

83.0
А-80



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

Ю.М.ЛОТМАН
и тартуско-московская
семиотическая школа

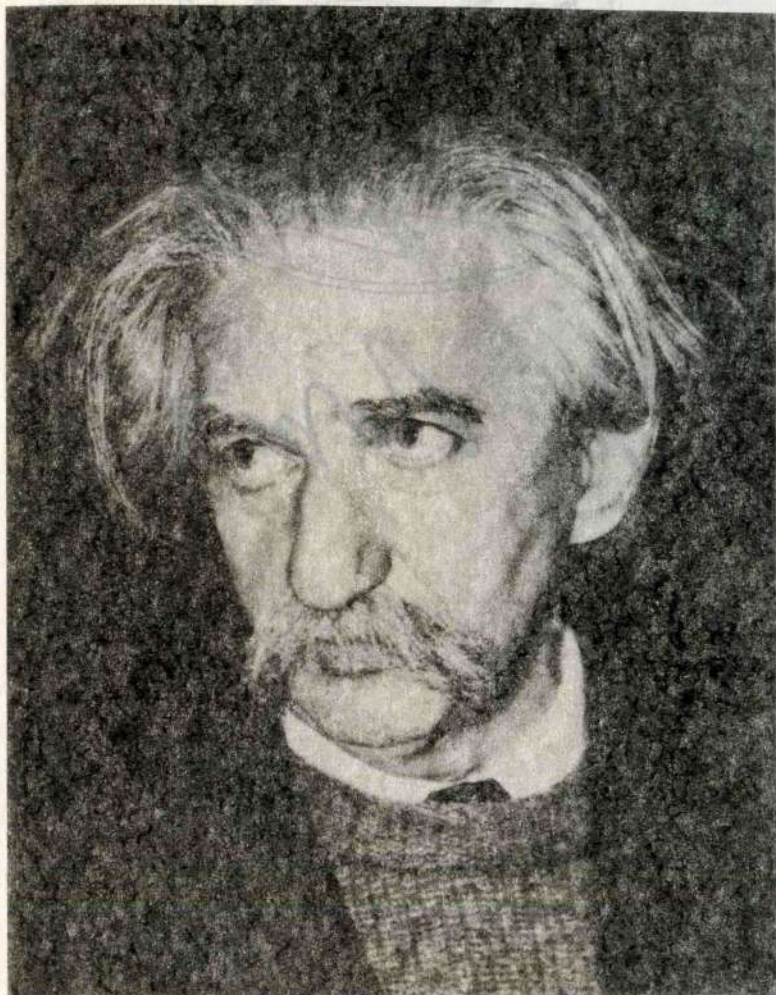
Ю.М.Лотман

Лекции по структуральной
поэтике

Избранные статьи и выступления
1992-1993 гг.

*Тартуско-московская школа
глазами ее участников*

Библиография
Тартуских семиотических
изданий



M. Novy 3

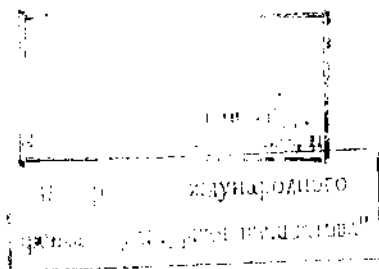


ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА

85.Р
1-80

Ю.М.ЛОТМАН
и тартуско-московская
семиотическая школа

1020431
25



МОСКВА
"ГНОЗИС"
1994

83.07:87.49

ББК 87.4

Ю 51

Ю 51

Ю.М.Лотман и тартуско-московская

семиотическая школа. ·

М.: «Гнозис», 1994. · 560 с.

Сборник адресован философам, психологам, литературоведам, историкам науки и культуры и просто любознательным читателям, которым (особенно вдали от столиц) до сих пор практически не доступны многие публикации участников тартуско-московской семиотической школы.

Он содержит работы Ю.М.Лотмана («Лекция по структуральной поэтике», избранные статьи за 1992-1993 годы по семиотике истории и русской литературе XIX века, а также некоторые популярные лекции и интервью), статьи-воспоминания о тартуско-московской школе многих ее участников и библиографический указатель тартуских семиотических изданий.

Материалы сборника, за единственным исключением, не дублируют трехтомное издание Ю.М.Лотман «Избранные статьи», Таллинн, 1992 г.

Издание осуществлено при финансовой поддержке международного фонда
'Культурная инициатива'

Outside Russia the sale of this book is prohibited without the official order of Publishing House «Gnosis».

За пределами России продажа книги без официального разрешения издательства «Гнозис» запрещена.

Ю 0304000000 - 102
006(01) - 94

без объявл.

ББК 87.4

ISBN 5-7333-0486-3

© А.Д.Кошелев. Составление, 1994.

© А.Д.Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура».

© В.П.Коршунов. Оформление серии.

Содержание

От составителя

8

Часть I

Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике

| | |
|---|-----|
| М.Л.Гаспаров. Предисловие | 11 |
| Введение | 17 |
| Гл. 1. Некоторые вопросы общей теории искусства | 28 |
| 1. Специфика искусства (постановка вопроса) | 28 |
| 2. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода | 32 |
| 3. Материал искусства | 42 |
| 4. Искусство и проблема модели | 46 |
| 5. Искусство как семиотическая система | 59 |
| Гл. 2. Проблема структуры стиха | 66 |
| 1. Язык как материал литературы | 66 |
| 2. Поэзия и проза | 71 |
| 3. Природа поэзии | 84 |
| 4. Ритм как структурная основа стиха | 91 |
| а. Природа рифмы | 92 |
| б. Проблема повтора в стихе | 106 |
| с. Некоторые выводы | 116 |
| 5. Понятие параллелизма | 118 |
| 6. Повторяемость низших элементов | 122 |
| 7. Проблема метрического уровня стиховой структуры | 147 |
| 8. Структурные свойства стиха на лексическом уровне | 154 |
| 9. Уровень морфологических и грамматических элементов | 162 |
| 10. Стих как мелодическое единство | 174 |
| 11. Стих как семантическое единство | 184 |
| 12. Композиция стихотворения | 188 |
| 13. Проблема поэтического сюжета | 197 |
| Гл. 3. Текстовые и внетекстовые структуры | 201 |
| 1. Проблема текста | 201 |
| 2. Внетекстовые связи поэтического произведения | 215 |
| 3. Проблема стихового перевода | 235 |
| Заключение | 240 |
| Summary | 246 |
| В.С.Баевский. Комментарий | 247 |
| Именной указатель | 258 |

Часть II

Тартуско-московская семиотическая школа глазами
её участников

| | |
|--|-----|
| Б.А.Успенский. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы | 265 |
| Б.М.Гаспаров. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен | 279 |
| Ю.М.Лотман. Зимние заметки о летних школах | 295 |
| М.Л.Гаспаров. Взгляд из угла | 299 |
| Б.Ф.Егоров. Подюжины поправок | 304 |
| Ю.И.Левин. «За здоровье Её Величества!..» | 309 |
| Г.А.Лесскис. О летней школе и семиотиках | 313 |
| С.Ю.Неклюдов. Осенние размышления выпускника летней школы | 319 |
| А.М.Пятигорский. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов | 324 |
| В.Н.Топоров. Вместо воспоминания | 330 |
| Т.В.Цивьян. Ad usum internum | 348 |

Часть III

Ю. М. Лотман. Избранные статьи (1992–1993 гг.)

| | |
|--|-----|
| Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) | 353 |
| Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция | 364 |
| О русской литературе классического периода. Вводные замечания | 380 |
| Две «Осени» | 394 |
| Тезисы к семиотике русской культуры (Программа изучения русской культуры) | 407 |
| Смерть как проблема сюжета | 417 |

Часть IV

Ю. М. Лотман – лектор, собеседник, коллега

| | |
|--|-----|
| О природе искусства | 432 |
| «Пушкин притягивает нас, как сама жизнь» | 439 |
| «Нам всё необходимо. Лишнего в мире нет...» | 442 |
| Реабилитация совести (Об А.Д.Сахарове) | 452 |
| «Чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора» (Вступительное слово на Международной студенческой конференции русских филологов) | 456 |
| «Чему же учатся люди? (Из выступления на открытии русской гимназии в Тарту) | 459 |
| «Мы выживем, если будем мудрыми» | 463 |
| «Просматривая жизнь с её начала...» | 465 |
| Б.Ф.Егоров. Полвека рядом с Ю.М.Лотманом | 475 |
| Вяч.Вс.Иванов. Из следующего века | 486 |
| Памяти Юрия Михайловича Лотмана | 491 |

Приложение

Библиографический указатель изданий по
семиотике Тартуского университета (1964–1992)

| | |
|---|-----|
| Ю.М.Лотман | |
| Заметки о тартуских семиотических изданиях | 497 |
| От редколлегии (предисловие к 25-му выпуску «Трудов по знаковым системам») | 502 |
| «Труды по знаковым системам» | 504 |
| Другие издания по семиотике | 523 |
| Именной указатель | 538 |

От составителя

Цель сборника — дать по возможности многоаспектное представление о личности Ю.М.Лотмана и о тартуско-московской семиотической школе (далее Школе). Количество работ, отвечающих этой цели, заведомо превышает объем одной книги, поэтому необходимо сказать несколько слов о критериях отбора материалов и структуре сборника. 1) Преобладающим для сборника стал информационный, а не аналитический (и тем более не аксиологический) принцип. 2) Сборник представляет Школу в двух планах: научном и человеческом. Поэтому части 1 и 3, содержащие научные работы, соседствуют с частями 2 и 4, включающими наряду с аналитическими материалами воспоминания, интервью, популярные лекции. 3) Сборник в значительной степени носит авторский характер. Школа в нем представлена (в научном плане) только работами Ю.М.Лотмана. Сейчас в издательстве «Гнозис» готовятся к печати авторские сборники двух других участников Школы: В.Н.Топорова (о русской святости) и Б.А.Успенского (по семиотике истории и культуры).

О содержании сборника. Вынужденно малые тиражи тартуских семиотических изданий привели к тому, что многие из них, будучи широко известными, стали к настоящему времени библиографической редкостью. К таким изданиям относится составившая первую часть сборника, работа Ю.М.Лотмана «Лекции по структуральной поэтике» — первая отечественная монография по семиотике. (Ею, кстати сказать, открылась всемирно известная серия «Трудов по знаковым системам» (Семиотика), издаваемая Тартуским университетом). Текст Лекций предваряет предисловие М.Л.Гаспарова и включает Комментарий В.С.Баевского.

Вторую часть сборника — «Школа, глазами ее участников» — открывает статья Б.А.Успенского «К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы» (1981 г.) — пожалуй, первый опыт такого рода (авторрефлексии). За ней следует недавняя статья Б.М.Гаспарова «Тартуская школа 60-х годов, как семиотический феномен» (полный текст) и серия реплик на эту статью М.Л.Гаспарова, Б.Ф.Егорова, Ю.И.Левина, Ю.М.Лотмана и других «тартусцев».

В третью часть, призванную представить современное состояние семиотических исследований Школы, включены некоторые

из недавних работ Ю.М.Лотмана по семиотике истории и русской литературе и разработанная Ю.М.Лотманом для Института мировой культуры МГУ Программа изучения русской культуры.

В четвертую часть — «Ю.М.Лотман — лектор, собеседник, коллега» — вошли некоторые недавние выступления и интервью Ю.М.Лотмана. Завершается она дружеской статьей В.Ф.Егорова.

Наконец, в виде Приложения в сборник включен вышедший в Тарту Библиографический указатель изданий по семиотике (составитель С.Г.Барсуков, Тарту), дополненный тартускими изданиями 1992 года: «Трудами по знаковым системам» №24 и №25, и сборниками статей «К 70-летию проф. Ю.М.Лотмана (LOTMAN-70)» и «В честь 70-летия профессора Ю.М.Лотмана».

В заключение мне хотелось бы выразить благодарность всем тем, кто прямо или косвенно содействовал появлению этой книги. Прежде всего, необходимо отметить роль тартуской газеты «Alma Mater» (гл. редактор Д.Кузовкин), на страницах которой впервые в отечественной печати появились некоторые статьи «тартусцев» о Школе. Живое участие в подборе и обсуждении материалов сборника принял Г.Амелин. В.Ф.Егоров, Д.Кузовкин и С.Ю.Неклюдов передали для публикации ряд уникальных рисунков и фотографий. Структура и содержание книги неоднократно обсуждалась с В.Ф.Егоровым, Т.Кузовкиной, Ю.М.Лотманом, В.Н.Топоровым, с большинством авторов ее материалов, с сотрудниками издательства «Гнозис» и в первую очередь с М.И.Козловым, без участия которого она вряд ли увидела бы свет. Всем им — моя глубокая признательность*.

Москва, 19 октября 1993 г.

А.Д.Кошелев

* Когда книга была уже готова к печати, пришла весть о кончине Юрия Михайловича Лотмана. Полностью сохранив структуру книги, мы включили в ее 3-ю и 4-ю части несколько новых текстов, появившихся как отклик на смерть Юрия Михайловича. — Прим. сост.

Часть I

Ю. М. Лотман

Лекции по структуральной поэтике

Предисловие

Есть две книги в русской научной литературе, посвящённые теории стиха, но чаще вспоминаемые не теоретиками стиха, а теоретиками литературы широкого масштаба. Это «Проблемы стихотворного языка» Ю.Н.Тынянова (1924) и, через сорок лет, «Лекции по структуральной поэтике: Введение. Теория стиха» Ю.М.Лотмана (1964). Материалы второй книги вошли потом, с небольшой доработкой и большими дополнениями, в две позднейшие работы Ю.М.Лотмана: для специалистов — «Структура художественного текста» (М., 1970, с приложением обширного раздела о композиции), для широкого читателя — «Анализ поэтического текста: Структура стиха» (Л., 1972, с приложением образцов разбора стихотворных текстов). Можно считать, что содержание их стало усвоенным достоянием русской науки. И всё-таки, где реже всего можно встретить ссылки на них, так это именно в стиховедческих исследованиях.

Это — несмотря на то, что стиховедение, и особенно русское стиховедение, во многих отношениях — самая развитая область литературоведения. Оно изучает метрику и ритмику стиха очень формализованно, используя математические методы, оно способно к очень широким обобщениям и доказательно в своих утверждениях. Но когда оно выходит за рамки метрики, ритмики, рифмы и строфики, оно сразу теряет уверенность: его замечания о связи явлений стиха с явлениями стиля и образного строя осторожны и приблизительны. Критики охотно пользуются этим, чтобы укорить стиховедение в формализме и самозамкнутости.

На самом деле это не так. Просто те единицы стиха, с которыми имеет дело стиховедение, — звуки, ударения, слогообразные, — гораздо легче поддаются формализации и обработке объективными методами, чем единицы высших уровней. Легко подсчитать, сколько в «Полтаве» ударений на третьей стопе ямба, но легко ли сказать, сколько на этой стопе образных, т.е. чувственно окрашенных, слов и какая часть их ощущается как положительно оттенённые, какая — как отрицательные и какая — как нейтральные? И чем состав этих образов («художественный мир») отличается от состава образов на другой стопе? А пока мы не научились делать такие подсчеты, никакая научная доказательность в этой области невозможна.

Между тем именно эта область — область семантики стиха — представляет собой главный предмет исследования и Ю.Н.Тынянова, и Ю.М.Лотмана. Пока невозможна доказательность — бывает возможна убедительность: пока нет сквозной проработки огромных масс материала и нет методики, доступной даже для машины, — возможны наблюдения и обобщения, которые талантливый исследователь делает на свой страх и риск, пролагая дорогу и предлагая их для проверки продолжателям. Тынянов и Лотман далеко опередили своё научное время. Они наметили очертания той теории поэзии, в которую должна вписываться теория стиха.

Самое главное и трудное в этой теории поэзии — относительность. Поэтика структурализма — это поэтика не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. Вероятно, не представило бы труда сделать список всех существительных, находящихся на третьей стопе 4-стопного ямба «Полтавы», и отделить среди них предметы («образы») от отвлечённых понятий, а может быть, даже составить обычными лексикографическими приёмами частотный словарь-тезаурус для каждой стопы: «мир в целом», «природа неживая», «природа живая» и т.д. Но вот перед нами слово «роза». Какая в этом образе преобладает чувственная окраска: цвет или запах? Не сказать, пока не рассмотришь контекст, — да и то не всегда это возможно. Больше того: имеем ли мы право однозначно записывать эту «розу» в тезаурусную рубрику «живая природа», если видим, что в тексте она выступает преимущественно как символ любви? и какой любви — земной или небесной? Вопросы множатся, и для ответа на каждый необходимо пересматривать отношения слова «роза» с другими элементами стихотворения — со всеми словами того же семантического гнезда, со словами аллитерирующими, со словами в той же позиции стиха (например, в рифме) и т.д. Число таких отношений почти бесконечно: выделить из них подлежащие статистическому учёту — задача непосильной пока трудности.

А это ещё не всё. Кроме внутритекстовых отношений, есть ещё внетекстовые, — об этом Ю.М.Лотман не устаёт напоминать. Каждое слово в стихотворении воспринимается не только на фоне всех других слов в стихотворения, но и на фоне всех других поэтических (и непоэтических) употреблений этого слова, хранящихся в памяти читателя. И если внутритекстовые отношения, напрягшись, когда-нибудь и можно будет взять на

учёт, то внетекстовые отношения в их полном объёме — т.е. потенциально со всей мировой литературой — абсолютно недоступны для полного учёта.

Для полного учёта — недоступны, но для выборочного — доступны, и это даёт неожиданную надежду на научную формализацию нашего трудного материала. Если мы возьмём представительную выборку русской и европейской поэзии, которая была в поле зрения современников Пушкина, — выборку очень большую, но не бесконечную, — и подсчитаем в ней пропорции несомненных случаев, когда роза упоминается как ботанический объект и как символ любви земной или небесной, то мы сможем сказать, с какой приблизительной вероятностью читатель пушкинского времени, встречая в тексте Пушкина слово «роза», априорно воспринимал его как символ или не как символ. А потом на этот исходный смысл будут накладываться оттенки, привносимые внутритекстовыми отношениями. Ведь и в классическом стиховедении, изучающем метрику и ритмику, все его громоздкие подсчеты — не самоцель, а средство определить читательское ожидание при восприятии стиха. Если читатель привык, что на третьей стопе 4-стопного ямба ударение чаще отсутствует, чем присутствует, то частое появление такого ударения он воспримет как значимое отклонение от среднего, т.е. как эстетический факт. Точно так же, если он привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы как только ботанического объекта (например «парниковая роза») он воспримет как эстетический факт. Мера этих ожиданий и определяется подсчетами. Распространить методику таких подсчетов с уровня ударений и словоразделов на уровень образов и мотивов, идей и эмоций — насущная забота, к которой и побуждает современное стиховедение книга Ю.М.Лотмана.

Мы начали с признания: поэтика структурализма — это поэтика не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. А кончили выводом: для правильного понимания отношений необходим предварительный учёт именно изолированных элементов — например, слова «роза» в допушкинской поэзии. Это противоречие, но противоречие диалектическое. Поведение читателя зависит от того, находится ли он внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в её целом, а уже потом — в частности: читателю пушкинской эпохи не нужно было пересчитывать розы в стихах, которые он чи-

тал, он мог положиться здесь на опыт и интуицию. Если извне, то наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них своё представление в целом. Когда археолог находит надпись, сохранившуюся от мало известной культуры, ему очень трудно сказать, художественный это текст или нехудожественный, а часто даже — стихи это или проза. (Совсем недавно такие споры велись вокруг древнетюркских орхонских надписей). Приходится «пересчитывать розы» — сравнивать круг образов, стилистических приёмов, ритмических слогосочетаний и т.п. в новой надписи и в других, похожих и не похожих на неё. Современному читателю пушкинских стихов легче, чем читателю орхонских надписей, — и всё-таки если он будет полагаться только на свою интуицию, он рискует впасть в большие ошибки.

В самом деле, как считать: стоим ли мы ещё внутри или уже вне поэтической культуры пушкинского времени? Каждый из нас обычно читает Пушкина в детстве или в юности, на фоне других книг, читанных в ещё более раннем детстве или юности, и, конечно, воспринимает Пушкина совсем не так, как воспринимал его пушкинский современник. Потом приходит школьное образование, потом — если Пушкин нас заинтересовал, — специальное филологическое образование или самостоятельное чтение; и чем больше накапливается опыта, тем лучше можем мы реконструировать в своём сознании мерки пушкинской эпохи. Говоря «мы», следует учитывать каждую ступень этого нашего читательского пути. Это существенно, в частности, для такого научного жанра, как комментарий. Комментарий, обращённый к квалифицированному читателю, может ограничиться уточнением частностей, — комментарий для начинающего читателя обязан прежде всего давать представление о художественной культуре в целом (вплоть до указаний: «красивым считалось то-то и то-то»). Сам Ю.М.Лотман сумел совместить эти требования в своем блистательном комментарии к «Евгению Онегину».

На языке «Лекций по структуральной поэтике» сказанное формулируется так: «приём в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов» читательского опыта и читательской опытности. Можно ли говорить, что какая-то из этих проекций — более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна — историческая. Мы стараемся реконструировать художественное восприятие чита-

телей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские образы, стиль и даже стих через призму идейного и художественного опыта, немислимого для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель создает себе «моего Пушкина», это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества — писательского и читательского.

На этом и не стоило бы останавливаться, — но в последние десятилетия граница между научно-объективным и творчески-произвольным подходом в литературоведении стала размываться. Когда «Лекции» Ю.М.Лотмана издавались впервые, у нас господствовало (да и не только у нас) догматическое литературоведение, для которого в центре внимания было «содержание», а к нему второстепенным украшением прилагалась «форма». Теперь, когда они переиздаются, на первый план выходит интуитивное интерпретаторство, сплошь и рядом выдающее свои толкования за науку. Ю.М.Лотман сам выступал против этого опасного увлечения не раз и не два. За границей такая парафилология принимает вид игры в прочтение одного текста на фоне другого, по возможности, очень непохожего, и называется постструктурализмом или деструктивизмом. Здесь как бы возводится в принцип то чтение классиков «от нуля», без эрудиции, отталкиваясь от последней прочитанной книги, с которого когда-то в детстве начинал каждый. Из этого возникают красивые (хотя обычно неудобочитаемые) творческие фантазии, очень много говорящие о душевном складе сегодняшней культуры, но очень мало — о рассматриваемом тексте и авторе. В такой обстановке переиздание книги, созданной в героическую пору структурализма с его пафосом строгой гуманитарной науки, представляется неожиданно актуальным.

«Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором», — пишет Ю.М.Лотман. Борьба с сильным противником не всегда приятна: М.М.Бахтин не любил поэзию (по крайней мере в своих эстетических декларациях) именно за то, что в ней авторский голос слишком авторитарно подчиняет себе читателя; а нынешние деструктивисты кладут все силы именно на то, чтобы заставить Расина, Бодлера или

Пушкина звучать голосом человека XX века. Но эта борьба особенная: в ней выигрывает побеждённый, подчинившийся художественной воле автора и усвоивший язык его культуры. Научиться понимать художественный язык Горация, Расина или Пушкина — это значит так же расширить собственный духовный мир, как если бы мы научились греческому, арабскому или китайскому языку. Языки культур, как и естественные языки, постигаются не интуицией, а по учебникам, — к сожалению, ни для Горация, ни для Пушкина ещё не написанным. Книга Ю.М.Лотмана не притязает быть словарём какой-либо поэтической культуры, — хотя рассеянные в ней примеры наблюдений над текстами преимущественно пушкинской культуры хорошо показывают, как богат и сложен такой словарь. Но она стремится быть наброском грамматики, более или менее общей для языков всех поэтических культур, — такой грамматики, в которой нуждается каждый филолог, в какой бы области он ни работал. Эта грамматика называется «структуральная поэтика». О ней эти «Лекции. . .» Ю.М.Лотмана.

Москва, 18 сентября 1993 г.

М.Л.Гаспаров

Введение

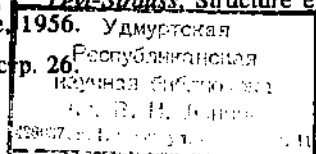
Современная стадия научного мышления всё более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства, видеть, что каждое, казалось бы простое, явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство. С этим связано глубоко диалектическое представление о том, что для понимания явления недостаточно изучать его изолированную природу — необходимо определить его место в системе. Изучение номенклатурно-морфологическое сменяется функциональным. Это стремление перейти от наблюдения отдельных феноменов и их описания к анализу систем, давно уже утвердившееся в так называемых «точных» науках, всё более проникает в естественные и гуманитарные, практически означая, что диалектический способ мышления из сферы исследовательских деклараций переходит в самую ткань исследования. Такой научный метод и получил название структурного*.

О том, что понятие структуры есть категория диалектическая, всё более ясно говорят философы Советского Союза, стран народной демократии и за рубежом¹. По справедливому замечанию Л.О.Вальта, «наличие в любом предмете, любом процессе единства противоположностей означает их связи, определённого типа взаимообусловленности, т.е. внутреннюю структуру данного качественно определённого явления»².

* Астериском (*) здесь и далее отмечен конец комментируемого фрагмента текста, — см. раздел «Комментарий» в конце Лекций. — *Прим. сост.*

¹ См.: В.И.Свидерский, О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании, М., изд. соц.-эк. литературы, 1962. Здесь же, на стр. 5. — перечень более ранних работ этого автора на данную тему; О.С.Зелькина, О понятии структуры, сб. «Некоторые философские вопросы современного естествознания», Саратов, изд. СГУ, 1959; Л.О.Вальт, О соотношении элементов и структуры в сложных системах, Уч. Зап. ТГУ, вып. 125 (Труды по философии, т. VI), Тарту, 1962; И.Л.Карагеоргиев, Една работа регламентация на основаните принципи и закони на диалектическия материализъм, София, 1960; С. Levi-Strauss, Structure et dialectique, сб. «For Roman Jakobson», The Hague, 1956. Удмуртская

² Л.О.Вальт, указ. соч., стр. 26.



Особенность структурного изучения состоит в том, что оно подразумевает не рассмотрение отдельных элементов в их изолированности или механической соединённости, а определение соотношения элементов между собой и отношения их к структурному целому. Оно неотделимо от изучения функциональной природы системы и её частей. При этом, естественно, открывается возможность анализа структуры на двух уровнях — «физическом», при котором изучение функций и отношений элементов должно привести нас к пониманию их материальной природы, а сама структура рассматривается как некая материальная данность, и «математическом», при котором изучаться будет природа отношений между элементами в абстракции от их материальной реализации, а сама структура предстанет в качестве определённой *системы отношений*. Н.Бурбаки так определяет природу математической структуры: «Общей чертой различных понятий, объединённых этим родовым названием, является то, что они применимы к множеству элементов, природа которых не определена. Чтобы определить структуру, задают одно или несколько отношений, в которых находятся его элементы <...>; затем постулируют, что данное отношение или данные отношения удовлетворяют некоторым условиям (которые перечисляют и которые являются аксиомами рассматриваемой структуры). Построить аксиоматическую теорию данной структуры — значит вывести логические следствия из аксиом структуры, отказавшись от каких-либо других предположений относительно рассматриваемых элементов (в частности, от всяких гипотез относительно их "природы")»³.

Дальнейшее изложение покажет, что для изучения художественной литературы будет необходимо построение моделей структур и «физического», и «математического» типа. Они обладают разной степенью всеобщности, и первые удобнее, когда нам придётся моделировать *данную* структуру, вторые — *всякую*⁴.

Если в настоящее время редко уже раздаются голоса, ставящие под сомнение целесообразность подобного подхода к естест-

³ Н.Бурбаки, Архитектура математики, в кн. : «Очерки по истории математики», М., изд. иностранной литературы, 1963, стр. 251. Н.Бурбаки — псевдоним группы французских математиков.

⁴ Конечно, само понятие моделирования подразумевает определённую степень абстракции, а не точное воссоздание данной структуры во всей её индивидуальной конкретности. Тем не менее на иерархии уровней «физические» структуры более конкретны, а «математические» — более отвлечённые.

венным и точным наукам, а в гуманитарных — к явлениям языка, то перспективы структурного изучения литературы всё ещё остаются более чем туманными. Одним из главных препятствий здесь является разделяемое многими исследователями (одними с опасением, другими — с надеждой) убеждение в том, что структуральное изучение литературы — способ возрождения методологии формализма, средство ухода от идейного анализа литературы. К.Хесельхауз пишет в исследовании, посвящённом современной немецкой поэзии: «С тех пор, как вышла книга Хайдеггера "Бытие и время", слово "структура" стало волшебным и модным словом, в котором увидели также и ключ к тайнам искусства и литературы. Оно призвано заменить такие отжившие понятия, как идея, внутренняя форма, поэтическое представление о действительности, содержание и образ»⁵.

Вполне естественно, что представители реакционной буржуазной культуры стремятся поставить себе на службу новые достижения науки и утверждают, что объективный ход человеческого познания подтверждает их догмы. Гораздо более удивительно, когда под флагом защиты чистоты марксистского мировоззрения преподносится требование довольствоваться достигнутым и не двигаться дальше*. Многие критики структурального изучения явлений искусства, на слово веря буржуазным теоретикам, готовы отдать им на откуп все новые достижения науки, лишь бы не беспокоиться и не пересматривать готовых и привычных схем и положений. Естественно, тем более возражений вызывает у них метод, овладение которым грозит не частичным отказом от привычного, а требует переучиваться самым фундаментальным образом.

Создание нового научного метода неизбежно начинается с рассмотрения простых и упрощенных случаев и сопровождается отдельными неудачами, оплошными формулировками, которые в дальнейшем отбрасываются самими исследователями. Читатель, заинтересованный в поступательном развитии науки, постарается разглядеть, есть ли за «ошибками роста» здоровая научная сущность. Читатель же, для которого любовь к привычному, порой созданному им самим в итоге многолетних усилий, сильнее любви к научной истине, который уже не мо-

⁵ Hesselhaus, Clemens, Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll, Düsseldorf, A. Bagel Verlag, 1961, S.9.

жет бросить

всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил —

и пойти за новой истиной

Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную ... —

будет старательно собирать эти неизбежные промахи и оплошности, закрывая глаза на сущность нового в науке, приклеивать своим научным оппонентам политические ярлыки и т.д.

Утверждение о том, что применение математических (т.е. структурных и статистических) методов в принципе приводит к возрождению формализма, находится в вопиющем противоречии с известным мнением К.Маркса, сохранённым для нас памятью Поля Лафарга: «В высшей математике он (К.Маркс. — Ю.Л.) находил диалектическое движение в его наиболее логичной и в то же время простейшей форме. Он считал также, что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удаётся пользоваться математикой»⁶.

Странно после этого звучат утверждения некоторых исследователей, которые во имя марксизма доказывают не неудачность тех или иных конкретных опытов по применению математических методов в гуманитарных науках, а принципиальную невозможность подобного применения и бесполезность (даже вредность) каких бы то ни было поисков в этой области. Таким образом, никаких принципиальных возражений против применения точных, математических методов в гуманитарных науках с точки зрения марксистской теории научного мышления выдвинуть нельзя. Речь может идти лишь о другом: в какой мере обоснована та или иная конкретная идея в этом новом и прогрессивном научном направлении. Ставить вопрос так — значит переходить от выдёргивания цитат и сенсационных «разоблачений» к серьёзной научной дискуссии, которая потре-

⁶ П.Лафарг, Воспоминания о К.Марксе, в сб. «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», М., Госполитиздат, 1956, стр. 66. См. также: Светослав Славов, Карл Маркс и проблема на математиката, София, Наука и изкуство, 1963; математические рукописи К.Маркса опубликованы: «Под знаменем марксизма», 1933, № 1.

бует от специалистов с основным математическим образованием обширных знаний по теории и истории искусства вообще и литературы в частности, а от учёных-гуманитариев — по крайней мере такого понимания математики, которое позволяло бы не путать математическое требование «формализации понятий» с формализмом в историко-литературном значении этого слова.

Только переход к серьёзной научной дискуссии обнаружит, где подлинно слабые стороны в уже обширной мировой научной литературе по семиотике и структуральному изучению идеологии, фольклора, литературы и искусства, а где мнимые упущения и подлинные завоевания. Так, бесспорно, что надежды реакционных буржуазных учёных и опасения некоторых советских⁷, что математико-структуральное, семиотическое изучение литературы* приведёт к возрождению формализма, лишены оснований. Сознание того, что изучение любой знаковой системы ставит в полный рост вопрос о том, что же именно обозначается, о *содержании* отдельного знака и структуре содержания знаковой системы в целом, присущ был всегда не только исследователям-марксистам, но и наиболее прозорливым учёным Запада. Так, К.Леви-Стросс ещё в 1956 г. писал: «В мифологии, как и в лингвистике, формальный анализ немедленно ставит вопрос: содержание»⁸.

Поворот в сторону изучения семантики, структуры содержания именно на современном этапе делается характерным для семиотических штудий. Это обусловило, в частности, появление таких серьёзных марксистских работ, как «Wstęp do semantyki» Адама Шаффа (Варшава, 1960) и «Semiotic und Erkenntnistheorie» Георга Клауса⁹. По сути дела, не может быть методологической общности между формализмом, который базировался на философской основе механического материализма и позитивизма, испытав также сильное воздействие кантианства, и глубоко диалектическим структуральным подходом к явлениям духовной культуры. Сошлёмся для примера

⁷ См. Л.Тимофеев, Сорок лет спустя ... , «Вопросы литературы», 1963, № 4.

⁸ C. Levi-Strauss, Structure et dialectique, сб. «For Roman Jakobson», The Hague, 1956, стр. 294.

⁹ См. русский перевод книги Шаффа: Адам Шафф. Введение в семантику, М., изд. иностранной литературы, 1963; Georg Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin, 1963.

на постановку вопроса о соотношении прозы и стиха в работе И.Грабака¹⁰, чтобы убедить объективного читателя в том, что структуральное рассмотрение вопросов теории литературы вводит принципы всеобщности связей и единства противоположностей в самую ткань исследования, делая их рабочим инструментом учёного.

Что касается высказываний ряда сторонников структуральной методы изучения* об их опоре на достижения «формальной школы» или интерес к исключительно «формальному» анализу¹¹, то природа их такова. Структуральное изучение литературы* началось под сильным влиянием соответствующих методов в лингвистике. Между тем анализ языковых явлений показал плодотворность выделения плана содержания и плана выражения, а также объективную возможность совершенно самостоятельных штудий по их изучению. Но тем не менее сама сущность структурного изучения* подразумевала взгляд на природу языка как на единство этих планов. Метод этот был перенесён на изучение литературы, в которой тоже стали делать попытки выделения плана выражения (формального) и плана содержания. При решении первой стороны задачи и появлялось стремление использовать данные формалистов, равно как и вообще достижения науки о художественной форме. Уже из этого видно, что то, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения, даже на начальном этапе развития нового метода*, означало лишь первое приближение к определённом уровню анализа и всегда было связано с интересом к содержанию.

Обвинение в «формализме» здесь покоится на недоразумении. Другое дело, что сама возможность перенесения на явления искусства тех соотношений планов содержания и выражения, которые свойственны языку, без доказательства принципиальной допустимости этого, в порядке простой аналогии, должна стать предметом научного обсуждения.

Автор данной работы полагает, что природа искусства как знакового явления* не даёт безоговорочного права на отдельное

¹⁰ *Josef Hrabák*, Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition, сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», W., Państwowe wydawnictwo naukowe, 1961.

¹¹ См., напр., сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 7; *М. Янакиев*, Българско стихознание, София, изд. Наука и изкуство, 1960, стр. 10.

рассмотрение плана содержания и плана выражения. Возможная в одних случаях, подобная операция решительно невозможна в других. По крайней мере, вопрос этот требует специального рассмотрения. Следовательно, и эта ограниченная сфера соприкосновения формального и структурального методов анализа теряет свою обязательность и делается проблематичной.

Таким образом, мы далеки как от одностороннего осуждения, так и от безоговорочного приятия трудов теоретиков литературы, примыкавших в 1920-е гг. к «формальному направлению». В исследованиях их, безусловно, есть много ценного. Особенно это следует сказать о до сих пор ещё недостаточно понятых и часто без больших оснований причисляемых к формализму работах Ю.Н.Тынянова.

И всё же речь идет совсем не о реставрации формализма, а о создании методологии, скорее всего, ему противоположной. Итогом структурального изучения литературы должна явиться выработка точных методов анализа, определение функциональной связи элементов текста в идейно-художественном единстве произведения, научная постановка вопроса о художественном мастерстве и его связи с идейностью. Понятия «идеи» и «поэтического представления о действительности» не заменяются некоей отвлечённой структурой «чего-то». Необходимо изучить *структуру идеи, структуру поэтического представления о действительности*, то есть структуру словесного искусства. Это будет методология, противостоящая и формальному анализу разрозненных «приёмов», и растворению истории искусства в истории политических учений.

Среди соображений, диктующих необходимость структурного изучения стиха, следует отметить следующее: в настоящее время вместо единой методологии, охватывающей всю проблематику словесного искусства (в частности, поэзии), мы имеем, по сути дела, три отдельных научных дисциплины: теорию литературы (поэтику), историю литературы и стиховедение. Соприкосновение между ними возможно, но практически значительно реже реализуется, чем взаимопроникновение истории литературы и истории общественной мысли, теории литературы и философии, стиховедения и лингвистики. Особенной автономией пользуется стиховедение. По сути дела, вся идейная, историко-литературная интерпретация произведения совершается без помощи стиховедческих изучений. Этому не приходится изумляться, поскольку до сих пор не существует обоснования науч-

ных критериев связи между системой поэтических средств и содержанием*. Всё, что сказано на этот счет, остаётся в пределах тонких, но разрозненных наблюдений, порождённых обострённым эстетическим чувством пишущего, а не строго научной системой доказательств. В качестве примера можно привести книгу С.В.Шервинского «Ритм и смысл» (Изд. АН СССР, 1961), исполненную тонких, но почти всегда субъективных наблюдений.

Изучение стиха как структуры подразумевает создание единой методологии для рассмотрения всех сторон поэтического произведения в их единстве. На смену искусственно противопоставляемым (или разделяемым) «идейному анализу» и «анализу формы» должно прийти исследование художественной природы литературного творчества, исходящее из органической связи всех сторон изучаемого явления. Необходимо остановиться ещё на одной стороне вопроса: всё отчётливее проявляющееся во всех сферах современного познания стремление применять математические методы не есть ни вопрос методики исследования, ни дань моде. Речь идёт даже не о соединении двух научных дисциплин (данной конкретной науки и математики) в третью, а о выработке общей для разных сфер познания научной методологии. Математика выступает в данном случае не как отдельная отрасль науки, а как метод научного мышления, как методологическая основа вскрытия наиболее общих закономерностей жизни. И как бы ни сопротивлялись этому наши привычные представления о методах гуманитарных наук, невозможность стоять в стороне от неуклонного процесса выработки единой, универсальной для всех наук методологии, очевидна. Но столь же очевидна и наивность попыток решить этот кардинальный вопрос путём простого применения современной математики к современному уровню гуманитарных наук. Ясно, что ни та, ни — особенно — другая сфера научного познания, в современном их состоянии, ещё не готовы к подобному синтезу. Ни весьма плодотворное применение математики для решения второстепенных, с точки зрения основных задач изучения искусства, проблем, требующих статистических методов (атрибуция, расшифровка текстов, накопление фактического материала по стиховедению, стилистике и пр.), ни эффектное, но бесплодное, внешнее насыщение литературоведческого текста математическими терминами не приближают нас к решению коренных вопросов. Прежде, чем окажется возмож-

ным применить достижения математики к изучению поэзии, необходимо разработать учение о структуре стиха. Это теоретико-литературное исследование возможно осуществить без использования каких-либо специальных математических знаний. И мы, рассчитывая на читателя-литературоведа, будем старательно придерживаться чисто литературоведческого аспекта. Это определяет и общий неформализованный характер изложения. Однако мы надеемся, что понимание природы структуры художественного текста приблизит время появления новых методов исследования, могущих охватить всю сложность динамической, многофакторной структуры — истории культуры человечества. Овладение математическими методами — отнюдь не задача прикладного характера, хотя оно, бесспорно, приведёт и к непосредственно-прикладным результатам, подобно тому как структурное изучение языка обусловило возможность прикладных успехов математической лингвистики. Речь идёт о создании *новой методологии гуманитарных наук*. Не соединение двух наук в современном состоянии, а выработка нового метода научного мышления — такова задача.

Однако в настоящее время для проникновения математических методов в литературоведение существуют ещё значительные препятствия. Главное состоит в том, что основные понятия литературоведческой науки всё ещё не формализованы. Формализованы в литературоведческой науке лишь незначительные и второстепенные области, которые в настоящее время и могут быть исследуемы, например, методами математической статистики. Это отдельные аспекты текстологии, атрибуции, формальной ритмики и т.д. Весьма поучителен в этом отношении пример попыток применения математических методов изучения к стиховедению на современном его этапе¹². Авторы опираются на традиции формального стиховедения, ибо ни на что иное в своих попытках точного изучения поэзии они вообще опереться не могут. Но в работах так называемых «формалистов» 1920-х гг. основные понятия *содержания и специфики поэзии* оказались не формализованными* и, следовательно, вообще остались вне поля внимания. Поэтому и в работе А.Н.Колмогорова и А.М.Кондратова, как только исследователи переходят от обильного статистического материала к сущности изучаемых

¹² См., напр., А.Н.Колмогоров, А.М.Кондратов, Ритмика поэм Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3.

ими явлений, выводы сразу же делаются субъективными и неопределёнными. Выводы, к которым приходят авторы, например, таковы: «Более редкие варианты ритма, естественно, приобретают значение особенно значимых сигналов; колебания в доле участия часто встречающихся вариантов (например, чистого амфибрахия) создают индивидуальную окраску целых эпизодов»¹³. Ясно, что к подобным итогам можно прийти, и не мобилизуя огромного статистического материала, а путей к иным, более плодотворным заключениям данная метода пока ещё не открывает*.

Таким образом, прежде чем приступить к применению математических методов, следует самой литературоведческой науке придать вид, который подобное применение допускал бы. Настоящее исследование ставит своей целью приблизить решение этой задачи в сравнительно узкой сфере теории стиха.

Основной порок так называемого «формального метода» — в том, что он зачастую подводил исследователей к взгляду на литературу как на сумму приёмов, механический конгломерат¹⁴. Подлинное изучение художественного произведения возможно лишь при подходе к произведению как к единой, многоплановой, функционирующей структуре. Нельзя сказать, что этот взгляд является чем-либо принципиально новым в нашей науке о литературе. Он уже наметился в трудах Ю.Н.Тынянова, Г.А.Гуковского, В.Я.Проппа и ряда других исследователей. Мы полагаем, что вопрос о соотношении структурального метода и формализма в настоящее время (разными исследователями по разным причинам) гипертрофирован искусственно, в результате чего связь структурального направления с другими школами советского и мирового литературоведения вообще осталась в тени. В этом смысле полезно напомнить, что структуральный метод, прежде всего, изучает *значение, семантику* литературы, фольклора, мифа. Поэтому не лишённой интереса задачей было бы проследить связь его с теми направлениями советского литературоведения, которые стремились к изучению исторической семантики и, в известной мере, отражали наиболее плодотворные стороны языкового учения Н.Я.Марра* (см. «Поэтику сюжета и жанра» О.М.Фрейденберг, статьи И.Г.Франк-Каменец-

¹³ Указ. соч., стр. 67.

¹⁴ Чрезвычайно интересные опыты перехода к представлению о функциональной природе художественной системы находим в работах Ю.Н.Тынянова.

кого, И.М.Тронского и др.). Нельзя не отметить и того, что вопрос о структурной типологии, принадлежащий сейчас к основным проблемам структурного метода, исторически продолжает опыты по изучению художественной типологии, предпринимавшиеся рядом советских литературоведов в 1930—1940-е гг. (теория «стадиальности литературного процесса» Г.А.Гуковского, труды В.М.Жирмунского, В.Я.Проппа, А.А.Смирнова и др.). В этом смысле весьма знаменательным было стремление ряда советских учёных в 1930-е гг. вернуться на марксистской основе к проблемам, поднятым ещё А.Н.Веселовским. Наконец, нельзя обойти молчанием стремление ряда учёных-искусствоведов построить функциональные модели искусства (Ю.Н.Тынянов, И.И.Иоффе, В.Шкловский, С.М.Эйзенштейн).

Если прибавить очевидную связь структурных штудий с традицией отечественного стиховедения, идущей от А.Белого, В.Брюсова и продолженной Б.В.Томашевским, С.М.Бонди, Л.Тимофеевым, М.Штокмаром и др., — картина получится достаточно ясная.

Таким образом, структуральный метод отнюдь не возникает в советском литературоведении как простое привнесение лингвоматематической методики или неожиданный рецидив формализма — он органически примыкает к предшествующему этапу развития советского литературоведения*.

Глава I

Некоторые вопросы общей теории искусства

Советская эстетическая наука зародилась в борьбе с идеалистическими теориями. Это, определив ряд её сильных сторон, одновременно обусловило и то, что стремление отгородиться от механического, вульгарного материализма ощущается в работах советских теоретиков искусства значительно реже. Между тем от этого страдают не только объективные потребности науки, но и сама задача полемики с идеалистами, сознательно не делающими разницы между материализмом метафизическим и диалектическим. Однако поскольку структурное понимание искусства есть понимание диалектическое, именно критика вульгарно-материалистических представлений об искусстве приобретает для нас особое значение.

1. Специфика искусства (Постановка вопроса)

Большим недостатком современных гуманитарных наук является то, что они описывают изучаемые ими явления в терминах, совершенно не применимых не только в системе общенаучного познания, но и в соседних науках гуманитарного цикла. Термины музыковедения или теории живописи применимы в литературоведении лишь как метафоры, а не как научные определения. Это связано с тем, что термины в каждой отдельной отрасли гуманитарного знания, в свою очередь, как правило, не складываются в единую, строгую систему с взаимооднозначными и измеримыми соотношениями, то есть, по существу, терминами не являются. Ссылки на то, что терминологическая обособленность гуманитарных наук — результат своеобразия их предмета (в данном случае — искусства), что терминологическое объединение повлечёт за собой утрату специфики искусствознания, вульгаризацию исследовательских приёмов, — неубедительны.

Прежде всего укажем на то, что в последние десятилетия происходит процесс сближения научных методов различных, и порой весьма далёких, научных дисциплин, что привело уже к образованию особой области теоретического знания — теории науки — дисциплины, объединяющей методологии конкретных наук и философскую гносеологию. Процесс этот, имеющий осно-

вой материальное единство мира и его познание, составляет одну из отличительных черт современного научного мышления.

Необходимо отметить и другое: введение явлений искусства в общую систему объектов научного познания не отрицает их специфики. Наоборот, именно строгое выявление *общего* между искусством и различными видами не-искусства позволит выделить и возможно более точно определить *специфику* искусства. Таким образом, первым шагом к определению своеобразия искусства становится выяснение того, в каких рядах более общих процессов познания найдёт себе место исследование художественного творчества человека.

Рассматривая произведение искусства, мы можем на основании утвердившихся в материалистической эстетике представлений выделить две его стороны:

1) Искусство познаёт жизнь, пользуясь средствами её отображения.

2) Познание в искусстве всегда связано с коммуникацией, передачей сведений. Художник всегда имеет в виду какую-либо аудиторию. Положение это не меняется и в том, сравнительно редком случае, когда художник ввиду каких-либо биографических или идейных побуждений пишет для «для себя».

Эти оба положения настолько очевидны и общеприняты, что могут показаться тривиальными. Может возникнуть вопрос: позволит ли повторение этих общеизвестных истин добавить что-либо новое к нашему пониманию искусства?

Но если мы рассмотрим отмеченные свойства искусства в свете идей современной теории науки, то мы сможем отметить следующее. В связи с первой особенностью возникает вопрос о правомерности рассмотрения произведений искусства как своеобразной модели действительности. В.А.Штофф, суммируя уже получившие в современной науке распространение точки зрения, следующим образом определяет понятие модели: основное свойство модели — «это наличие какой-то структуры <...>, которая действительно подобна или рассматривается в качестве подобной структуре другой системы. Понимая такое сходство структур как отображение, мы можем сказать, что понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности, как бы ни различались между собой отдельные модели»¹.

¹ В.А.Штофф, О роли моделей в познании, Л., изд. ЛГУ, 1963, стр. 8.

Если нам удастся доказать правомерность взгляда на произведение искусства как на модель действительности*, то тогда уместно будет использовать при изучении природы искусства современные научные представления о сущности моделей и определить, что в искусстве роднит его с другими типами моделей, а что составляет своеобразие данного вида моделирования. Встанет вопрос о рассмотрении искусства в ряду других моделирующих систем.

Вторая из отмеченных особенностей искусства позволяет применить к его изучению современные представления о специфике разных форм передачи сведений, информации.

В этом свете произведение искусства выступит как знак и будет включено в цепь таких научных представлений, как отношение знака и обозначаемого, знака и кода — «языка» данной системы передачи сведений и т.д. Определив, что общего у искусства с другими знаковыми системами, мы сможем поставить вопрос о своеобразии его в ряду подобных явлений. И тогда, наконец, создастся основа для строгого определения специфики искусства как явления, одновременно моделирующего и семиотического. Специфика, выявленная в каждом из этих рядов, и специфика их слитности позволяет определить и своеобразие явлений искусства.

Искусство отличается от некоторых других видов познания тем, что пользуется не анализом и умозаключениями, а *воссоздаёт* окружающую человека действительность второй раз, доступными ему (искусству) средствами. То, что познание в искусстве достигается в процессе воссоздания действительности, — чрезвычайно существенно. Как мы увидим, с этим связан ряд основополагающих сторон искусства.

Уверенность в истинности знания достигается сопоставлением воссоздаваемого и воссозданного. Представление об их сходстве, аналогии или даже тождестве будет вместе с тем выражением уверенности в истинности нашего понимания действительности. С этим положением тесно связано другое.

В существующей эстетической литературе неизменно подчёркивается, что искусство — одна из форм общественного сознания. Вряд ли в настоящее время есть необходимость доказывать эту азбучную истину марксистской эстетики. Однако ограничиваясь ею, нельзя понять специфики искусства среди других видов идеологии. Искусство — не только теория. Поскольку образ действительности в нём реконструируется, неизбежно

встаёт вопрос: «Из чего?». Для искусства особую важность приобретает материал, — проблема, не возникающая в чисто теоретических сферах деятельности человека.

Произведение искусства двойственно по своей природе: оно идеально, ибо как факт общественного сознания находит своё объяснение в ряду теоретических представлений человека, и оно материально, поскольку воспроизведение действительности может быть реализовано лишь через определённую материальную структуру, воссоздающую структуру изображаемого явления. Как определённое познание жизни, оно принадлежит к ряду умственных, интеллектуальных актов, но как познание, совершаемое путём воссоздания, оно требует физического труда, необходимого для придания материальной массе желаемой структуры. Трактовать искусство только в идейном ряду, только как теоретическое явление, только как факт общественного сознания — значит игнорировать общеизвестные высказывания классиков марксизма о связи его с трудом и материалом. Ф.Энгельс в «Диалектике природы», говоря о том, что рука «является не только органом труда, она также его продукт», подчёркивал: «Только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой степени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»². К.Маркс подчёркивал, что «физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры»³.

Из этого вытекает ещё одно важное следствие: являясь отражением действительности, произведение искусства вместе с тем принадлежит к материальной культуре. Возникнув, оно уже перестаёт быть только отражением и становится само явлением действительности. Перейдя из сферы художественного замысла в область материального воплощения, произведение искусства, сохраняя идеальные свойства (оно — отражение действительности), само становится явлением действительности. Как фактор изменения жизни, оно обладает двойной активностью — идеальной и материальной.

² К.Маркс и Ф.Энгельс. Собр. соч. XIV, стр. 454.

³ К.Маркс. Экономические рукописи 1857—1858 гг., Архив, IV, 123.

2. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурного подхода

Искусство — средство познания жизни. Однако средство специфическое. Искусство познаёт жизнь, воссоздавая её. Из некоего материала художник воссоздаёт образ жизни в соответствии со структурой, по его мнению, свойственной данному явлению действительности. Окружающие художника явления — не бесформенная масса, они представляют собой определённую материальную структуру, систему отношений, которую художник воспроизводит конструкцией своего произведения. Создание художника выполняет свою познавательную роль, если его структура адекватно раскрывает структуру действительности в меру возможностей наиболее передового сознания данной эпохи. Таким образом, в само понятие искусства входит проблема адекватности, сопоставления изображаемого и изображения — то, что в обычном словоупотреблении определяется как сходство: сходство человека и его портрета, события и его описания или изображения и т.д.

Естественный, наивный критерий при оценке достоинства художественного произведения — сходство с жизнью. «Это похоже, так бывает, так не бывает, не похоже» — таковы обычные формулы одобрения или неодобрения произведений искусства. Поскольку искусство рассчитывает, главным образом, на непосредственного, «наивного» зрителя и читателя, создаётся именно для него, а не для учёного-эстетика, такой вопрос вполне уместен. Более того: в наивной форме он выражает одну из основных черт искусства. Преодоление ограничений, которые накладывает материал на технические возможности художника, всё большее уподобление произведений искусства явлениям жизни — таков общий закон развития художественной деятельности человека. Параллельно шёл процесс преодоления ограничений, накладываемых эстетическими теориями. Расширение сфер искусства, всё большее приближение его к жизни — неуклонная тенденция эстетического движения. В современном искусстве (например, в некоторых течениях киноискусства итальянского неореализма) это приводит к демонстративному отказу от условностей⁴, к представлению о том, что художествен-

⁴ Противопоставление эстетическим условностям «естественности» — закономерная черта всякого нового этапа искусства. Её знали и Возрождение,

ная правда достижима лишь на путях отказа от «искусственности искусства». Возникает стремление к отказу от профессиональных актеров, павильонных съёмок, отбрасывается искусство композиции кадра, не говоря уже об условностях характеров, сюжета и т.д. Создаются произведения типа «Похитители велосипедов», являющиеся подлинными шедеврами искусства и, вместе с тем, достигшие, казалось бы, полного сходства, тождества искусства и жизни.

Между тем вопрос этот отнюдь не так прост, как может показаться с первого взгляда. Ведь совершенно ясно, что, сколь близко к жизни ни были бы воспроизведены страдания героя, зритель (и это прекрасно понимает создатель фильма) не бросится к нему на помощь. Пока зритель испытывает *эстетические* эмоции*, он неизменно чувствует, что перед ним — не жизнь, а искусство, близкое к жизни, воспроизведение, а не воспроизводимое. Известный анекдот о солдате-американце, который, защищая белую женщину, выстрелил в Отелло, иллюстрирует совсем не торжество искусства, а разрушение его примитивным сознанием, не способным к эстетическому восприятию.

Следовательно, любое приближение искусства к жизни не снимает сознания их различия. Более того, поскольку чем ближе сходные, но разные явления, тем более явна и их разница, и само приближение искусства к жизни подчёркивает их *различие*. Различие диалектически связано со сходством и невозможно без него. Чем больше сходства имеют между собой члены неравенства, тем, безусловно, обнажённое их различие. «Противоположение (оппозиция) предполагает не только признаки, которыми отличаются друг от друга члены оппозиции, но и признаки, которые являются общими для обоих членов оппозиции. Такие признаки можно считать «основанием для сравнения». Две вещи, не имеющие основания для сравнения, или, иными словами, не обладающие ни одним общим признаком (например, чернильница и свобода воли), никак не могут быть противопоставлены друг другу»⁵.

и классицизм, и искусство Просвещения, и романтизм, и разные течения реалистического искусства XIX в.

⁵ Н.С.Трубецкой, Основы фонологии, М., Изд. иностранной литературы, 1960, стр. 75. Более детально: N.Trubetzkoy, Essai d'une theorie des oppositions phonologiques, «Journal de psychologie», XXXIII, p. 5-18.

Таким образом, намечается вывод, который не изумит диалектически мыслящего читателя: увеличение сходства искусства и жизни углубляет осознание их различий. Античная традиция сохранила нам легенду о птицах, клевавших мастерское полотно с изображённым на нём виноградом. Вряд ли кто-либо из современных критиков увидит торжество искусства в попытке зрителей съесть натюрморт. Из всего сказанного вытекает то, что само установление сходства есть одновременно и определение различия. Явление жизни и изображение его в искусстве образуют взаимосвязанную коррелирующую пару, определённые аспекты которой воспринимаются как тождественные, составляющие основу художественного познания, поскольку само это тождество представляет собой очень сложное явление. Мы отождествляем пространственный контур яблока и линию, проведённую нами на бумаге (рисунок «яблоко»). Тождество этих двух явлений, позволяющее нам отождествить и целое (яблоко в действительности и его изображение на самом примитивном рисунке), оказывается отнюдь не столь безусловным. На самом деле мы принимаем за тождество аналогию, и это нам позволяет рассмотреть столь глубоко отличные явления, как структурный план рисунка и пространственная форма яблока, в качестве тождественных. Но рисунок мы сделали сами (или знаем, что его сделал другой человек). Отождествляемый с явлением действительности, он становится её объяснением. Структурный план рисунка переносится на объект познания — структурную природу пространственной формы яблока.

Однако не только тождественное в явлении жизни и его изображении играет активную роль в художественном познании. Воспроизведение никогда не бывает полным (например, рисунок не воспроизводит запаха яблока). Но эти отличные аспекты изображаемого и изображения входят в два аналогичных единства (яблоко и его изображение), выступая как дополнение к аспекту, воспринимаемому как тождественный. Это делает их не только различными, но и противоположными.

Отрицательный признак также начинает играть роль в познании. Он становится *дифференцирующим**, т.е. структурным, элементом, наряду с признаками совпадающими. Человек и мясорубка — различны. Сходство их столь общо и бессодержательно, что и количественно большее число различий не получает дифференцирующей роли. Человек и робот — в силу большего, чем в первом случае, числа сходных элементов — разли-

чаются качественно иным способом. Различие становится противоположностью, приобретает дифференцирующее значение, делается структурным элементом. То же самое возникает и при сравнении изображаемого и изображения. Чем больше элементов сходства и чем содержательнее эти элементы, тем большее значение, большую структурную весомость получают элементы различия.

В свете сказанного само понятие сходства искусства и жизни раскрывается не прямолинейно, а диалектически-сложно.

Когда мы, глядя на живописное полотно, говорим: «Это человек», «Это дерево», «Это яблоко», — мы тем самым устанавливаем как будто бы тождество: некоторое сочетание линий и красок на полотне — человек, дерево, яблоко. При этом мы, узнавая в изображении изображаемое, отнюдь не предполагаем, что из порезанной фигуры польётся кровь, а яблоко на полотне обладает вкусовыми качествами настоящего. Значит, мы соглашаемся считать человеком, деревом, яблоком нечто, не имеющее всех свойств этих явлений и предметов, признаём, что, и при вычете того, что отличает их на полотне и в жизни, эти явления сохраняют нечто основное, позволяющее применять к ним определения «человек», «дерево», «яблоко». Метафора: изображение яблока есть яблоко («я узнаю в этом сочетании красок и линий яблоко») подразумевает «метонимию»: яблоко, лишённое того, что не передаётся средствами живописи, есть яблоко. Подобная «метонимия» (часть принимается за целое) составляет основу художественного познания: за целое (то есть за сущность, качественную определённую предмет) принимается важнейшее. Когда мы, глядя на кусок мрамора и сочетание красок и линий, говорим одно и то же: «Это яблоко», — ясно, что перед нами раскрываются разные сущности изображаемого предмета. То, что художественное воспроизведение никогда не подразумевает полного воссоздания (создания второй такой же вещи), то, что определённые свойства не будут воссозданы, ведёт к познанию того, что в этот момент и с позиции этого художника представляется важнейшим. Приведём наглядный в его простоте пример: скульптура позднего палеолита знает женские фигурки — статуэтки так называемых «венер». Эти изображения характеризуются чрезвычайно тщательно и с большим мастерством (например, в так называемой «Венере» из Виллендорфа) исполненным торсом с резко гипертрофированными женскими формами. Голова, особенно лицо, а также

руки и ноги у подобных статуэток изображены крайне схематично. Это понятно: для человека позднего палеолита женщина — продолжательница рода. Отец при групповом браке неизвестен, и именно женщина была носителем родового начала. Вместе с тем, человек палеолита — охотник. Участие женщины в труде ничтожно, и руки намечены столь же неясно, как и голова. Лица подобные статуэтки, как правило, вообще не выделяют. Мы видим, что на практике означает то приравнивание целого (женщина) к части (торс и специфически женские формы тела), о котором мы говорили. Социально-историческое развитие (в данном случае, ранние формы разделения труда, противопоставившие мужчине-охотнику женщине-продолжательнице рода) выделило понятие «мужчина» и «женщина». А художественный путь освоения понятия был примерно следующий. И мужчина, и женщина, конечно, воспринимались как человек. Но то, что в этом понятии общего для обоих полов (и что в момент разделения труда становилось социально-пассивным), составляло «основание для сравнения». Оно выносится за скобки, не изображается. Воссоздаётся лишь *специфическое*, приравниваемое целому. Таким образом, эстетическое восприятие этой статуэтки подразумевает по крайней мере три психологических акта:

1) акт «метафоры» — узнавание — «это изображение есть женщина»;

2) акт «метонимии» — выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного — «эта часть женщины есть женщина»;

3) акт противопоставления, контраста — то, что объединяет понятия «мужчина» и «женщина» в родовом понятии «человек» и, следовательно, для видового понятия не составляет специфики, — снимается. Восприятие изображения подразумевает, что зритель сопоставляет его с формами мужского тела. Общее не изображается, воспроизводится лишь отличное.

Но различие есть отношение, а не предмет. Отношение нельзя изобразить — оно осознаётся при сопоставлении изображённого и неизображённого.

Из перечисленных психологических аспектов восприятия первый, таким образом, подразумевает сопоставление изображения и изображённого, третий — изображения и неизображённого, а второй включает оба аспекта.

Эти наблюдения над наиболее элементарным произведением

искусства позволяют сделать некоторые общие выводы.

Изображение в искусстве — это отнюдь не только то, что непосредственно изображено. Художественный эффект — всегда *отношение**. Прежде всего это соотношение искусства и действительности — сложный вопрос, который не исчерпывается бесспорной, но слишком общей формулой «искусство — зеркало жизни». При этом следует иметь в виду, что в приведённом примере из истории примитивного искусства часть, принимаемая за целое, есть именно часть в прямом смысле (часть тела). В позднейшем искусстве в качестве части выступает аспект.

Искусство — всегда функционально, всегда отношение. То, что воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, что воссоздаётся (изображаемому), к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других.

Поэтому научный макет, будучи предметом, вещью, равнодушен к идеологическим связям создающего и воспринимающего, а произведение искусства, оставаясь вещью, включено и в многочисленные идейные отношения. Качества вещи в макете абсолютны, постигаются из него самого, качества вещи в искусстве относительны, приобретают своё значение от многочисленных идеологических контекстов. Когда мы сумеем математически точно определить основные из этих контекстов, мы приблизимся к научному представлению о природе впечатляющей силы искусства.

Сходство искусства и жизни выясняется отнюдь не в сопоставлении двух однолинейных величин. Сложная многофакторность действительности сравнивается с произведением, опосредованным многочисленными связями. Само это сравнение не есть однократный акт. Что создано художником, становится ясно зрителю не из имманентного рассмотрения произведения искусства, а из сопоставления его с объектом воссоздания — жизнью. Но ведь сам объект воссоздания — жизнь — раскрывается для нас по-разному до того, как было создано воспроизводящее её произведение, и после. Поэтому понятое из сопоставления с действительностью, произведение требует нового сопоставления с по-новому понятой действительностью. Логически процесс познания сходства искусства и жизни может быть уподоблен не прямой, а спирали, число витков которой зависит от глубины художественного создания и сложности

воспроизводимой жизни. Реально же он представляет подвижную корреляцию, соотнесённость.

С вопросом сходства искусства и жизни связана ещё одна сторона дела, которую удобнее для начала рассмотреть на материале изобразительных искусств.

Как мы видели, понятие сходства в искусстве диалектически-сложно, составлено из сходства и несходства; уподобление включает в себя и противопоставление. В связи с этим само понятие сходства исторически и социально обусловлено. В этом аспекте история изобразительных искусств даёт характерные этапы: сначала, как мы видели на скульптуре палеолита, изображается с большой подробностью частное, части (тела, композиции, сцены). Задача изображения общего не возникает. Затем формируется более высокое требование: искусство стремится охватить целые явления, сложные события. Однако общее правдоподобие мыслится как сумма отдельных деталей, в которых мы легко и сразу узнаём части изображаемого явления жизни. Затем наступает новый период: общее, в котором зритель узнаёт определённое жизненное явление, складывается из частных, не имеющих характера отчётливого воспроизведения какой-либо части изображаемого и получающих свой смысл только в общем художественном контексте. Достаточно сравнить художников Возрождения и второй половины XIX века, чтобы убедиться, что отношение части и целого в их картинах принципиально различно. Общефилософский смысл этого легко объясним глубоким проникновением диалектического мышления в сознание людей XIX века.

Неуклонно возрастающая в истории изобразительного искусства тяга к абстрагированию от сходства в частностях приводит не к уменьшению, а к увеличению общего сходства. Количественное понятие «увеличение сходства» означает, что в процесс сопоставления с жизнью вовлекаются всё более существенные аспекты изображения, причём осуществляется переход от сопоставления воссозданного образа с внешностью воссоздаваемого явления к раскрытию, через сопоставление внешности, внутреннего сходства явлений.

Так, например, известно, что ранняя античная скульптура была полихромной. Это означает, что для того, чтобы, взглянув на этот предмет из мрамора, сказать: «Человек», — зрителю той поры следовало увидеть перед собой антропоморфную и антропохромную фигуру. За этим стоит представление: человек =

внешность человека. Само понятие «внешность» диффузно, включает в себя ещё не развившиеся понятия «цвет» и «форма». Окрашенность статуи (следовательно, неотделённость скульптуры от живописи) означает, что самостоятельное понятие цвета как средства воссоздания (то есть познания) жизни ещё не выработалось.

Переход к неокрашенной статуе — целый переворот в сознании: определяется понятие «форма» как самостоятельная познавательная ценность. Сказав, что на неокрашенной статуе нет краски, мы не выразим сущности дела: на ней есть *отказ от краски*, сознательное свидетельство того, что форма, а не цвет определяет изображаемую сущность человека. Следовательно, форма и цвет воспринимаются в этот момент как соотнесённые антиподы, антонимы, понятия, само существование одного из которых определяется существованием другого, как «запад» определяется понятием «восток». Более того: как объём понятия «чёрный» определяется понятием «не чёрный» и невозможен вне его, объём этих понятий раскрывается лишь с учётом их взаимной обусловленности-противопоставленности в ту эпоху. Значит, определение понятия «форма» как средства воссоздания облика человека, т.е. отказ от окраски статуй, знаменует и возникновение понятия «цвет». А это означает идейно-психологическую предпосылку возникновения живописи как самостоятельного искусства — воссоздания жизни средствами краски, в котором пластическое воссоздание присутствует как отказ, со знаком «минус».

Процесс сопоставления — основа выявления сходства искусства и жизни — имеет два аспекта. С одной стороны, это сопоставление изображаемых явлений между собой, с другой, — изображения и изображаемого. В терминах семиотики эти аспекты определяются как синтагматика и семантика. Сущность их неодинакова. Первое выясняет качественное своеобразие изображаемого. При этом большую роль играет не только то, что изображено, но и то, что не изображено. Явление выделяется из ряда других, подобных ему, по принципу ряда соотнесённостей, например, контраста. В этом случае изображаемое явление имеет с другими и общее («основание для сравнения») — то, что не осознаётся как структурный элемент или не изображается, выносится «за скобки», — и особенное, специфическое именно для него и осознаваемое как антитеза общему. Оно и воссоздаётся. Сравним два натюрморта. На одном изображены

яблоко и персик, на другом — два яблока. Предположим, что одно из яблок второго — точное повторение яблока в первом. Однако восприниматься они будут по-разному. В первом случае структурным элементом будет то в контуре и окраске яблока, что отделит его от не-яблока (здесь — персика). Индивидуальное для данного яблока будет или восприниматься как свойство всякого яблока, или вообще не восприниматься. Во втором случае активными сделаются те признаки, которые характеризуют это яблоко (здесь — «не то, а это из двух»). Между тем признаки, общие для обоих яблок, хотя и будут присутствовать, поскольку без их воспроизведения нельзя изобразить и индивидуального, но потеряют структурную активность.

Чем больше в изображаемом явлении вынесено «за скобки», чем меньше то, чему приравнивается вся вещь, тем резче подчеркнута его специфика. «Чем скупер, тем характеристичнее», — совсем не парадокс, а очевидная истина. Но из этого же следует, что «вынесение за скобки» в искусстве не есть простое отбрасывание. Неизображённое подразумевается. Только в со-(противо-)поставлении изображённого и неизображённого первое обретает подлинный смысл.

Второй аспект имеет иное значение. Первый позволяет нам узнать в нарисованном предмете яблоко (отличить его от не-яблока), т.е. им подчёркивается тождество. Второй не даёт нам съесть это яблоко, подчёркивая, что перед нами воссоздание предмета, а не сам предмет. Если изображение ничем не отличалось от изображаемого, то нарисованное яблоко прибавляло бы к нашему знанию о его сущности не больше, чем купленное. И в этом аспекте познание идёт по тем же общим законам. Познать ту сущность яблока, которая раскрывается только в изображении, значит сопоставить их, вынести за скобки всё равное и выделить отличие. Именно поэтому приклеенное к полотну яблоко не прибавит ничего к нашему познанию: изображаемое и изображение тождественны, всё вынесено за скобки — в остатке нуль. Но ведь остаток-то и есть специфичность, художественное знание! Из этого следует и другое. То, что сходство в масляной живописи создаётся при взгляде на расстоянии и исчезает при приближении к полотну, — не только техническое свойство данного вида искусства, но и выражение того этапа искусства, который воссоздаёт целое, подобное целому в жизни, из частей, не подобных частям этого целого в жизни. Выкрасить зелень на полотне в зелёную краску, выдавленную

из тюбика и очень похожую на цвет отдельного листа, — значит выключить эту сферу изображения из процесса познания. В книге И.Г.Эренбурга «Люди, годы, жизнь» приведены слова П.Пикассо, который иронизировал по поводу представления о живописи как о раскрашенной в «натуральные» цвета фотографии: «...Нужно рационализировать производство картин. На фабрике должны изготавливать смеси, а на тюбиках ставить: "для лица", "для волос", "для мундира". Это будет куда разумнее»⁶. Сходство искусства и жизни — не механическое тождество, а диалектическое приближение.

Приведённые примеры были нужны нам для того, чтобы продемонстрировать, что сходство искусства и жизни — сложное и противоречивое понятие, всегда социально и исторически опосредованное, диалектически сочетающее сближение и оттачивание.

⁶ Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь, кн. 1—2, М., Советский писатель, 1961, стр. 324.

3. Материал искусства

Материалом искусства, строго говоря, может быть любая материальная среда, поддающаяся структурированию, т.е. та, которая может быть использована для придания ей структуры, воссоздающей структуру изображаемых явлений жизни. На первый взгляд может показаться, что материален, вещественен лишь материал так называемых изобразительных искусств. Это не так: звук — материал музыки, язык — материал литературы, человеческое тело — материал пластики — также имеют свою вещественную определённость, могут быть предметом чисто физических измерений и исследований. Понятие материала искусства по самой своей этимологии подразумевает материальность. Однако не следует истолковывать это примитивно, отождествляя материальность с вещественностью. Система отношений* — понятие невещественное, но, поскольку речь идёт об отношениях, существующих в реальном, материальном мире, отношения в своей совокупности могут выступать в искусстве как начало материальное — материал, из которого создаётся структура произведения, — система отношений более высокого уровня. Приведём пример: геометрические понятия — соотношение плоскостей и их пересечений, их кривизна, симметрия и т.д. — по своей природе не материальны. Это чистые отношения, безразличные к физической природе того или иного материала, реально имеющего эти формы. Но в архитектуре эта система геометрических отношений выступает в качестве материала, из которого художник конструирует высшее единство. Конечно, и в этом случае необходимо учитывать возможность истолкования самого понятия «материал» с точки зрения разных уровней. На наиболее абстрактном уровне материалом в архитектуре будет выступать система геометрических пропорций, на наиболее конкретном — определённые, наделённые собственной фактурой физические материалы, из которых складываются массы, образующие определённые геометрические формы.

Возможности искусства безграничны — его история демонстрирует неуклонное расширение способов воспроизведения жизни и используемых при этом материалов. Однако здесь необходимо отметить одну особенность: материал искусства не должен содержать в себе самом, в своём естественном состоянии такого сходства с изображаемым предметом, которое исключает

ло бы дальнейшую обработку, делало бы её излишней. Почему аппликации нам, воспитанным на традициях живописи, кажутся нехудожественными? Поскольку природа искусства подразумевает акт воссоздания образа жизни, то неотъемлемой чертой творческого процесса является *превращение непохожего в похожее*. Искусство — моделирующая система. Сам акт придания материалу, не имеющему сходства с воссоздаваемым явлением, черт, заставляющих нас угадать в изображении изображаемое, и составляет познание жизни средствами искусства. Вмонтировав в статую элементы, заимствованные из мира действительности (например, одев её в подлинные ткани), мы даём зрителю не воссоздание явления жизни, а самоё это явление. Воссоздание раскрыло бы перед ним структуру изображаемого, не данную в обычном наблюдении, — простое перенесение прибавило к тысячам ежедневных созерцаний явлений жизни ещё одно. Сформулированное нами соотношение материала и художественного произведения очевидно для изобразительных искусств. Там берутся краска или камень и им придаётся образ воспроизводимого явления. Подобное же положение в музыке. Вопреки представлениям некоторых теоретиков музыки, звукоподражание (например, воспроизведение речевых интонаций в романсе и речитативе) явно играет второстепенную роль. В подавляющем большинстве случаев образ действительности в музыке создаётся иначе: из звуков, которые сами по себе лишены значения, воссоздаётся эмоциональный образ мира, картина душевного переживания. И здесь выразительность не является присущим материалу свойством: она возникает в процессе воссоздания из звукового материала сложного выразительного целого.

Однако существуют виды воспроизведения явлений жизни, которые имеют дело с материалом, в той или иной степени схожим или даже тождественным изображаемому. Такова, например, фотография: возникающий на фотографической бумаге воссозданный образ жизни является не произведением искусства, а материалом. Для того, чтобы стать первым, он должен подвергнуться дополнительным операциям. Характерно, что именно это сходство самого материала с воспроизводимой действительностью — создаёт трудности превращения фотографии в искусство. Иначе обстоит дело с танцем: в фотографии изображение окружающих видов на фотобумаге (материал искусства) сходно с этими окружающими видами (предметом изобра-

жения), но не тождественно ему. В танце мы имеем дело с тождеством. Данные этнографии единодушно свидетельствуют, что танец и в своей первоначальной магически-культурной, и в позднейшей — игровой функции строится на воспроизведении движений и действий человека в жизни. Танец воспроизводит трудовые, боевые, охотничьи, сексуальные движения. Материалом искусства служит то самое человеческое тело, которое совершает соответствующие движения в действительности: жесты танца воспроизводят, и очень точно, жизненные телодвижения. Создаётся опасность того, что танец, утратив характер воспроизводящего (искусства), перейдёт непосредственно в ряд воспроизводимых явлений (жизни). Этого не происходит по целому ряду причин. Такое слияние привело бы к уничтожению танца как искусства. Из сферы художественной деятельности (воспроизведения) он перешёл бы в область практической жизни — предмета для воспроизведения. И разница здесь, конечно, не в том, что движения в практической жизни имеют цель, а в танце, якобы, бесцельны. Движения в танце имеют цель, но иную, чем в практической жизни, — цель *воспроизведения* движений практической жизни. Однако именно здесь намечаются различия. Коснёмся в данной связи интересующего нас сейчас аспекта — материала искусства. Танец не строится как простое воспроизведение жизненных движений. Сначала материал «расподобляется», выводится из состояния тождества с воспроизводимым: музыка, быстрота, ритмичность и специфический характер движений создают для искусства танца особый материал — не просто человеческое тело, а тело, ритмически движущееся под музыку в условных танцевальных движениях. И уже после того, как в распоряжении художника появляется этот, *не похожий* на обычное состояние человеческого тела, материал, возникает возможность воспроизвести с помощью этого материала жизнь. *Расподобленное* начинает *уподобляться*. Танцующий воспроизводит жизненные движения, максимально приближаясь к правдоподобию, доводя зрителей почти до полной иллюзии. И всё же его движения остаются жестами — воспроизведением жизненных движений, а не самими этими движениями.

Особый характер имеет в этом смысле материал художественной литературы — язык. Язык, представляющий собой сложную систему, приспособленную для передачи любой информации, содержит в себе возможность наименования всех явлений

и отношений действительности. Между обозначающим и обозначаемым в языке существуют устойчивые соотношения. У говорящего возникает убеждение, что язык сам по себе представляет «вторую действительность», жизнь, воспроизведённую в условных сигналах языка. Это создаёт специфические трудности для использования языка в качестве материала искусства — трудности, которые будут рассмотрены в специальной главе.

4. Искусство и проблема модели

Всё сказанное позволяет рассматривать произведение искусства как своеобразную модель, а художественное творчество — как одну из разновидностей процесса моделирования действительности.

Если помнить, что «в качестве модели объекта рассматривается любой другой имитирующий его объект, служащий своего рода заместителем его в процессе исследования»⁷, то появляется возможность интерпретации одного из основных свойств искусства — познания путём воссоздания — как явления моделирования. В этой же связи проясняется то существенное в соотношении искусства и жизни, о чём мы уже говорили: отношение аналогии, подобия, но никогда не тождества. Модель всегда воспроизводит не весь объект, а определённые его стороны, функции и состояния, причём сам акт отбора является существенным звеном познания. Полное, всестороннее воспроизведение — уже не модель и средством познания являться не может, ибо утрачивает тот элемент абстракции («типического», как принято говорить применительно к искусству), без которого невозможно познание. «Модели во всех случаях выступают как аналоги. Это значит, что модель и отображаемый при её помощи объект находятся в состоянии сходства, а не тождества. Иначе говоря, модель в каком-то одном отношении подобна моделируемой системе, а в другом отношении отлична и притом обязательно отлична от этой системы. Более того, существование каких-то определённых различий между моделью и оригиналом является неперемennым условием тех функций в познании, которые она выполняет»⁸.

Это сразу же вводит в искусство, как и во всякий моделирующий процесс, понятие уровня абстракции. Ясно, что и виды искусства, и художественные направления внутри отдельных видов можно классифицировать не только по способу моделирования действительности, не только по материалу, но и по характеру исключений и отбору моделируемых сторон объекта. При этом полезно помнить то общее правило, согласно которому и чрезмерная «подробность», и оторванность от объекта,

⁷ А.А.Зиновьев, И.И.Резвин, Логическая модель, как средство научного исследования, «Вопросы философии», 1960, № 1, стр. 83.

⁸ В.А.Штофф, указ. соч., стр. 49.

субъективизм в выборе моделируемых аспектов снижают её познавательную ценность. В.А.Штофф пишет: «Когда модель становится слишком "точной", она теряет свой смысл, она перестаёт быть моделью, когда же она несовершенна, она источник ошибок»⁹. Конечно, как мы увидим в дальнейшем, вопрос этот в искусстве не решается простым приложением к тому или иному произведению общих правил моделирования — он выступает в сложно опосредованном виде. И всё же необходимо помнить, что более отвлечённое изображение объекта, например, в музыке, чем в живописи, создающее гомоморфную модель высокого уровня абстракции, конечно, не означает понижения её познавательной ценности.

Не стремясь исчерпать всех сторон сложной проблемы «искусство и модель», остановимся лишь на некоторых. Прежде всего, для искусства крайне важна связь моделирования с познанием структур большой и очень большой сложности. Касаясь этого свойства применительно к моделям вообще, А.А.Зиновьев и И.И.Резвин пишут: «Если объекты берутся как нечто элементарное, моделирование лишается практического смысла. Метод моделей был выработан именно с целью решения сложных задач, когда исследование оригиналов по тем или иным причинам затруднено, практически невозможно»¹⁰. Последнее чрезвычайно существенно для искусства. Возможности научного моделирования ограничены уровнем специальных знаний. На каждом этапе научного развития выдвигаются проблемы, ещё достаточно сложные, чтобы не решаться иным способом, кроме научной моделирующей аналогии, и, одновременно, уже доступные научному познанию. Они и становятся объектами моделей. Моделирование в искусстве не знает подобных ограничений. Уже на ранних стадиях художественной деятельности человек моделирует сложнейшие социальные объекты и отношения, в определённой степени остающиеся объектами модели в искусстве до настоящего времени.

То, что подобные художественные модели могут иметь характер приближения к объекту лишь на определённом уровне или вообще мистифицировать объект, в данном случае дела не меняет.

⁹ Там же, стр. 49-50. См. также: *R.A.Hinde, Models and concept of «drive», Brit. j. phil. scl., vol. VI, № 24, p. 323.*

¹⁰ *А.А.Зиновьев, И.И.Резвин, указ. соч., стр. 82.*

Способность искусства моделировать сложнейшие, никакими иными средствами ещё не поддающиеся познанию объекты и отношения накладывает отпечаток на самую природу модели в искусстве. Г.Кlaus, изучая соотношение аналогии и тождества (для модели свойственно именно аналогичное, а не тождественное отношение к объекту), в главе «Zur Rolle des Modells in Kybernetik» своего исследования «Kybernetik in philosophischer Sicht» формулирует следующие условия эффективности модели:

а) Она должна демонстрировать те же отношения, что и её объект;

б) Она должна, по возможности, на основе структуры и отношений модели выявить дополнительные черты объекта¹¹. При этом Г.Кlaus указывает, что для перехода аналогии в тождество требуется не только идентичность результатов действий, структур и отношений, но и материала, из которого сконструирована модель, и материала объекта¹². Модели же не тождественны, а аналогичны и единства материала не подразумевают. Опираясь на эти положения, В.А.Штофф справедливо заключает, что для модели характерна аналогия «на уровне структур и на уровне функций»¹³. Как мы увидим, это вскользь оброненное Г.Кlausом замечание о материале касается вопроса, очень важного в искусстве. Здесь уместно будет подчеркнуть следующие моменты, определяющие специфику искусства как модели.

Первое:

Научная модель, как правило, создаётся тогда, когда путём анализа выработано уже определённое представление о структуре объекта или элементах, её составляющих. В первом случае структура объекта служит планом построения модели, а целью модели становится определение поведения объекта в условиях, поставить в которые его в естественных обстоятельствах почему-либо затруднительно. При построении модели подобного типа зачастую оказывается удобным строить аналогию только на структуре, то есть, создавая тождество структуры, не создавать тождества элементов.

Во втором случае структура объекта есть нечто неизвестное,

¹¹ G.Klaus, Kybernetik in philosophischer Sicht, Berlin, Dutz Verlag, 1961, S. 247.

¹² Там же, S. 246.

¹³ В.А.Штофф, указ. соч., стр. 52.

подлежащее определению. При этом в основу кладутся определённые, добытые на предыдущем этапе науки, сведения об элементах этой структуры. При этом гипотетическое представление о структуре будет планом модели, а аналогия между её функциональным поведением и поведением объекта — средством проверки истинности представления о структуре объекта.

Таким образом, созданию научной модели предшествует аналитический акт.

Модель в искусстве создаётся иначе: художник имеет синтетическое представление о целостности воспроизводимого объекта и именно эту целостность и моделирует.

Второе:

Воссоздание целостности объекта в искусстве неизбежно приводит к тому, что сам этот объект, структурное изучение которого средствами науки ещё вообще, может быть, невозможно, предстаёт как имеющий определённую структуру. Создавая своё произведение, художник творит его по определённому структурному плану, который, в силу аналогии между целостностью объекта и воспроизведения, воспринимается как структура объекта.

Таким образом, в ходе художественного воссоздания модели объекту приписывается определённая структура, что составляет одну из сторон художественного познания жизни.

Третье:

При воссоздании объекта в художественной модели мы имеем дело с заведомо нетождественными структурами. Уже в самом элементарном художественном акте — на скальном воспроизведении мамонта или бизона — неполная аналогия принимается за полную: изображение заведомо неживое, не способное к движению, воспринимается как аналог и модель объекта живого и движущегося. Причём природа «неполноты» здесь принципиально иная, чем та, которая присуща всем моделям вообще и рассмотрена нами в разделе, посвящённом сходству искусства и жизни. Там речь шла об опущении несущественных, не составляющих качественной определённости аспектов объекта или его моделируемой функции. Здесь речь идёт о самом существенном, основном объекте познания. Однако воспроизвести его не оказывается возможным, и тогда искусство поступает иным образом: оно воспроизводит иную структуру, которая считается аналогичной моделью искомой. Так, неподвижное, неживое изображение воспринимается как модель подвижного,

живого объекта и, более того, — модель подвижности, жизни. Так, воспроизведение пространственной по своей природе структуры пластики человеческого тела становится в скульптуре нового времени выражением непространственной структуры душевных переживаний. Мы приравниваем эти две весьма отличные структуры как тождественные и получаем возможность рассматривать статую не как модель человеческого тела, а как модель человека, и, более того, модель человеческих переживаний. В этом — существенное отличие скульптуры от анатомического макета, хотя оба они удовлетворяют распространённому определению искусства: познание в образной форме. Ещё более это различие проявляется в том, что, поскольку модели в искусстве не предшествует полный анализ природы элементов и их структуры, заменённый аналогией по сходству, модель в искусстве, с одной стороны, не поддаётся такому однозначному логическому истолкованию, допуская гораздо бóльшую диффузность различительных признаков. С другой стороны, модель в искусстве, именно в силу этой диффузности, позволяет производить гораздо более широкий круг умственных экспериментов и таит гораздо более широкие возможности непредвиденных открытий, чем научная модель.

Четвертое:

Структура модели, которая воспринимается как тождественная структуре объекта, вместе с тем является отражением структуры сознания автора, его мировоззрения. Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта. Но одновременно пред нами раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура мира — определённое социально-историческое мировоззрение. Если обычная научная модель есть нечто самодовлеющее, отдельное, включённое лишь в связь по аналогии с объектом, то модель в искусстве (произведение искусства) — лишь элемент более сложной структуры, существующей только в отношении к таким структурным понятиям, как «модель мира» и «модель авторской личности», — мировоззрение в наиболее широком смысле этого понятия.

Пятое:

Из предшествующего следует: воссоздавая объект в модели (произведении искусства), автор неизбежно строит эту модель по структуре своего мировоззрения и мироощущения (своего социально-детерминированного «я»), и произведение искусства

является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора.

Шестое:

Между моделью (произведением искусства) и личностью автора существует двусторонняя обратная связь. Автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотносённая с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому самосознанию («действительность влияет на художника»).

Седьмое:

Поскольку искусство имеет знаково-коммуникативную природу, художник доносит свою моделирующую систему до сознания аудитории. Из этого следует, что художник не только разъясняет действительность как определённую структуру (познавательная роль искусства), но и сообщает, навязывает аудитории (если ему удаётся её «убедить») свою структуру сознания, делает структуру своего «я» структурой «я» читателя. На этом основана социальная, агитационная природа искусства.

Восьмое:

Модель — не идея, а структура — воплощённая идея. В.А.Штофф считает, что модель «выступает как единство противоположных сторон — абстрактного и конкретного, логического и чувственного, не наглядного и наглядного. В то время как в теоретическом мышлении преимущественно выступает одна сторона, в чувственных восприятиях и наблюдении — другая, в модели они связаны воедино, и в этой связи — специфика модели и одна из её важнейших гносеологических функций»¹⁴. По крайней мере, применительно к моделям, встречаемым в искусстве, положение это следует признать справедливым. Но из него вытекает и мысль о производстве искусства как единстве умственного и физического труда человека, и о том, что построение модели в искусстве включает понятие мастерства. И вне искусства существуют обширные разряды моделей, построение которых требует определённого мастерства, определённых практических навыков. Однако между научной и художественной моделью в этом смысле будет глубокое отличие, вытекающее из «отдельности» научной и включённости художественной модели в определённую идеологическую структуру. Неумело, плохо выполненная научная модель просто не

¹⁴ В.А.Штофф, указ. соч., стр. 65.

выполняет своей функции — она не аналогична объекту. Плохо выполненная модель в искусстве, выпадая из задуманной автором структуры идей, неизбежно несёт другое представление о структуре авторского «я», ибо не моделировать образ автора, его мировоззрение искусство не может. Отсюда очевидна несостоятельность утверждения о возможности существования произведений, высоких и правильных по идее, но низкокачественных по мастерству. Неумелое, неадекватное моделирование неизбежно сделает структуру носительницей *своих* идей (в сфере искусства нет моделей вне идей), вопреки любым авторским декларациям.

Девятое:

Модель в науке и технике существенно отличается от произведений искусства, если эти последние рассматривать как модель некоего определённого объекта (действительность, внутренний мир поэта и т.п.). Научная и техническая модель совершенно не обязательно должна быть гомологичной моделируемым объектам, но даже в этом последнем случае она представляет по отношению к этим объектам некую материально воплощённую абстракцию родового вида. Такой характер имеют, например, анатомические макеты учебного типа. Произведение искусства, являясь моделью определённого объекта, всегда остаётся воспроизведением единичного, но помещаемого в нашем сознании в ряд не конкретно-индивидуальных, а обобщённо-абстрактных понятий. Сама конкретность получает характер всеобщности. Бородавка на носу у человека становится на его портрете знаком определённого характера или определённой авторской системы воспроизведения объекта, или того и другого вместе. Все случайности личной биографии Герцена, которые были бы иными, если бы жизнь писателя протекала иным образом, становятся в «Былом и думах» элементами художественной типизации. То, что всеобщность, абстрактность достигается в искусстве не заменой индивидуальной модели всеобщей, а «повышением» этого индивидуального изображения в ранге, включением его в ряд отвлечённо-понятийных связей, подтверждается рассмотрением тех художественных произведений, авторы которых сознательно стремились к отвлечённости и абстракции. Если мы рассмотрим такой вид произведений искусства, как аллегорическая живопись эпохи классицизма, — творчество, в котором абстрактность и всеобщность входят в авторское задание и рассматриваются как сино-

ним художественной ценности, — то и здесь мы обнаружим подтверждение нашей мысли: каждая отдельная деталь картины, например, коса в руке у скелета или орёл, сидящий на раскрытой книге законов, представляет собой воспроизведение некоей реальной единичности, которая воспринимается нами как всеобщность, благодаря отношению к другим деталям картины, которые связаны между собой не связями конкретно-вещественного мира, а отношениями на уровне идей. Конкретное изображение трактуется в ряду абстракций и получает их свойства.

Реалистическая живопись строится по иной системе — детали картины соединены между собой не аллегорическим замыслом композиции, а логикой пространственного размещения изображаемого в реальном мире (или нашего представления об этой логике). Но сущности дела это не изменяет: единичный эпизод на полотне получает совсем иной смысл, чем в действительности, так как трактуется в ряду более отвлечённых представлений. Особенно это делается заметно, когда художник, порывая с наивным реализмом эмпирического мышления, осознаёт, что предметом изображения являются не отдельные вещи, а система отношений изображаемых явлений между собой и автора к их совокупности. Изображение становится зримой моделью *отношения* — сущности, принципиально незримой. Конечно, в этом смысле каждый вид искусства и каждая исторически данная его форма имеют черты своеобразия, настолько значительные, что пытаться охватить их всех в рамках одного общего и краткого определения значит заранее обречь себя на неудачу.

Десятое:

Из сказанного ясно, что модель в искусстве отличается обязательным качеством наглядности (впрочем, это свойство присуще очень широкому классу моделей). Спецификой искусства будет не только высокая значимость этой наглядности, но и особый её характер. Здесь необходимо остановиться на том, какое значение в художественных моделях приобретает та форма познания, которая основывается не на логическом рассуждении, а на очевидности истины.

В настоящее время можно уже считать установившимся в марксистской философской литературе представление, что отнюдь не всякое признание роли интуиции в процессе познания следует отождествлять с интуитивизмом. Интуитивизм — родо-

вое обозначение для ряда идеалистических философских учений антиинтеллектуалистического толка, учений, которые считают интуитивное знание более высоким, достоверным, чем научное — опытное и логическое. Подобную философскую апологию интуиции следует отличать от признания того реального и хорошо известного в теории научного знания факта, что в ряде конкретных наук ученые прибегают не только к опыту и логическому доказательству, но и к научной интуиции. В связи с этим следует поставить вопрос о роли интуиции в общей гносеологии. В.Ф.Асмус, изучавший проблему интуиции в современной философии и математике, подчёркивает существование «ошибочного взгляда, будто несостоятельно и идеалистично всякое учение и всякое понятие об интуиции»¹⁵. К мнению В.Ф.Асмуса присоединяется И.П.Чуева, пишущая: «Не всякая теория интуиции есть теория "интуитивизма" и не всякий философ, признающий интуицию — "интуитивист"»¹⁶. Особенно существенно для нас следующее утверждение В.Ф.Асмуса: «Как понятие о непосредственном знании, о непосредственном усмотрении ума понятие "интуиция", само по себе взятое, не характеризует ни в какой мере принадлежность философии (или науки), в которой оно используется, к идеализму или материализму (в философском смысле). Оно также мало характеризует ориентировку среди философских направлений, подобно тому как понятия "опыт" или "идея", сами по себе взятые, не могут рассматриваться в качестве признаков идеалистического или материалистического направления тех учений, в которых эти понятия встречаются»¹⁷.

Между тем ложная боязнь обвинений в «интуитивизме» заставляет часто вообще уклоняться от изучения этого вопроса, что, особенно при рассмотрении эстетических проблем, часто приводит к гносеологическому механицизму и логицизму. Как и всякая гносеологическая категория, интуиция допускает и материалистическое, и идеалистическое истолкование.

Под интуитивным знанием в материалистическом смысле следует понимать такое знание, которое не выводится в резуль-

¹⁵ В.Ф.Асмус, Проблема интуиции в философии и математике, М., Соцэкгиз, 1963, стр. 242 — 243.

¹⁶ И.П.Чуева, Критика идей интуитивизма в России, М.—Л., изд. АН СССР, стр. 8.

¹⁷ В.Ф.Асмус, указ. соч., стр. 278.

тате логических построений, а возникает как непосредственное созерцание (чувственная интуиция) или как непосредственное усмотрение ума (интеллектуальная интуиция). Так, например, современная математика исходит из того, что такой фундаментальной посылки, как принцип полной индукции, логически доказать невозможно. Он дан в непосредственном знании как исходная точка дальнейших логических рассуждений. «Интуиция будет непосредственным, логически необоснованным усмотрением ума, начальным актом познания, приводящим к обладанию математической истиной»¹⁸. Материалистическое понятие интуиции будет отличаться от идеалистического, во-первых, признанием изначальной и ограниченной, подчинённой роли интуитивного знания (то, что данный цвет — красный, не может служить предметом доказательства — это непосредственная данность: однако по отношению к современным выводам оптики это будет лишь исходная, начальная ступень познания). Правда, следует иметь в виду, что в цепи гносеологического движения может отмечаться и обратная связь — возникновение на базе достижений науки чувственных и интеллектуальных интуитивных идей весьма большой сложности. Другая черта материалистического понимания интуиции вытекает из ясного представления о связи её с практикой. «Интуиция как функция человеческого познания имеет свою историю. Корни этой истории глубоко уходят в почву практики. По верному разъяснению итальянского математика Эприкеса, первоначальные математические интуиции, например, в геометрии, «возникали путём идеализированного опыта, который неоднократно повторялся при состоянии интеллекта, предшествовавшем полному развитию сознания»¹⁹.

Из сказанного вытекает особая роль интуитивного знания в тех случаях, когда гносеологическим инструментом является не рассуждение, а конструкция, т.е. при построении наглядных моделей. Особенно же резко проявляется это в тех случаях, когда объектом моделирования является система «очень большая» в кибернетическом значении этого термина, т.е. система, сложность которой заведомо превосходит познавательные возможности познающего устройства (субъекта). В этом случае построение модели будет возможно лишь в плане создания аналогич-

¹⁸ Там же, стр. 278.

¹⁹ Там же, стр. 285.

ной конструкции. Между тем акт аналогии чрезвычайно тесно связан с интуитивным познанием, хотя и не может быть с ним отождествлён.

В одном из романов Агаты Кристи интеллектуальный детектив так описывает свой метод построения гипотез: «Мы только рассматриваем возможности. — Как в магазине готового платья, когда мы примеряем одежду. Это подходит? Нет! А вот это? Тоже! И так до тех пор, пока мы не достигаем того, что нам нужно... т.е. истины». Не будем рассуждать о том, в какой мере это описание отражает рождение научной гипотезы, но художественная структура создаётся принципиально иначе. Художник не перебирает возможностей. На основании предшествующих знаний, опыта, размышлений он интуитивно строит модель действительности, которую соотносит потом с объектом. Легко понять, какое значение приобретают в этом случае акты сопоставления, аналогии и контраста.

Из этого вытекает особая роль интуитивного знания в тех моделях действительности, которые создаются художником. Это подтверждается не только тем общеизвестным фактом, что в сфере искусства истина очень часто будет раскрываться как непосредственное созерцание, но и той особой ролью аналогии, параллелизма в создании художественных моделей, место которых в специфике искусства мы постараемся показать в следующем изложении. При этом надо иметь в виду, что интуитивное знание аналогии двух различных объектов основывается не только на опыте, практике, но и на таких чисто логических построениях, как доказательство тождества и доказательство не-тождества (отличия). Таким образом, интуиция не только связана с опытом, но и не противопоставлена логике. Более того: определённые интуитивные истины включают в себя, в известной мере, логические построения. Учитывая это, мы сможем в дальнейшем изложении в эвристических целях «логизировать» определённые стороны художественного познания, которые в искусстве реально существуют в виде непосредственного знания. Поясним это последнее положение примером: в акте речевого общения фонемы будут даны как исходные непосредственные данности. Различие между фонемами «а» и «о» не осознаётся в процессе логического рассуждения, а представляет собой интуитивное знание. Но мы можем, записав фонологическую характеристику той или иной фонемы, пары фонем или их группы, установить элементы

сходства или различия, соотносённость их в системе и логически вскрыть основу интуитивного различия. Следовательно, с одной стороны, интуитивное знание опирается на опытное и логическое и, переплетаясь с ними, в свою очередь служит им основой. С другой стороны, определённые случаи интуитивного знания могут быть нами осмыслены в результате искусственного логизирования.

Читатель должен при этом помнить, что интуиция выше трактовалась не как специфика индивидуального пути создателя к реализации творческого акта, а как определённая форма познания. Интуиция интересует нас не как категория психологии творчества, а как проблема гносеологическая.

Ясно, что понимание произведения искусства как модели особого рода весьма существенно для трактовки такого основополагающего понятия в искусстве, как художественный образ. Однако в пределах предлагаемой работы мы на этой стороне вопроса не будем останавливаться, поскольку надеемся его детальнее осветить в другом месте.

В связи с этим мы не останавливаемся и на такой существенной стороне искусства, как его отношение к человеческим эмоциям, поскольку это увело бы нас в несколько иную плоскость исследования.

Необходимо лишь отметить, что художественные эмоции непосредственно связаны с проблемой «искусство — модель». Сидя в зале кинематографа, мы переживаем эмоции ужаса, страха, восторга. Однако мы не вмешиваемся в действие, хотя в жизни значительно менее конденсированные эмоции неизбежно повлекли бы за собой волевые импульсы и их результат — действие. Происходит это потому, что мы всё время осознаём, что перед нами — не реальность, а её аналог, модель, и это сознание обуславливает эмоции совершенно особого ряда, находящие разрядку не в акте деятельности, а в акте познания, которое, в свою очередь, в дальнейшем приводит в действие волевые и деятельностные импульсы.

Сказанное ни в малой степени не исчерпывает проблемы «искусство и модель», являясь скорее постановкой вопроса, чем решением. Но и при этом — ещё зачаточном — состоянии проблемы ясно, что взгляд на произведение искусства как на модель открывает перспективы на возможность выражения таких сугубо «гуманитарных» понятий, как «художественный метод» («романтизм», «реализм», «эстетика фольклора»), «жизненная

правда», «образ», в терминах и категориях общего научного мышления.

5. Искусство как семиотическая система

Особая природа искусства как системы, служащая для познания и информации одновременно, определяет двойную сущность художественного произведения — моделирующую и знаковую. Проблема знака в искусстве принадлежит к столь же коренным, как и проблема модели. В аспекте: художественное произведение и действительность — мы рассматриваем искусство как средство познания жизни, в аспекте: художественное произведение и читатель — искусство как средство передачи информации. Познавательная и коммуникативная функции искусства тесно связаны, однако это разные вопросы. Смещение их лишь затрудняет уяснение природы искусства. Если, грубо говоря, основой первого аспекта будет вопрос: «истина и ложь в искусстве», то в центре второго — «понятность и непонятность». В настоящей главе нас интересует вторая из этих проблем.

Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем, а произведение, взятое в этом аспекте, может рассматриваться в связи с такими понятиями, как «знак» и «сигнал»²⁰.

Говоря о специфике понятия «сигнал» в искусстве, полезно будет остановиться на некоторых принципах классификации этого явления.

Сигналом могут выступать как средства, специально созданные с целью передачи информации, так и имеющие свою, внекоммуникационную цель (ко второму случаю близко использо-

²⁰ О проблеме знака в настоящее время существует обширная литература. Укажем хотя бы двухтомник «Zeichen und Sprache», Veröffentlichung des I. internationaler Symposiums «Zeichen und System der Sprache», Berlin, Akademie-Verlag, B. I—II, 1961—1962 (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, №№ 3-4); ряд работ в сб.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов», М., изд. АН СССР, 1962; в сб.: «Структурно-типологические исследования», М., изд. АН СССР, 1962; А. Шафф, Введение в семантику, пер. с польского, М., изд. иностранной литературы, 1963; E. Benveniste, Nature du signe linguistique, «Acta Linguistica», 1939, vol. 1, fasc. 1; C. J. Ducasse, Symbols, Signs, and Signals, «The Journal of Symbolic Logic», June, 1939, vol. 4, № 2; J. Kotarbinska, Pojęcie znaku, «Studia Logica», 1957, t. 6; E. Lerch, Vom Wesen des sprachlichen Zeichens; Zeichen oder Symbol? «Acta Linguistica», 1939, vol. 1, fasc. 3; В. А. Звегинцев, Проблема знаковости языка, М., изд. МГУ, 1956; C. W. Morris, Foundations of the Theorie of Signs, «International Encyclopedia of Unified Science», Chicago, 1938; ero же, Signs, Language and Behavior, New York, 1946; Georg Klaus, Semiotic und Erkenntnistheorie, Berlin, 1963 и др.

вание в качестве сигналов явлений объективного мира, не созданных человеком и вообще цели не имеющих: появление столба дыма над городом — сигнал для выезда пожарной команды). Приведём два примера: «я узнаю, что в этом доме булочная, по вывеске», «я узнаю, что в этом доме фабрика, по фабричной трубе». В первом случае сигналом служит вывеска — предмет, не имеющий никакой иной функции, кроме коммуникационной; во втором — труба, функция передачи информации для которой — побочная, возникшая уже после того, как предмет был создан. Строители имели в виду иные, практические цели.

Другое полезное разделение знаков: знаки идеографические и символические. Идеографический знак воспроизводит внешний вид изображаемого предмета, символический — лишь условно, конвенционально его обозначает. Из этого следует, что между планами содержания и выражения в этих двух типах знаков существуют различные отношения. Идеографические знаки изобразительны. Это означает, что в данном случае между планом содержания и планом выражения существует прямая связь, вернее, ещё не произошло отчуждение этих планов. Вначале вообще не существует знака, и в качестве сигнала используется предмет из реальной действительности. Вместо вывески над входом в трактир висит окорок, в окне мастерской гробовщика выставлен гроб. Это — предметы реального мира, они могут быть использованы по своему практическому предназначению, но используются как сигналы для передачи информации: «Здесь можно пообедать», «Здесь можно купить гроб».

Первым шагом на пути превращения предмета действительности, используемого как сигнал, в идеографический знак является расширение его семантики в информационной функции по сравнению со значением в практической жизни. Например, ветчина, повешенная у входа в помещение, несёт большую информацию, чем ветчина, положенная на блюдо. Она является знаком понятия «трактир», что включает информацию о возможности поесть (не только ветчину), выпить и отдохнуть. Гроб в окне лавки может означать не только возможность его приобрести, но и возможность приобрести какой-либо другой гроб или всё, необходимое для похорон: венки, погребальные дроги, нанять факельщиков и т.д. Он становится знаком с гораздо большей семантической наполненностью, чем та, которая вызывается сигналом: «Вижу гроб».

Вторым шагом в эволюции от вещи к знаку является замена подлинной вещи её изображением. Над трактиром вешается изображение ветчины или вывеска, на которой ещё нет надписи, а есть лишь живописное изображение окорока. Над булочной помещается позолоченный крендель из дерева. На этом этапе — сигнал уже только знак. Гроб в окне мог быть использован и как выставка (средство информации), и по прямому назначению — продан покупателю. Изображение может использоваться лишь с целью информации. Но здесь со знаком совершается всё то, что характерно и для любой модели. Превращение предмета в знак сопровождается отчуждением определённых свойств и приравниванием их всему предмету. И хотя воспроизведение предметов в данном случае и в художественном творчестве имеет разные цели, в обоих случаях перед нами — воспроизведение предмета, вернее, определённых его сторон, воспринимаемых как весь предмет.

Подобного типа знак имеет существенные преимущества перед гораздо более распространёнными в современном культурном обиходе знаками-словами. В силу прямой связи выражения и содержания, которые ещё не подверглись взаимному отчуждению и не превратились в две отдельные структуры, он понятен без всякого кода. Иностранцу, не владеющему языком этой страны и даже не владеющему ключом к знаковой системе специфических местных обычаев и норм поведения, но знакомому с употреблением этих вещей, будет понятна знаковая семантика и кренделя над булочной, и тазика и бритвы над цирюльной, и гроба в окне гробовщика. Таким образом, подобный сигнал, с одной стороны, прямо связан с содержанием, с другой — в силу своей примитивности — передаёт лишь одно, отдельно взятое сведение. Он существует вне системы сигналов (языка данных сигналов), и, следовательно, вопрос о построении знаков в синтаксическую цепь здесь не встает.

В дальнейшем логическую эволюцию можно себе представить приблизительно в таком виде: идеографические знаки сливаются со знаком-словом, превращаясь в идеографическую графику — особую форму, которая уже не препятствует тому, что знак ведёт себя как слово, подчиняясь всем общим для единиц лексического уровня законам. С одной стороны, он теряет безусловную понятность вне структуры данного языка, с другой — приобретает возможность передавать сложную информацию, сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками.

Иная судьба ожидает те идеографические знаки, которые превращаются не в графему, а в рисунок. Вопрос перехода от простых сигналов «я», «мамонт» к сложной мысли — сообщению «я убиваю мамонта» — возникает и тут. Однако правила соединения знаков в обоих случаях будут разными. Идеографическое письмо будет стремиться выразить систему синтаксических отношений, т.е. правил сочетания слов в структуре данного языка. Выражение определённого содержания будет опосредовано структурой выражения. Идеографические знаки, превращённые в элементы картины, будут согласовываться по иным правилам. Художник составляет себе представление о структуре действительности, т.е. представляет себе окружающую жизнь как структуру (характер этого представления сложно связан со структурой его мировоззрения) и в соответствии с этим располагает элементы рисунка. Сообщение, пользующееся знаками-словами, будет представлять собой, со структурной точки зрения, интерпретацию определённой лингвистической модели языка, художественное сообщение будет представлять собой модель объекта (действительности). Последовательность расположения элементов рисунка определяется структурой содержания, которая непосредственно овеществляется в структуре выражения, а не конвенционально с ним согласуется, как это было в языке. Там знак обозначает — здесь воспроизводит, выступает как непосредственный заменитель изображаемой вещи. Таким образом, само понятие синтагматики в языке и в живописи будет иметь принципиально различный характер.

Однако особенно сложен вопрос этот в художественной литературе. Здесь мы имеем дело с синтезом обоих принципов. С одной стороны, язык литературного произведения подчиняется всем нормам нехудожественного языка, с другой — он включён в закономерности искусства.

При взгляде на искусство как семантическую систему сразу же возникает вопрос о своеобразии целого ряда исходных понятий. Прежде всего, о самом понятии «знак».

При всех различиях в трактовке этого понятия лингвистами (многие из этих различий для наших целей несущественны) вполне можно принять следующее определение знака в языке, извлечённое из прекрасной работы Н.И.Жинкина «Знаки и система языка». Опуская некоторые несущественные для нас детали, получим следующую характеристику природы знака: «Знак и обозначаемое — это комплементарные понятия подоб-

но понятиям: правое — левое. Всякий знак есть знак чего-нибудь. Иное применение этого термина бессодержательно. Если есть какой-нибудь знак, т.е. какое-нибудь обозначаемое.

Знак и обозначаемое связываются произвольно. Любой знак можно связывать с любым обозначаемым и любое обозначаемое с любым знаком <...> Знак относится к числу материальных образований, отличающихся от фона. Например, знаком может быть черная буква на белой бумаге или звук, превосходящий уровень шума.

Несколько знаков выполняют свои функции только и только в том случае, если они попарно различимы. Всякий знак может воспроизводиться многократно»²¹.

Переходя к знаку в искусстве, мы сразу же сталкиваемся с неожиданными вещами. Для любой семиотической системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками, образует текст. В противоположность этому, в искусстве обозначаемое (содержание) передаётся *всей* моделирующей структурой произведения, т.е. текст становится знаком, а составляющие текст единицы — слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, — в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака. Это справедливо не только применительно к литературе, но весьма отчётливо выступает при сравнении идеографического письма и живописи.

Иерархия уровней языка предстаёт в поэзии в значительно усложнённом виде. Как мы убедимся, слово в языке сможет выступать в поэзии как элемент знака, а звук — в качестве самостоятельного смыслоносителя, равного слову. Не менее существенно и другое: в любой знаковой системе отношение знака к не-знаку (фону) однозначно и определённо. Чёткость границы, отделяющей знак от фона, является залогом точности информации, а неопределённость границ (приближение силы шума к силе голоса, цвета фона — к цвету знака) — источником ошибок. В искусстве вопрос этот приобретает гораздо более сложный вид: знак или его смыслоразличающий элемент может одновременно проектироваться на несколько (или на множество) фонов, становясь в каждом случае носителем различной семантики. В некоторых из этих случаев он может вообще сливаться с фоном, переставая быть обозначением какого-либо

²¹ «Zeichen und System der Sprache», I Band, S. 159-160.

содержания. Знак и фон образуют релевантную пару.

В качестве иллюстрации приведём некий элемент художественной структуры, например, отсутствие рифмы в стихотворении Пушкина «Вновь я посетил...». Нормальное эстетическое сознание русского читателя 1830-х гг. воспитано было на поэтической традиции Жуковского, Батюшкова и молодого Пушкина. Традиция эта подразумевала представление о рифме как одном из основных понятий стиха (белый стих воспринимался как исключение и допускался лишь в точно очерченном кругу жанров). На фоне эстетического ожидания рифмы отсутствие рифмы в пушкинском стихотворении становилось резко семантически насыщенным, являясь подчёркнутым элементом структуры, обозначающей простоту, объективность, «нелитературность». На фоне привычных эстетических норм оно воспринималось как «нестилевое». Однако читатель, по мере овладения им пушкинскими нормами эстетического мышления, нашедшими выражение в этом стихотворении, воспринимал уже в качестве естественного, «фонового» совсем иные представления, и отсутствие рифмы становилось для него стилевым элементом, утрачивая семантику неожиданности, даже эпатажа, но получая новые, дополнительные смыслы, вытекающие из усвоения читателем пушкинского мирозерцания этих лет, в частности — взгляда на художественную простоту не как на ошеломляющее, экзотическое в искусстве, а как на норму художественного сознания. В первом случае традиция Жуковского — молодого Пушкина выступала как фон — норма, во втором она отрицалась, становясь в тех случаях, когда она появлялась (например, в элегии Ленского), знаком с отрицательным, пародийным содержанием.

Но ведь, вероятно, читатель Пушкина проектировал это стихотворение и на ряд других эстетических традиций (как мы теперь невольно проектируем его на некрасовский, блоковский и т.п. «фоны»). И каждый раз этот элемент художественного знака менял и характер, и объём своей смыслообразующей направленности. Наконец, для читателя, который не знал бы о существовании рифмы (например, воспитанного только на античной поэзии), отсутствие рифмы в стихотворении Пушкина вообще бы сливалось с фоном, не означая ничего.

Таким образом, понятие знака в искусстве оказывается строго функциональным, определяемым не как некая материальная данность, а как пучок функций.

Наконец, чрезвычайно существенно, что обычное в языке соотношение обозначаемого и обозначающего как произвольно установившееся соответствие не находит себе параллели в искусстве. Если идеографический знак — явление в семиотических системах настолько редкое, что при построении языковых теорий им, как правило (это делает и Н.И.Жинкин), вообще пренебрегают, то в искусстве положение имеет принципиально иной характер. То, что знак в искусстве выступает одновременно как модель, аналог объекта (объективной действительности, предмета изображения), сколь бы абстрактна эта модель ни была, снимает вопрос о произвольности отношения обозначаемого и обозначающего.

Из этого следует и чрезвычайно существенный вывод: в отличие от знаковых систем языкового типа, раздельное изучение плана содержания и плана выражения в искусстве невозможно. Это методологически отсекает и формализм, и подход к искусству как к голому памятнику общественной мысли, вне учета его эстетико-художественной ценности. Как мы увидим в дальнейшем²², в этом вопросе есть свои конкретные сложности, на которых в данной связи ещё не имеет смысла останавливаться.

²² См. раздел о принципиальной возможности построения в искусствоведении порождающих моделей.

Глава II

Проблемы структуры стиха

1. Язык как материал литературы

Особое место литературы в ряду других искусств в значительной мере определено специфическими чертами того материала, который она использует для воссоздания окружающей действительности. Не рассматривая всей сложной природы языка как общественного явления, остановимся на тех его сторонах, которые существенны для интересующего нас вопроса.

Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке.

Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т.д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношения к познанию действительности. Каждый из этих материалов имеет свою структуру (фактуру), но она дана от природы и не коррелирует с общественными идеологическими процессами. Язык в этом смысле представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью ещё до того, как к нему прикоснулась рука художника. Являясь средством передачи информации, язык, как это представляется современной лингвистике, развивающей известное положение Ф. де Соссюра, состоит из двух начал. Одно представляет собой совокупность сигнальных знаков, имеющих определённую физическую природу. В процессе осуществления речевого акта определённая часть сигналов реализуется. Чтобы информация была возможной, необходимо, чтобы реализуемым в процессе передачи информации сигналам у воспринимающего соответствовали те же самые, но потенциальные, нереализуемые сигналы¹. Однако для того, чтобы говорящий мог быть понят, слушающим необходимо и третье начало: код, который позволил бы классифицировать языковые сигналы и устанавливать их значение. Он устанавливает отношение между знаками, определяя структуру языка. По отношению к физическим носите-

¹ В современной лингвистической литературе эти две (реальная и потенциальная) стороны называются речью (или языковой деятельностью) и языковой способностью.

для значений этот системно-нормативный элемент выступает, на первый взгляд, как нематериальный, чисто идеальный, в сложной форме копирующий наши представления о связях явлений в жизни. Однако углублённое рассмотрение представляет вопрос в более сложном виде. Подобно тому, как материальная природа кристалла или молекулы определяется не только наличием некоторых физических частиц, но и их структурой, причём эта структура — решётка — чисто математическая, вполне мыслимая в отвлечении от физической природы частиц, оказывается носителем вполне материальных свойств (само отвлечение структуры от составляющих её частиц возможно лишь в порядке исследовательской абстракции), — языковая структура входит в вещественную природу того явления, которое составляет материю словесного искусства. Ф. де Соссюр писал: «Язык не субстанция, а отношение». Справедливость этого положения не означает, что применительно к литературе язык не выступает как материальная стихия. Тезис де Соссюра направлен против физической интерпретации явлений языка и совершенно справедливо подчёркивает, что не физическая природа элементов (например, звуков), а система их соотношений позволяет превратить речь в средство передачи информации. Из этого следует, что мы можем исследовать язык на разных уровнях абстракции, включая и такой, когда внимание наше будет привлекать лишь математическая система отношений при полном отвлечении от входящих в эти отношения материальных элементов.

Но и при таком понимании язык, который по отношению к физической речи будет представлять высшую степень дематериализованной абстракции, по отношению к литературе представит как материальная сущность.

Поясним эту мысль примером, который мы приводили выше. Стереометрические понятия — пересечение плоскостей, сферы, цилиндры — представляют собой математические абстракции, отвлечённые от физических свойств тел, имеющих подобные формы. По отношению к физическому изучению тел стереометрическое — чистая абстракция. Но по отношению к архитектурному производству эти абстрактные структуры выступают как материальная основа. Подобно материалу литературы, материал архитектуры имеет сложную природу. И та сторона его, которая изучается средствами физики (архитектор не безразличен к физической природе материалов), и та, которая подлежит

математическому изучению, входят в единое понятие материального субстрата искусства. Но в то время как структура физического вещества возникает за счёт естественных, не зависящих от человека свойств материи, структура языка — результат человеческой деятельности, и именно деятельности интеллектуальной. Материал словесного искусства, сам по себе, уже включает итоги деятельности человеческого сознания. И это придаёт ему совершенно особый характер в ряду других материалов искусства.

Материалы других искусств аморфны до того, как к ним прикоснётся рука художника, или, вернее, если и имеют свою структуру (мрамор, дерево), то она до начала художественного акта, взятая сама по себе, нейтральна по отношению к человеческому стремлению познать мир.

Языковая структура, имея целью систематизировать знаки кода и сделать их пригодными для передачи информации, вместе с тем копирует представления человека о существующих в объективном мире связях. Структура языка представляет собой итог познавательного акта огромного значения. Художник слова обращается к материалу, в котором конденсированы итоги многовековой деятельности человека, направленной на познание жизни.

Этот вопрос имеет и другую сторону. Бесспорный факт, что язык представляет собой семиотическую систему и в этом смысле однотипен любой кодированной знаковой системе, не должен заслонять одну чрезвычайно существенную сторону его природы.

Любая кодированная сигнальная система из мира техники отличается тем, что имеет полностью упорядоченный, статичный, раз и навсегда наперёд заданный характер. В момент создания машин, передающих и принимающих информацию, устанавливается наиболее целесообразная для данных механизмов система кодирующих знаков. В случае, если машины будут модернизированы и объём передаваемой информации изменится, старый код будет отброшен — его заменят новым, приспособленным к усложнённой системе.

Языковая система работает в принципиально иных условиях. Прежде всего она находится в постоянном состоянии динамики. Объём и характер передаваемой информации, самая структура кода постоянно видоизменяются. При этом и речи быть не может о том, чтобы в порядке сознательного акта отбросить

старую систему кодировки и заменить её новой: происходит непрерывное *стихийное* усложнение существующей системы. Поэтому язык заключает в себе не только код, но и историю кода. В любом механизме обычного типа история его создания представляет наименьшую ценность и отбрасывается, как только найдены более совершенные формы. Но уже для машины с запоминающим устройством (а тем более для человека) история накопления интеллектуального опыта представляет вместе с тем и объём этого опыта. Поскольку история сознания является и его содержанием, копирующая её исторически сложившаяся языковая структура оказывается неразрывно связанной с национальным историко-психическим складом народа. Она не может быть заменена рационально построенным искусственным языком без существенных культурных потерь.

Если мы к этому прибавим постоянное развитие лексики, вспомним, что ни один из материалов искусства не следует с такой гибкостью за диалектикой жизни, то мы легко поймём преимущества языка как материальной основы художественного творчества. Но, как это ни может показаться удивительным, именно с этой, выигрышной для художника стороны языка связаны значительные специфические трудности.

Язык всей своей системой настолько тесно связан с жизнью, копирует её, входит в неё, что человек перестаёт различать предмет от названия, пласт действительности от пласта её отражения в языке. Создаётся иллюзия полного их единства. Наконец, язык употребляется и с целью художественной, и с целью информационной. Как различить эти случаи? Я говорю: «Дети остались в горящем здании» — и в случае, когда хочу вас проинформировать о реальном событии, и в случае, когда это — лишь вырванная фраза из художественного текста. А ведь характер восприятия высказывания в этих двух случаях столь же различен, сколь отличается и их природа: в первом случае — это информация о действительности, и, следовательно, реагировать на неё долженствует также в сфере действительности (видимо, броситься на спасение погибающих). Во втором перед нами — воссоздание «второй» действительности, искусство, подлежащее лишь художественному переживанию, и реакция на это сообщение должна быть эстетической.

Мы помним, что искусство, для того чтобы оказывать художественное воздействие, должно соотноситься с действительностью. Но мы помним и то, что полное тождество есть разруше-

ние искусства. Формула искусства — «знакомый незнакомец», «то, но не то». Словесное же искусство столкнулось с трудностью, напоминающей трудности художественной фотографии: её сырой материал уже представлял собой сложно опосредованную копию действительности. Для того чтобы словесное творчество воспринималось как искусство, т.е. воссоздание жизни, оно должно было быть *отделено* от практической речи. Привычная иллюзия тождества вещей и их названий, включённость практической речи в воспроизводимую художником действительность — всё это оказывалось осложняющими обстоятельствами на пути создания словесного искусства. На заре словесного искусства возникало категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии.

2. Поэзия и проза

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и прозаическая речь — одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии — явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б.В.Томашевский, подытоживая многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждения о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза»².

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к её усложнённости: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т.д.), обычная проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — *vers libre* — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой обязательности»³.

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице, построенной по схеме: движение от простоты к сложности, — расположение жанров иное: разговорная речь — песня (текст+мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. Разумеется, схема эта имеет лишь характер грубого приближения. Вопрос о *vers libre* будет оговорен отдельно. Невозможно согласиться и с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму*, однотипную с разговорной нехудожественной речью.

На самом деле соотношение иное — стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого — уже резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности, средства-

² Б.В.Томашевский, Стих и язык, IV международный съезд славистов, Доклады, М., 1958, стр. 4. Перепечатано в кн. Б.В.Томашевский, Стих и язык, М.—Л., Гослитиздат, 1959. Той же точки зрения придерживается и М.Янакиев в очень интересной кн.: Българско стихознание, София, изд. Наука и изкуство, 1960, стр. 11.

³ Zygmunt Czerny, Le vers libre français et son art structural, сб. «Poetics, Poetyka, Пoesтика», W., Państwowe wydawnictwo naukowe, 1961, стр. 255.

ми человеческого языка — строилась модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур. То, что литературное произведение — органическая структура, определяет и решение вопроса о соотношении поэзии и прозы.

Описательное стиховедение и описательная поэтика исходят из представления о художественном построении как механической сумме ряда отдельно существующих «приёмов». При этом художественный анализ понимается как перечисление и идейно-стилистическая оценка тех поэтических элементов, которые исследователь обнаруживает в тексте. Подобная методика анализа укрепились и в школьной практике. Методические пособия и учебники пестрят выражениями: «выберем эпитеты», «найдите метафоры», «что хотел сказать писатель таким-то эпизодом?» и т.п.

Структурный подход к литературному произведению подразумевает, что тот или иной «приём» рассматривается не как отдельная материальная данность, а как функция с двумя, или чаще многими, образующими. Художественный эффект «приёма» — всегда отношение, например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, жанровым закономерностям. Вне этих связей художественный эффект просто не существует. Любое перечисление приёмов ничего нам не даст (равно как и рассмотрение «приёмов» вообще, вне текста как органического единства), поскольку, входя в различные структуры целого, один и тот же материальный элемент текста неизбежно приобретает различный, порой противоположный, смысл. Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приёмов, «минус-приёмов». Приведём пример. Возьмём уже привлекавшее нас стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...». Оно, с точки зрения описательной поэтики, почти не поддаётся анализу. Если к романтическому стихотворению ещё можно применить подобную методику: выбрать обильные метафоры, эпитеты и другие элементы так называемой «обратной речи» и на основании их дать оценку идейной системы и стиля, — то к произведениям типа пушкинской лирики 1830-х годов она решительно неприменима. Здесь нет ни эпитетов, ни метафор, ни рифм, ни подчеркнутого «ритма», и исследователю остаётся лишь констатировать отсутствие «художественных

приёмов».

Структурный анализ позволит подойти к вопросу иначе: художественный приём — не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, ещё не подразумевающим возможности её существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т.п.) или уже окончательно от неё отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста — с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором *отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма*. В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приёмов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приёмы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 г. поэтический текст, написанный по общепринятым уже нормам романтической поэтики, производил бы более «голое» впечатление, был бы действительно в большей степени лишён элементов художественной структуры.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который зафиксировал определённую жизненную сцену (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?». Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды — общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу — большая часть наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте привязать ей на шею галстук или бабочку, и она поразит вас своим неприличием.

Со структурной точки зрения вещественный, набранный типографическими литерами текст теряет своё абсолютное, самодовлеющее значение как единственный объект художественно-

го анализа. Решительно следует отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставления текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

Следует предупредить от представления, согласно которому текст относится к системам, на которые он накладывается, только как новаторство к традиции. Это представление, легшее в основу чрезвычайно глубоких, но методологически не доведённых до конца работ Ю.Н. Тынянова, не охватывает всего богатства связей внутри литературных структур, данных исторической реальностью.

В свете сказанного представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы⁴.

Прежде всего следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Пользование общими терминами в данном случае — лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это — жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку развиваются до её возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят его прозаическим жанрам, а с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как разновидности одного искусства, а как разные искусства — песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX в., ввиду отсутствия соотнесённости с поэзией, отношение фольклорных и средневековых «прозаических» жанров к разговорной речи. Проза XIX в. отталкивается от поэтической речи, воспринимаемой как «условная», «неестественная», движется к разговорной стихии. Процесс этот — лишь один из аспектов эстетики, подразумевающей, что сходство с жизнью, движение к действительности — цель искусства.

«Проза» в фольклоре и средневековой литературе живёт по

⁴ Мы используем, в данном случае, материал истории русской литературы, но в принципе нас интересует сейчас не специфика национально-литературного развития и даже не историческая его типология, а теоретический вопрос соотнесения поэзии и прозы.

инным законам: она только что родилась из недр общеразговорной стихии и стремится от неё отделиться. На этой стадии развития литературы рассказ о действительности ещё не воспринимается как искусство. Бесспорно, что представление современного нам читателя и летописца о том, что в летописи принадлежит к искусству, а что нет, не совпадает. Структурные элементы: архаизация языка в житийной литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчёркнутая условность повествовательных приёмов, строгое следование жанровому ритуалу — создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии «обычного языка».

Не касаясь сложного вопроса о месте прозы в литературе XVIII — начала XIX в., отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третиговала роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все ещё то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр серьёзный, но выходящий за пределы изящной словесности⁵, то считалась чтивом, рассчитанным на нетребовательного и эстетически невоспитанного читателя.

Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и не-поэзии. За этим стоит эстетика «жизни действительной» с её убеждением в том, что действительность — источник поэзии. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на её фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с её воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза *эстетически сложнее поэзии, её простота вторична*. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-

⁵ Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х гг. считала «Историю государства российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н.Тургенева и «Опыт теории партизанского действия» Д.Давыдова.

приёмы» поэтически условной речи. И снова приходится повторить, что в данном случае прозаическое, литературное произведение не равно тексту — текст лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В связи с этим уместно будет отметить, что в свете структурного анализа художественная простота раскрывается как нечто, прямо противоположное примитивности. Отнюдь не любовь к парадоксам заставляет утверждать, что художественная простота сложнее, чем художественная сложность, ибо возникает как *упрощение* последней и на её фоне. Таким образом, естественно начинать анализ художественных структур словесного искусства с поэзии как наиболее элементарной системы, чьи элементы в значительной мере получают в тексте выражение, а не реализуются в качестве «минус-приёмов». При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе.

Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который даёт нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой континуум понятия «словесное искусство» и контрастно соотнесённую (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной *нехудожественной* (с точки зрения человека той поры) речи.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Она стремится стать синонимом понятия литературы и проектируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения.

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но коррелирующие художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлющее, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение, как «реализм». Определение его представляет большие трудности. И всё же в рабочем порядке оно необходимо для выявления специфики прозы. Весьма существенна оценочная сторона вопроса.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве весьма поздно, характеризуя высокую зрелость художественной культуры человека. Произведения древнерусской литературы,

поражающие нас своей простотой, совсем не казались такими современникам. Кирилл Туровский считал, что «летописцы и песнотворцы» «прислушиваются к рассказам» обычных людей, чтобы пересказать их потом «в изящной речи» и «возвеличить похвалами»⁶, а Даниил Заточник так изображает процесс художественного творчества: «Вострубим убо братие, аки в златокованную трубу, в разум ума своего и начнем бити в серебряные органы во известие мудрости и ударим в бубны ума своего». Представление об «украшенности» как необходимом знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» — модель), будет присуще многим исторически ранним художественным методам. Это же применимо и к истории возрастного развития: для ребенка «красиво» и «украшенно» почти всегда совпадает. Ту же черту можно отметить и в современном эстетически неразвитом «взрослом» вкусе, который всегда рассматривает красоту и пышность как синонимы. (Из сказанного, конечно, нельзя вывести обратного силлогизма о том, что всякая пышность, уже сама по себе, — свидетельство эстетической невоспитанности.)

Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе. Оно неизменно приходит как отказ от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Таким образом, для того, чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было *упрощённым*, то есть чтобы художник сознательно *не употребил* определённые элементы построения, а зритель-слушатель спроектировал бы его текст на фон, в котором эти «приёмы» были бы реализованы. Таким образом, если «украшенная» («сложная») структура реализуется главным образом в тексте, то «простая» — в значительной степени за его пределами, воспринимаясь, как система «минус-приёмов», нематериализованных отношений (эта «нематериализованная» часть вполне реальна и — в философском, а не бытовом значении слова — вполне материальна. Она входит в *материю* структуры произведения). Следовательно, в структурном отношении простота — явление значительно более сложное, чем «украшенность». В том, что сказанное, — не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займётся

⁶ «Творение <...> Кирилла Туровского», Киев, 1880, стр. 60.

анализом прозы Марлинского или Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана — с другой. В данном случае речь идёт не о сравнительном художественном качестве, а о том, что изучить художественную природу произведения в первом случае будет, конечно, значительно легче.

Но отсюда же вытекает и то, что понятие «простоты», всегда типологически вторичное, исторически очень подвижно. Оно зависит от системы, на которую проектируется. Понятно, что мы, невольно проектируя творчество Пушкина на уже известную нам реалистическую традицию от Гоголя до Чехова, воспринимаем «простоту» Пушкина иначе, чем его современники.

Для того, чтобы ввести понятие простоты в определённые измеримые границы, придётся определить ещё один, тоже вне-текстовый компонент. Если в свете сказанного простота выступает как «несложность» — отказ от выполнения определённых принципов («простота — сложность» — двуединая оппозиционная пара), то вместе с тем создание «простого» произведения (как и всякого) есть одновременно, стремление к выполнению некоторых принципов (реализация замысла может рассматриваться как интерпретация определённой абстрактной модели моделью более конкретного уровня). Вне учёта отношения текста художественного произведения к этой идеальной модели простоты (куда войдут и такие понятия, как, например, «граница возможностей искусства») сущность его остаётся непонятной. Не только «простота» современного неореалистического итальянского фильма, но и «простота» некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

Из сказанного ясно, что искусственно моделировать «сложные» формы искусства будет значительно более просто, чем простые.

В истории литературы параллель между прозой и художественной простотой проводилась неоднократно.

«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы, — писал Пушкин, критикуя школу Карамзина. — Она (проза. — Ю.Л.) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»⁷.

Белинский, определивший в «Литературных мечтаниях» господство школы Карамзина как «век фразеологии», в обзоре

⁷ А.С. Пушкин «О прозе», Полн. собр. соч. М., Изд. АН СССР, 1941, т. XI, стр. 19.

«Русская литература в 1842 г.» прямо поставил знак равенства между терминами «проза», «богатство содержания» и понятием художественного реализма.

«И что бы, вы думали, убило добрый и невинный романтизм. Проза! Да, проза, проза и проза <...> Мы под стихами разумеем здесь не одни размеренные и заострённые рифмою строчки. Так, например, "Руслан и Людмила", "Кавказский пленник", "Бахчисарайский фонтан" Пушкина — настоящие стихи; "Онегин", "Цыгане", "Полтава", "Борис Годунов" — уже переход к прозе, а такие поэмы, как "Сальери и Моцарт", "Скупой рыцарь", "Русалка", "Галуб", "Каменный гость", — уже чистая, беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами <...> Мы под "прозою" разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувств, верный такт действительности»⁸. Это нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий. Оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ряд художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Это исторически и социально определённое явление в развитии идеологии сделало возможным создание моделей действительности в искусстве, определённые элементы которых реализовывались как минус-приёмы.

Художественная проза возникла на фоне определённой поэтической системы как её отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет взглянуть диалектически на проблему границы этих явлений и эстетической природы пограничных форм типа *vers libre*. Здесь складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесённости («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определённые границы между стихами и

⁸ В.Ф.Белинский, Полн. собр. соч. М., Изд. АН СССР, 1955, т. VI, стр. 523.

прозой провести вообще невозможно. Б.В.Томашевский писал: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным проблемам стиха и прозы, то их утверждения: "это стих", "нет, это рифмованная проза" — вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам.

Из всего этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путём установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»⁹.

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбегаун в своём исследовании по теории русского стиха¹⁰; исходя из представления о том, что стих — это упорядоченная, организованная, т.е. «несвободная речь», он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. Он сочувственно цитирует слова английского поэта Джильберта Честертона: «Свободный стих, как и свободная любовь, — противоречие в термине». К этой же точке зрения присоединяется и М.Янакиев, пишущий: «"Свободный стих" (*vers libre*) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься и наиболее дарнейшим "свободным стихом"». М.Янакиев считает, что таким образом может быть вскрыта «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»¹¹. Цитируя прекрасное стихотворение поэтессы Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает: «Общее впечатление как от художественной прозы <...> Рифмованное созвучие *местата* — *земята* недостаточно, чтобы превратить текст в "стих". И в обыкновенной прозе от времени до времени встречаются подоб-

⁹ Б.В.Томашевский, Стих и язык, указ. изд., стр. 7-8.

¹⁰ В.Унбегаун, La versification russe, Paris, 1958.

¹¹ М.Янакиев, Българско стихознание, София, изд. Наука и изкуство, 1960, стр. 10.

ные созвучия»¹².

Но в том-то и дело, что подобная трактовка «осязаемой, материальной стиховой организации» оказывается в достаточной степени узкой. Она рассматривает только текст, понимаемый как «всё, что написано». Отсутствие элемента в том случае, когда он в данной структуре *невозможен и не ожидается*, приравнивается к *изъятию ожидаемого* элемента, отказ от чёткой ритмичности в эпоху *до* возникновения стиховой системы — к отказу от нее *после*. Элемент берется вне структуры и функции, знак — вне фона. Если подходить так, то *vers libre*, действительно, можно приравнивать прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения И.Грабака в его блестящей статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». И.Грабак исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что подобное соотношение существует отнюдь не всегда, равно как и провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя И.Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами»¹³, но далее он расширяет свою точку зрения, исходя из того, что современное эстетическое переживание прозы и поэзии взаимно проектируются. Следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-новому ставит автор вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании автора и читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет: «В случаях, когда автор подчёркивает в прозе типичные элементы стиха, эта граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность»¹⁴. И далее: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным сти-

¹² Там же, стр. 214.

¹³ *Josef Hrabak*, Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition, сб. «Poetics. Poetyka, Поэтика», стр. 241.

¹⁴ Там же, стр. 245.

хом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза»¹⁵. Именно вследствие этого граница, существующая между подобным свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие «приём» заменяется диалектическим — «структурный элемент» и его функция. А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с позитивными, но и с негативными элементами структуры.

Современная молекулярная физика знает понятие «дырки», которое совсем не равно простому отсутствию материи. Это — отсутствие материи в структурном положении, подразумевающим её присутствие. В этих условиях «дырка» ведёт себя настолько материально, что можно измерить её вес, — разумеется, в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о «тяжёлых» и «лёгких» дырках. С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду.

А из этого следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается более сложным, чем для лингвиста. Если приравнивать его понятию «реальная данность» художественного произведения, то необходимо учитывать и «минус-приёмы» — «тяжёлые» и «лёгкие дырки» художественной структуры. Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное — всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, т.к. не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придётся наряду с *внутри-текстовыми* конструкциями и отношениями выделить *внетекстовые** как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его пер-

¹⁵ См.: J. Hrabák, *Uvod do teorie verse*, Praha, 1958, стр. 7 и след.

вым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя вдвинут в сложные общие структуры — внетекстовая часть произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти неподдающегося анализу современными средствами литературоведения. Но они имеют и своё закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи в их отношении к тексту и между собой. При этом залогом научного успеха будет строгое разграничение уровней и поиски чётких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу сравнительно бóльшей сложности стихов, чем прозы, является вопрос о трудности построения порождающих моделей. Здесь совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться бóльшей сложностью, чем общезыковая (вторая войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем стихотворный.

И.Грабак, бесспорно, прав, когда наряду с другими стиховедами, например, Б.В.Томашевским, подчёркивает значение графики для различия стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определённую внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к И.Грабаку и тогда, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П.Фор или М.Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих двух случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой»¹⁶.

В дальнейшем мы проиллюстрируем справедливость этой мысли на ещё более сложном примере — стихотворении Г.Гейне «Гимн».

¹⁶ Там же, стр. 245.

3. Природа поэзии

Итак, когда спрашивают: «Зачем нужна поэзия, если можно говорить простой прозой?» — то неверна уже сама постановка вопроса. Проза не проще, а сложнее поэзии. Зато возникает вопрос: зачем определённую информацию следует передавать средствами художественной речи? Этот же вопрос можно поставить и иначе. Если оставить в стороне другие аспекты природы искусства и говорить о передаче информации, то имеет ли художественная речь некое своеобразие по отношению к обычному языку?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных трудов по этому вопросу, получивших международное признание, лежат исследования русской школы стиховедов, ведущей своё начало от А.Белого и В.Я.Брюсова и давшей таких учёных, как Б.В.Томашевский, Б.М.Эйхенбаум, В.М.Жирмунский, Ю.Н.Тынянов, М.П.Штокмар, Л.И.Тимофеев, С.М.Бонди, Г.Шенгели.

Перечёркивать достижения советского стиховедения 1920-х гг. было бы тем более неблагоприятно, что в настоящее время оно вновь обрело научную актуальность в связи с некоторыми попытками применения математических методов к изучению стиха. Однако отдавая должное заслугам стиховедения предшествующего этапа, нельзя не указать на его коренной, до сих пор не преодоленный, недостаток. Стиховая система представляла перед исследователем как некая самостоятельная сфера, связать которую со смыслом стиха, по сути дела, так и не удалось. В дальнейшем многочисленные попытки установить взаимозависимость формальной и смысловой структур обогатили науку рядом наблюдений — порой тонких и интересных, порой наивных, — но не привели к изменению методологии. Самое большее, что сделано в этой области, — это декларация связи формальных и смысловых элементов («ритм подчёркивает содержание», «напевный, лирический характер стихотворения поддерживается дактилическими окончаниями», «героическому звучанию стиха соответствуют чёткие мужские рифмы» и т.п.).

Таким образом, так называемой «формальной» стороне стихотворения отводится роль аккомпанемента, левой руки в фортепьянной пьесе. Но поскольку весь идейный мотив, всё содержание стихотворения «разыгрывается правой рукой», может

быть понято и без стиховедческого анализа, то не удивительно, что авторы историко-литературных работ, как правило, попросту его опускают, предоставляя заниматься им профессиональным стиховедам — мастерам по аккомпанементу¹⁷.

Но при таком подходе естественно напрашивается вопрос: а не проще ли сказанное стихами сказать не стихами?

Структурный анализ стиха позволяет перейти от попыток перекинуть мостики между двумя независимыми системами — «идейной» и «формальной» — к изучению единой идейно-художественной природы словесного искусства.

* *
*

Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации*. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для её передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (т.е. достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности. Если существуют две системы А и В и обе из них полностью передают некий единый объем информации при одинаковом расходе на преодоление шума в канале связи, но система А значительно проще, чем В, то не вызывает никаких сомнений, что система В будет отброшена и забыта¹⁸.

Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащийся в поэтической (стихотворной или прозаической — в данном случае не имеет значения) и обычной речи, был одинаковым¹⁹, художественная речь потеряла бы право на существование и, бес-

¹⁷ Мы уже не говорим о неудовлетворительности методологии, отбрасывающей вообще идейный анализ во имя формальных штудий. Доказывать её несостоятельность в настоящее время уже нет нужды.

¹⁸ Говоря это, мы отвлекаемся от проблемы избыточности, которая в художественных структурах решается резко специфически.

¹⁹ Предположим, что сравниваются два текста на одном языке, составленные из одинаковых лексем и одинаковых синтаксических конструкций, но один из них является частью художественной структуры, а другой — нет.

спорно, отмерла бы. Но дело обстоит иначе: усложнённая художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объём информации*, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объём информации, который содержался в нём. Таким образом, методика рассмотрения отдельно «идейного содержания», а отдельно — «художественных особенностей», столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе как о способе длинно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание «Войны и мира» или «Евгения Онегина» можно изложить на двух страничках учебного текста, то естественен вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники. Это вывод, к которому толкают не плохие учителя нерадивых учеников, а вся система школьного изучения литературы, которая, в свою очередь, лишь упрощённо и потому наиболее чётко отражает тенденции, ясно дающие себя чувствовать в науке о литературе.

Мысль писателя реализуется в определённой художественной структуре и неотделима от нее. Л.Н.Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю<...> И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцеплённых между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится»²⁰. Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что

²⁰ Л.Н.Толстой, Полн. собр. соч. в 90 тт., т. 62, М., 1953, стр. 269.

художественная мысль реализует себя через «сцепление» — структуру и не существует вне её, что *идея художника реализуется в его модели действительности*. И далее Толстой пишет: «... Нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»²¹.

Определение «форма соответствует содержанию», верное в философском смысле, далеко не достаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Ещё Ю.Н.Тынянов указывал на её неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»²². Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающего отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, не понимающий этого и ищущий идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет свой план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — её реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздаёт образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немислима. Дуализм формы и

²¹ Там же, стр. 270.

²² Ю.Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., Academia, 1924, стр. 9.

содержания должен быть заменён понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Изменённая структура донесёт до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Стихотворение — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые*. Они являются обозначениями определённого содержания. Мы постараемся показать справедливость этого положения применительно к таким «формальным» понятиям, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями объёма передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее знания, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. Вряд ли кто-либо высказал бы удовлетворение конструкцией светового сигнала, который информационное содержание в три команды: «можно двигаться», «внимание», «стой» — передавал бы двенадцатью сигналами²³.

Итак, стихотворение — сложно построенный смысл. Положение это следует понимать таким образом: входя в состав единой целостной структуры, значащие элементы языка (в первую очередь семантические) оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придаёт и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишённых черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, *новое семантическое содержание*. Более того: как мы постараемся показать, семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие её в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция

²³ Из сказанного, конечно, не следует делать вывод, что должна быть осуждена как «формалистическая» структура, подчинённая задаче информации о природе самой структуры. Существование химии не отменяет геометрии.

строится как протяжённая во времени и воспринимается по частям в процессе говорения. Речь — цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, соотносится с вне времени существующей системой языка. Это соотносённость определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка каждого языкового знака — однократный акт, характер которого предопределён соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего. В предложении *Отец читает газету* значение знаков «отец», «читает» и «газету» раскрывается постепенно в процессе говорения-слушания, во временной последовательности. При этом значение их (берём, в целях наглядности, простейший случай), если отвлечься от влияния контекста, в данном случае несущественного, раскрывается вне зависимости от значения других знаков. Слово «отец» в предложениях «отец читает газету» и «отец русских городов» имеет некое общее значение, которое раскрывается в обоих случаях как одинаковое, т.е. не зависит от связи значения слова и последующих за ним. И если в изолированном слове «отец» реализуется семантика нейтрализованной «архисемы», то ближайший контекст позволяет определить и конкретные добавочные значения данного варианта. Художественная конструкция строится как протяжённая в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. При этом в процессе подобного сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения. Он придаёт языку, построенному как художественный текст, не свойственную ему обычно пространственную протяжённость и составляет основу собственно художественной структуры.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст — не только стихотворный, но и прозаический — полностью теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Художественный текст не обладает той избыточностью, которая позволяет языку одно и то же значение выражать различными способами. Сущность этого явления будет раскрыта в дальнейшем.

Довтор в художественном тексте — это традиционное название основной операции, определяющей отношение элементов в художественной структуре *сопоставления*, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным, в одной точке. Таким образом, в поэтическом тексте отождествляется не тождественное и противопоставляется не противоположное в естественном языке. Разновидностью антитезы является аналогия — выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы будем иметь дело с различными элементами, но структурный принцип будет сохраняться.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) — вместе с тем и операционный принцип её анализа.

4. Ритм как структурная основа стиха

Понятие ритма принадлежит к наиболее общим и общепринятым признакам стихотворной речи. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимущественное владение статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков». И далее: «Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с лёгкостью измерен»²⁴.

Под ритмом принято понимать правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Именно это свойство ритмических процессов — их цикличность — определяет значение ритмов в естественных процессах и трудовой деятельности человека. В нашей исследовательской литературе установилась традиция, часто воспринимаемая как «материалистическая», подчёркивать тождество цикличности естественных и трудовых процессов с ритмичностью в искусстве вообще и в поэзии в частности. Г.Шенгели писал: «Возьмём какой-либо протекающий во времени процесс, например, греблю (предполагая, что это гребля хорошая, равномерная, умелая). Процесс этот расчленён на отрывки — от гребка до гребка, и в каждом отрезке есть одни и те же моменты: занос весла, почти не требующий затраты силы, и проводка весла в воде, требующая значительной затраты силы <...> Такой упорядоченный процесс, расчленённый на равнодлительные звенья, в каждом из которых слабый сменяется сильным, называется ритмическим, а сама упорядоченность моментов — ритмом»²⁵.

Между тем нетрудно заметить, что цикличность в природе и ритмичность стиха — явления совершенно различного порядка. Ритм в циклических процессах природы состоит в том, что определённые состояния повторяются через определённые промежутки времени (преобразование имеет замкнутый характер). Если мы возьмём цикличность положений земли относительно солнца и выделим цепочку преобразований:

З ← В ← Л ← О ← З ← В ← Л ← О ← З, где З — зима, В — весна, Л — лето, О — осень, то положение З, В, Л, О представ-

²⁴ Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique*, Paris, 1960, pp. 7—8.

²⁵ Г.Шенгели, *Техника стиха*, М., Гослитиздат, 1960, стр. 13.

ляет собой точное повторение соответствующей точки предшествующего цикла.

Ритм в стихе — явление иного порядка. Ритмичность стиха — цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном.

Ритм в стихе является смыслообразующим элементом. Причём необходимо отметить, что, входя в ритмическую структуру, смыслообразующий характер в стихе приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его лишены. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки семантики слов — она вскрывает диалектику понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных средств. Из всех исследователей, занимавшихся стиховедением, пожалуй, именно Андрей Белый первым ясно почувствовал диалектическую природу ритма²⁶.

Итак, вопрос ритма в стихе оказывается тесно связанным с другими: что такое повтор в поэтическом тексте? Прежде чем формулировать общие выводы, сделаем несколько частных наблюдений и, в первую очередь, остановимся на одном из наиболее ярких случаев повтора, играющего ритмическую роль, — на рифме.

а. Природа рифмы

Школа фонетического изучения стиха (Ohrphologie*) утвердила определение рифмы как звукового повтора: совпадение ударного гласного и послеударной части слова есть рифма. В дальнейшем определение рифмы стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX в., возможность совпадения предударных звуков, консонантизма и т.д. В.М.Жирмунский в своей книге «Рифма, её история и теория» впервые указал на роль рифмы в ритмическом рисунке стиха. Он писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий ор-

²⁶ А.Белый, Ритм как диалектика и «Медный всадник», изд. Федерация, М., 1929. О диалектической природе слова в стихе говорил и Н.Асеев в кн.: «Зачем и кому нужна поэзия», М., Советский писатель, 1961, стр. 29.

ганизирующую функцию в метрической композиции стихотворения»²⁷. Справедливость указаний В.М.Жирмунского была очевидна, и его определение рифмы стало общепринятым. Б.В.Томашевский в своей работе по поэтике следующим образом определяет природу рифмы: «Рифма — это созвучие двух слов, стоящих в определённом месте ритмического построения стихотворения. В русском стихе (впрочем, не только в русском) рифма должна находиться в конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуются рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество — ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество — созвучие»²⁸. Сходное определение дают Г.Шенгели²⁹, Л.И.Тимофеев³⁰, В.Е.Холшевников³¹, который полемизирует с Б.В.Томашевским об обязательности положения рифмы в конце стиха, но не меняет определения по существу.

Таким образом, рифма определялась как фонетический повтор, играющий ритмическую роль. Это делает рифму особенно интересной для наблюдений над природой ритмических повторов в поэтическом тексте.

В связи с проблемой рифмы удобно будет рассмотреть ещё один существенный вопрос: даже если нам удастся доказать тезис об особой смысловой насыщенности стихотворного текста, проблема специфики поэзии всё ещё не будет рассмотрена всесторонне. Вопрос об особой образности и эмоциональности, которые иногда считаются определяющим признаком поэзии, будет рассмотрен отдельно³². Сейчас нас интересует другое: хоро-

²⁷ В.М.Жирмунский, Рифма, её история и теория, Пб., Academia, 1923, стр. 9; ср. более раннюю формулировку в его же книге «Поэзия Александра Блока»: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп» (стр. 91).

²⁸ Б.В.Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., Учпедгиз, 1959, стр. 406.

²⁹ Г.Шенгели, Техника стиха, М., Гослитиздат, 1960, стр. 241 — 242.

³⁰ Л.И.Тимофеев, Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1959, стр. 250.

³¹ В.Е.Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., изд. ЛГУ, 1962, стр. 125.

³² Мысль о том, что именно эмоциональность определяет специфику поэзии, из советских учёных неоднократно развивал Л.И.Тимофеев.

шо известно, что поэтическая речь обладает другим звучанием, чем прозаическая и разговорная. Она обладает напевностью, легко поддается декламации. Наличие особых, присущих лишь стиху, интонационных систем позволяет говорить о мелодике поэтической речи. Таким образом, создаётся впечатление — и оно весьма распространено — о наличии в стихе двух самостоятельных стихий: семантической и мелодической, причём одна из них иногда отождествляется с рациональным, а другая — с эмоциональным началами. И если одни авторы придерживаются мнения о корреляции семантической и мелодической сторон стиха³³, то весьма многие убеждены в их разделённости и даже противопоставленности. Романтическая и символистская критика, а также многие другие модернистские направления в литературной мысли XX в., любили подчёркивать самодовлеющее значение звуковой стороны стиха. Со своей стороны, многие противники модернизма не поставили под сомнение самую возможность разделения смысловой и музыкальной сторон рифмы, перенеся акцент лишь на другую часть противочлена.

До сих пор можно прочесть в тех или иных критических статьях упрёки некоторым поэтам в увлечении бездумной мелодичностью, шутовской игрой звуками без смысла и тому подобное.

Но что бы мы ни делали, отделяя звук от содержания, превозносили бы или поносили автора, подозреваемого в отрыве звучания стихов от их смысла, мы совершаем невозможное. В искусстве, использующем в качестве материала язык — словесном искусстве, — *отделение звука и смысла невозможно*. Фактически доказательству этого тезиса и посвящена значительная часть предлагаемого исследования. Музыкальное звучание поэ-

³³ Для авторов, стремящихся связать звуковую и смысловую стороны стиха, характерно представление о наличии между обеими гранями поэзии лишь спорадических корреляций. Так, В.Е.Холшевников пишет, что рифма «выделяет слова и в какой-то мере (курс. мой. — Ю.Л.) связывает их по смыслу. Чем звучнее и оригинальнее рифма, тем больше она обращает на себя внимание, тем более возрастает её смысловая роль». (В.Е.Холшевников. Основы стиховедения, русское стихосложение. Л., изд. ЛГУ, 1962, стр. 129). На самом деле, как мы увидим, зависимость здесь прямо противоположная: чем значительнее «смысловая роль» рифмы, тем «звучнее» она кажется. Что касается оригинальности, то само это понятие функционально: одна и та же рифма в разных системах может производить впечатление «оригинальной» или «банальной». Смысловая роль рифмы также зависит от отношения её к системе, и, как мы увидим, одни и те же рифмы, входя в разные системы, звучат по-разному.

тической речи — тоже способ передачи информации, т.е. содержания, и, в этом смысле, он не может быть противопоставлен всем другим способам передачи информации, свойственным языку как семиотической системе. Этот способ — «музыкальность» — возникает лишь на самом высоком уровне организации словесной структуры — в поэтической речи, — и его не следует путать с элементами музыкальности в системе языка, — например, интонацией. В рассматриваемом параграфе мы постараемся показать, в какой мере звучность, музыкальность рифмы зависит от объёма заключённой в ней информации, от её смысловой нагруженности. Одновременно это прольёт известный свет и на функциональную природу рифмы вообще.

Среди других классификационных принципов, принятых в стиховедческой литературе, можно встретить деление рифм на богатые и бедные. Богатыми называются рифмы с большим числом повторяющихся звуков, бедными — с малым*. При этом подразумевается, что богатые рифмы суть рифмы звучные, в то время как бедные рифмы звучат плохо, постепенно приближаясь по мере уменьшения совпадающих звуков к нерифмам. Таким образом, музыкальность, звучность рифмы оказывается зависящей от фонетических, а отнюдь не смысловых признаков стихотворной речи. Вывод этот кажется настолько очевидным, что принимается на веру, без доказательств. Между тем достаточно войти в ближайшее рассмотрение вопроса, чтобы убедиться в ложности подобного решения.

Возьмём два типа рифм — омонимическую и тавтологическую — с тем, чтобы оба случая фонетически представляли абсолютное тождество, и мы легко убедимся, что звучность, музыкальность рифмы будет в этих случаях различна. Приведём два примера, из которых первый составлен в целях демонстрационной наглядности, а второй заимствован из «Опытов» В.Я.Брюсова:

Ты белых лебедей кормила,
А после ты гусей кормила.

Ты белых лебедей кормила...
...Я рядом плыл — сошлись кормила.

В обоих случаях рифма фонетически и ритмически тождественна, но звучит она по-разному. Тавтологическая рифма, повторяющая и звучание, и смысл рифмующегося слова, звучит *бед-*

но. Звуковое совпадение при смысловом различии определяет *богатое* звучание. Протрепав несколько опытов, переводя рифму из омонимической в тавтологическую, и убедимся в том, как при этой операции, не касающейся фонетической и ритмической граней стиха, тушится звучание рифмы.

Море ждёт напасть —
Сжечь грозит синица,
А на Русь напасть
Лондонская птица.

(П.А.Вяземский, Матросская песня)

Всё озираясь слева, справа,
На цыпках выступает трус,
Как будто под ногами лава
Иль землю взбудоражил трус.

(П.А.Вяземский, У страха глаза велики)

Лысеет химик Каблуков —
Проходит в топот каблуков.

(А.Белый, Первое свиданье)

Достаточно в любом из приведённых примеров (напасть — напасть, трус — трус, Каблуков — каблуков) заменить омоним тавтологическим повторением, и звучность рифмы исчезнет. Звучность слов в рифме и физическое по своей природе звучание слов в языке — совсем не одно и то же. Один и тот же комплекс физических звуков речи, реализующих одни и те же фонемы языка, может производить в рифме впечатление и очень богатого, и крайне бедного звучания.

В этом смысле очень показателен следующий пример:

«Бог помощь вам, графу фон-Булю!
Князь сея: пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон Булю
Придётся плечами пожать».

(П.А.Вяземский, Моё мнение о нынешней войне)

Произведём два эксперимента. Первый: изменим в первом стихе «фон» на «Джон». Ни фонетическая, ни ритмическая природа рифмы «Булю-Булю» не изменится. Между тем решительно

изменится степень звучности. Но второй эксперимент ещё более любопытен. Не будем менять ничего в рассматриваемом тексте. Вообразим только, что он читается в присутствии двух слушателей, из которых один знает, что фон-Буль в первом стихе — австрийский дипломат середины XIX в., под князем разумеется Бисмарк, а Джон Буль — нарицательное имя англичан. Другой этого не знает и представляет себе, что в первом и третьем стихах речь идёт об одном и том же, неизвестном ему лице, скажем, некоем графе Джоне фон-Буле. Степень звучности стихотворного текста для этих слушателей будет различной.

Этот эксперимент наводит на целый ряд размышлений. Он свидетельствует, что само понятие звучности не абсолютно и имеет не только физическую (или физико-ритмическую) природу, а относительную, функциональную. Оно связано с природой заключенной в рифме информации, со смыслом рифмы. Первый слушатель воспринимает рифму «Булю-Булю» как омонимическую, второй — как тавтологическую. Для первого она богато звучащая, для второго — бедно.

Аналогичный пример:

А не хочешь ли для дива
 Сам пропеть ты *Castra diva*.
 (А.К.Толстой)

Заменяем в порядке эксперимента:

А не хочешь ли для дива
 Сам пропеть нам песнь для дива.

В приведённых примерах фонетически рифмы абсолютно одинаковы, и ритмически они находятся в одной и той же позиции. А между тем легко убедиться, что одни из них кажутся звучными, звонкими, музыкальными, а другие не производят такого впечатления. Число совпадающих звуков одно и то же, но одни рифмы звучат богато, а другие настолько бедно, что производят впечатление почти не-рифм. И это при условиях, когда фонетическая и ритмическая структура рифмы строго константна. Что же изменилось? *Семантика*. В тех случаях, когда рифма звучит богато, мы имеем дело с омонимами — совпадающие по звуковому составу слова имеют различное

значение. В бедно звучащих рифмах — тавтологических — повторяется всё слово полностью, не только его звуковая форма, но и смысловое содержание.

Из сказанного можно сделать два существенных вывода:

Первый: музыкальное звучание рифмы — производное не только от фонетики, но и от семантики слова³⁴.

Второй: определение рифмы в первой степени приближения можно было бы сформулировать так: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы *при смысловом несовпадении*». Определение это охватит и тавтологическую рифму, поскольку, в отличие от разговорной речи, поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же лексическая или даже семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл. Как мы увидим в дальнейшем, не случайно для демонстрации полного смыслового повтора нам пришлось пользоваться искусственными примерами: полное смысловое повторение в художественном тексте невозможно, оно противопоказано искусству.

Мы убедились, что звуковое совпадение лишь оттеняет смысловое различие. Совпадающая часть сходных, но различных семантических единиц в данном случае становится «достаточным основанием» для сопоставления, она выносится за скобки, подчёркивая отличие в природе явлений, обозначаемых рифмуемыми словами.

Механизм воздействия рифмы можно разложить на следующие процессы: Во-первых, рифма — повтор. Как уже неоднократно отмечалось в науке, рифма возвращает читателя к предшествующему тексту. Причём надо подчеркнуть, что подобное «возвращение» оживляет в сознании не только созвучие, но и значение первого из рифмуемых слов. Происходит нечто, глубоко отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели передачи определённой информации, — сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу, — возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что уже раз воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова (в данном случае — рифмы) при втором (не линейно-языковом, а

³⁴ Ниже мы постараемся разобрать механизм «звучности звука» в стихе.

структурно-художественном) восприятии получают новый смысл.

Два слова, которые как явления языка находятся вне всех видов связей — грамматических и семантических, — в поэзии оказываются соединёнными в конструктивную пару. В этом смысле понятие «звукоряд» к поэзии решительно неприменимо³⁵, поскольку смысловое содержание не образуется в порядке суммирования значений в языковой последовательности.

Второй элемент семантического восприятия рифмы — сопоставление слова и рифмующегося с ним, возникновение коррелирующей пары.

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи пыла ко мне.
И тенор пса на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне...³⁶

«Дымный» и «гимны», если мы прочтём предлагаемый текст как обычную информацию, игнорируя поэтическую структуру, — понятия столь различные, что соотнесение их исключается. Грамматическая и синтаксическая структура текста также не дают оснований для их сопоставления. Но взглянем на текст как на стихотворение. Мы увидим, что «дымный — гимны» оказывается связанным двуединым понятием «рифма». Природа этого двуединства такова, что оно включает и отождествление, и противопоставление составляющих его понятий. Причём отождествление становится условием противопоставления. Рифма укладывается в чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу «то и — одновременно — не то».

Отождествление в данном случае имеет, в первую очередь формальный, а противопоставление — семантический характер. Отождествление принадлежит плану выражения (на фонетическом уровне), противопоставление — плану содержания. «Дымный» в позиции рифмы требует созвучия точно так же, как определённая синтаксическая связь (например, согласова-

³⁵ Интересные соображения по этому поводу высказаны в последних работах по поэтике Р.Якобсона, который указывает, что «любая смежность в стихе неизбежно несет в себе эмбрион сходства» (сб.: IV Международный съезд славистов. Материалы и дискуссии, т. I, М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 620).

³⁶ А. Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 185.

ние) требует определённых окончаний. Звуковое совпадение становится исходной точкой для смыслового противопоставления. Однако сказать, что рифма представляет собой звуковое совпадение при смысловом несовпадении, было бы упрощением вопроса. Во-первых, и в звуковом отношении рифма, как правило, не полное, а частичное совпадение. И в звуковой сфере мы одновременно отождествляем разноразличные, но имеющие общие фонологические элементы слова, пренебрегаем разницей ради установления сходства. А затем используем установленное сходство как основание для противопоставления.

Но более сложно обстоит дело и со смысловой стороной: во-первых, весь наш опыт эстетического общения приучает нас к тому, что определённые формы выражения раскрывают определённые элементы содержания. Наличие между рифмующимися словами связи в плане выражения заставляет подразумевать и присутствие определённых связей содержания, сближает семантику. Кроме того, как мы постараемся показать в дальнейшем, если в языке нераздробимой единицей лексического содержания является слово, то в поэзии фонема становится не только смыслообразующим элементом, но и носителем лексического значения. Звуки значимы. Уже поэтому звуковое (фонологическое) сближение становится сближением понятий.

Таким образом, можно точнее сказать, что процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляют сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе. В этом смысле далеко не случайно возникновение культуры рифмы именно в момент созревания в рамках средневекового сознания схоластической диалектики, ощущения сложной переплетённости понятий как общего выражения восприятия усложнения действительности и сознания людей. Это проявляется уже в момент возникновения рифмы. Любопытно, что, как отмечал В.М.Жирмунский, ранняя англо-саксонская рифма связана с стремлением к со- и противопоставлению тех понятий, которые прежде воспринимались просто как различные: «Прежде всего рифма появляется в некоторых постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса. Сюда относятся, напр., т. наз. "парные формулы", объединяющие союзом "и" (and) два родственных поня-

тия (синонимических или контрастных), в параллельной грамматической форме»³⁷.

Не случайно и в России рифма как элемент художественной структуры вошла в литературу в эпоху «вития словес» — напряженного стиля московской литературы XV в., несущего отпечаток средневековой схоластической диалектики. Приведём два примера из «Жития Стефана Пермского» Епифания Премудрого, из которых ясна будет связь рифмы со стремлением раскрыть понятия, воспринимавшиеся ранее как элементарные, в их сложной внутренней противоречивости. Речь идёт о том, что составление пермской грамоты — труд одного человека: «*Един* чернец сложил, *един* составил, *един* счинил, *един* калогер, *един* мних, *един* инок <...> *един* в *едино* время, а не во многа времена и лета, якоже и они, но *един* инок, *един* възъединенный и уединенный и уединяся, *един* уединенный, *един* единого бога на помощь призывая, *един* единому богу моляся и глаголя». Как замечает исследователь творчества Епифания Премудрого В.П.Зубов, «весь период "прошит" одной нитью — корнем *един*»³⁸. Однако нетрудно заметить, что дело здесь не только в звуковых повторах или тонкой тавтологической игре типа «един инок». Игра звучаниями здесь — одновременно игра понятием, которое в разных контекстах по-разному раскрывается. Епифаний Премудрый — «мастер сложного ритмического орнамента, создаваемого путём распределения различного количества рифмующихся и ассонирующихся слов», как отмечает тот же автор, приводя цитату: «Да и аз многогрешный и неразумный, последуя словеси похвалений твоих, слово плетуши и слово плодящи и словом почтити мнящи, от словес похваления собирая, и приобретаю, и приплетаю, паки глаголю: что ты нареку вожа заблудившим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным, чистителя оскверненным, взыскателя расточенным, стража ратным, утешителя печальным, кормителя алчущим, подателя требующим, показателя несмысленным, помощника обидимым, молитвенника тепла, ходатая верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попираателя, богу служите-

³⁷ В.М.Жирмунский, Рифма, её история и теория, стр. 228.

³⁸ В.П.Зубов, Епифаний Премудрый и Пахомий Серб, Труды отдела древне-русской литературы, т. IX, М. — Л., изд. АН СССР, 1953, стр. 148.

ля, мудрости *рачителя*, философии *любителя*, правде *творителя*, книгам *сказателя*, грамоте *пермстей писателя*»³⁹.

Приведённый текст очень удобен для осмысления механизма рифмы. Прежде всего ряд слов, которые в силу лексической самостоятельности воспринимались как отдельные и друг от друга независимые, оказываются объединёнными в класс «рифмующиеся слова».

Берём примеры:

- 1) плод^яци, мн^яци;
- 2) спас^ителя, потр^ебителя, служ^ителя, рач^ителя, люб^ителя, твор^ителя.

1) плод # мн и яци = яци.

2) спас#потреб#служ#рач#люб#твор
ителя=ителя=ителя=ителя=ителя=ителя.

«Яци» и «ителя» — повторяющиеся комплексы звуков. Но, одновременно, это и определённые суффиксы, наделённые сложным грамматическим значением. Эти же суффиксы имеют и семантическое значение. Выделение их представляет собой осознание суффикса как носителя определённого смыслового содержания. При этом любопытно отметить, что принцип построения рифмы в приведённом средневековом примере отличается от современного. Он связан со специфическими средневековыми формами сознания.

Историкам средневекового искусства известно, что его эстетика была принципиально иной, чем современная. Если современное искусство исходит из представлений о том, что оригинальность, неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежат к достоинствам художественного произведения, то средневековая эстетика считала всё это греховным, проявлением гордыни, и требовала верности исконным «боговдохновенным» образцам. Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка — вот что требуется от художника. Подобная эстетика имела свою социальную и идеологическую основу, но нас в данном случае интересует лишь одна из сторон вопроса: эстетическое мышление определённых эпох (в каждую эпоху, в каждой идейно-художественной системе это имело свой особый смысл) допускало эстетику тождества — прекрасным считалось не создание нового, а точное воспроизведение прежде созданного. За этим эстетичес-

³⁹ Там же, стр. 148 — 149 (курс мой. — Ю.Л.)

ким мышлением стояли (применительно к искусству средневековья) следующие гносеологические идеи: истина не познаётся из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперёд данным общим категориям. Познание осуществляется путём приравнивания частных явлений общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и, в конечном итоге, всеобщему. Подобное сознание определило и специфику рифмы. Бросается в глаза обилие флективных, «грамматических» рифм. С точки зрения поэтических представлений, распространённых в искусстве нового времени, — это плохая рифма. Невнимательный читатель объяснит обилие подобных рифм в средние века якобы слабой поэтической техникой. Но средневековая эстетика тождества подводила к другим выводам. Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определённого класса, существительное со значением «делатель» и т.д.), что активизировало, рядом с лексическим, грамматическое значение. Лексическое значение является носителем семантического разнообразия — суффиксы включают их в определённые единые семантические ряды. Происходит генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая. Современное восприятие рифмы строится иначе: после установления общности элементов, входящих в класс «рифмующихся слова», происходит дифференциация значений. Общее становится основанием сопоставления, различия — смысловоразличающим, дифференцирующим признаком. В тех случаях, когда в совпадающих частях рифмующихся слов тождественны и фонологическая, и морфологическая стороны, семантическая нагрузка перемещается на коренную часть, а повтор оказывается исключённым из процесса дифференциации значений. В итоге рифма звучит обеднённо. Рифма «красой — душой» из баллады А.К.Толстого «Василий Шибанов» звучит очень бедно. Но рядом с ней мы находим интересную рифму: «Иоаннов — Басманов». Оба слова не только имеют одинаковые созвучия в конце, но и принципиально однотипны в грамматическом отношении — это притяжательные прилагательные. Но одно из них так и осталось в этом классе, другое стало фамилией — субстантивизировалось. Первое слово отве-

чает на вопрос «чей», второе «кто». Произведём опыт: убедим себя, что в первом случае тоже фамилия «Иоаннов» (кто?) или во втором — притяжательное прилагательное (чей? — Басманов, от имени «Басман»). Мы сразу почувствуем перемену звучания — рифма «потухнет». Исчезнет тонко обнажаемая разница грамматических значений, нагружающая рифму дополнительной семантикой. В рифме «пришли — ушли» звучание будет различным в зависимости от того, истолкуем мы первый элемент («пришли») как глагол прошедшего времени, множественного числа, изъявительного наклонения (однотипный второму элементу) или повелительное наклонение глагола «прислать».

Приведённый пример интересен не только как дополнительное подтверждение зависимости звучания рифмы от информационной нагрузки. Любопытно отметить, что та самая структура, которая на фоне одних гносеологических принципов, на фоне одной эстетической модели обеспечивала рифме полноту звучания, в другой системе познания оказывается обеднённой. Это ещё раз подтверждает, сколь ошибочно представление об истории рифмы как о длинном ряде технических усовершенствований некоего «художественного приёма» с одним и тем же, раз навсегда данным стихотворным содержанием.

Если мы рассмотрим второй ряд, составляющий неравенство, то убедимся, что он и является основным смысłodифференцирующим элементом рифмы. Чем глубже при этом обнажается семантическое своеобразие каждого из элементов, тем богаче звучит рифма. Тот же случай «пришли — ушли» обнаруживает явную зависимость от того, толкуются ли рифмующиеся слова как производные от семантически родственных глаголов «приходить — уходить» или отличных «прислать — уходить». Таким образом, рифма обнажает многие, семантически нейтральные в обычном языковом употреблении грани слова и делает их смысłodразличительными признаками, нагружает информацией, значением. Это объясняет бóльшую смысловую сконцентрированность рифмующихся слов — факт, давно отмечавшийся в стиховедческой литературе.

Приведём ещё несколько примеров зависимости звучности рифмы от смысловой сконцентрированности. Сравним три случая (первый пример заимствован из Пушкина, второй и третий — произвольные).

А что же делает супруга
Одна, в отсутствии супруга?

А что же делает супруга?
Рыдает бедная супруга!

А что же делает супруга?
Скажи, что делает супруга?

В первом случае совпадение звуков подчёркивает различие рифмующихся слов: 1) семантическое, 2) грамматическое — сопоставлены одинаковые окончания, выражающие разный грамматический смысл, 3) несовпадение интонаций выделяет третий — интонационный смысл. В результате мы можем говорить о высокой степени смысловой концентрации.

Во втором случае активизируется лишь интонация. Но интонация в русском языке — не смыслообразующий (лексический) элемент. Выделенной оказывается лишь экспрессия.

Наконец, третий случай даёт почти абсолютное совпадение. Рифмующиеся слова полностью совпадают, оказываются «основанием для сравнения». Они в смысловом отношении «выносятся за скобки» и служат лишь опорой для со- и противопоставления стихов в целом. Но и стихи здесь подобраны почти не дающие оснований для контраста. В результате — предельная обеднённость звучания.

Все три случая создают как бы лестницу постепенного обеднения звучности рифмы в зависимости от количества и качества контрастирующих смысловых элементов.

в. Проблемы повтора в стихе

Строго говоря, повторение, полное и безусловное, в стихе вообще невозможно. Повторение одного слова в тексте, как правило, не означает механического повторения одного и того же понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, но едином смысловом содержании.

Человек, привыкший к графическому восприятию текста, видя на бумаге повторение слова, полагает, что перед ним — простое удвоение понятия. Между тем чаще всего речь идет о другом, более сложном понятии, связанном с данным словом, но усложнённом совсем не количественно.

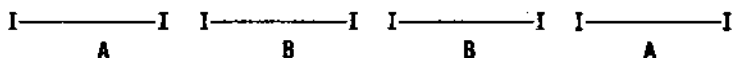
Вы слышите: грохочет барабан,
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней,
Уходит взвод в туман, туман, туман,
А прошлое ясней, ясней, ясней...
(Б.Окуджава)

Второй стих совсем не означает приглашения попрощаться дважды⁴⁰. В зависимости от интонации чтения, он может означать: «Солдат, торопись прощаться, взвод уже уходит», или «солдат, прощайся с ней, прощайся навсегда, ты её больше никогда не увидишь», или «солдат, прощайся с ней, со своей единственной». Но никогда: «Солдат, прощайся с ней, ещё раз прощайся с ней». Таким образом, удвоение слова означает не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложнённое его содержание. «Уходит взвод в туман, туман, туман», — может быть расшифровано: «Взвод уходит в туман, всё дальше, он скрывается из виду», и с рядом других оттенков значения, но никогда не чисто количественно: «Взвод уходит в один туман, затем во второй и в третий». Точно так же и последний стих может быть истолкован как: «А прошлое всё больше проясняется», «а прошлое всё более понятно, и вот оно достигло ослепительной ясности» и т.д. Но поэт не избрал ни одну из наших расшифровок именно потому, что его способ выражения включает *все эти понятийные оттенки*. Этим создаётся, при

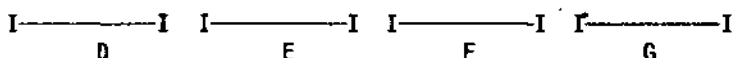
⁴⁰ Отвлекаемся от того, какую меру разнообразия приносит в этот пример наличие мотива. В данном случае нас интересует информационная сущность повтора в поэзии.

подчёркнутой простоте средств, большая семантическая ёмкость. При этом необходимо иметь в виду, что эта семантическая ёмкость создаётся и за счёт добавочных ассоциаций, влекущих за собой повышение эмоциональной значимости группы слов.

Информационная нагрузка повторяющихся слов и сочетаний слов не только в усилении лексического значения (нагнетании). Дело и в другом: нагнетание одинаковых лексических единиц обычно связано и с определённой интонацией напряжённого характера. Но теоретически можно себе представить и другую фразу, без лексических повторов, но с той же самой или близкой интонацией. Предположим, что у нас два предложения. Одно имеет лексический повтор и выглядит примерно так:



где отрезки, обозначенные буквами, соответствуют лексическим или фразеологическим единицам. Вместе с тем имеется другое предложение, составляющие которого компоненты можно обозначить следующим образом:



При этом предположим, что в интонационном отношении отрезок В — В первого предложения и Е — F второго равны. Несмотря на то, что интонация в обоих случаях будет константной, она произведёт на слушающего различное впечатление.

Причина этого в том, что во втором случае интонация будет выступать как один из многих, и отнюдь не главный, компонент передающих информацию знаков. Знаки Е и F будут иметь фонологическую, грамматическую, синтаксическую, лексическую стороны, причём все они в русском языке, в отличие от интонации, будут нести смысловоразличающую функцию. Естественно, что чисто экспрессивная информация, которую несёт интонация, окажется мало заметной на подобном фоне. Теперь рассмотрим отрезки В и В, где все перечисленные аспекты, исключая интонацию, совпадают. Все эти аспекты становятся «основанием для со-противопоставления», а интонация — единственным контрастирующим признаком. Центр информационной нагрузки перемещается на неё. Слушатель, восприни-

мая второй лексический отрезок В, получает интонацию как бы «в чистом виде».

Но повторение слов имеет ещё одну структурную функцию. Вспомним стих из уже процитированного нами стихотворения А.Блока:

Твой очерк страстный, очерк дымный ...

«Очерк страстный» и «очерк дымный» составляют два независимых фразеологических сочетания, одно из которых основано на прямом, а второе — на переносном словоупотреблении. Сочетание «очерк страстный» и «очерк дымный» создают два семантических целых, более сложных, чем механическая сумма понятий «очерк+страстный» и «очерк+дымный». Однако повторение слова уничтожает независимость этих двух сочетаний, связывая их в единое, семантически ещё более сложное целое. Два раза повторенное слово «очерк» становится общим членом этих двух сочетаний, и столь далёкие и несопоставимые понятия, как «дымный» и «страстный», оказываются единой контрастной парой, образуя высшее смысловое единство, отнюдь не разложимое на смысловые значения входящих в него слов.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Леонида Мартынова «О, земля моя!»

О, земля моя!
С одной стороны,
Спят поля моей родной стороны,
А присмотришься с другой стороны —
Только дремают, беспокойства полны,

Беспокойство —
Это свойство весны.
Беспокоиться всегда мы должны.
Ибо спеси мы смешной лишены,
Что задачи до одной решены.

И торжественны,
С одной стороны,
Очертания седой старины,
И, естественно, с другой стороны,
Быть не следует слугой старины.

Лишь несмелые
Умы смущены
Оборотной стороной тишины,
И приятнее им свойство луны —
Быть доступным лишь с одной стороны.

Но ведь скоро
И устройство луны
Мы рассмотрим и с другой стороны.
Видеть жизнь с её любой стороны
Не зазорно ни с какой стороны.

Рифмовка этого стихотворения построена на многократном повторе одного и того же слова «сторона». Причём здесь речь идёт о повторе тавтологическом, хотя отдельные семантические «пучки» разошлись здесь уже так далеко, что воспринимаются как омонимы.

Присмотримся к первой строфе. В ней три раза употреблено слово «сторона», причём в одном и том же падеже. Однако по сути дела все три раза оно несёт разную нагрузку, синтаксическую и смысловую. Это ясно при сравнении первого и третьего случая («с одной стороны», «с другой стороны») со вторым, в котором «сторона» с эпитетом «родная» синонимична понятию «родина». Но при внимательном рассмотрении семантика первого и третьего случая тоже не идентична: ясно, что вводное словосочетание «с одной стороны» не равнозначно обстоятельству места действия «присмотришься с другой стороны». В последнем случае речь идёт о стороне как реальном понятии (точке, с которой следует присмотреться) — в первом случае лишь служебный оборот канцелярского стиля речи, намекающий на то, что мнимый сон родных полей мерещится лишь невнимательному, казённому взгляду, а человек, способный наблюдать действительность (в первом случае «с одной стороны» звучит как вырванное из канцелярской бумаги, во втором речь идёт о стороне вполне предметной, стороне «родных полей», что, если раскрыть метафору, означает «другую грань жизни»), видит даже в неподвижности полноту непроявившихся сил.

В третьей строфе «с одной стороны» и «с другой стороны» синтаксически однозначны, но не однозначны экспрессивно — второе окрашено в тона иронии и звучит как пародированье,

«перефразированье» первого. Контрастность этих «с одной стороны» и «с другой стороны» определена ещё и тем, что они входят как часть в антитезу: «... торжественны, с одной стороны» — «естественно, с другой стороны». «Торжественны» и «естественно» по месту их в языковой структуре не являются антитезами, т.к. занимают синтаксически не сопоставимые позиции. По контекстному смыслу предложения в наречии «естественно» реализуется лишь семантика типа «конечно».

Но поэтическая оппозиция имеет другую логику: «с одной стороны» — «с другой стороны» воспринимаются как нейтрализованная архисема, имеющая контрастную дифференциальную семантическую пару «торжественны» — «естественно». В этом случае в наречии «естественно» раскрывается новый смысл — простота, антитеза торжественности, что в свою очередь делит всю строфу на две антитетичных полустрофы. А это в конце концов выделяет различие в прежде приравнивавшихся «с одной стороны» — «с другой стороны». Это будет интонационное различие. Легко заметить, что они будут читаться в разном декламационном ключе. Один должен нести информацию о бюрократической, мертвенной помпезности, другой — о естественной простоте жизни.

В следующей строфе тот же фразеологический оборот вводится в резко новом смысле. Канцелярскому «с одной стороны», «с другой стороны» противопоставлена «оборотная сторона тишины» — ещё дремлющие, но пробуждающиеся силы жизни, которые смущают «несмелые умы». Этому утверждению революционной динамики жизни «полей родной стороны» «несмелые умы» противопоставляют односторонность и неподвижность как закон природы.

И приятнее им свойство луны
Быть доступным лишь с одной стороны.

Показательно, что в этой строфе «оборотная сторона» и «с одной стороны» — не служебные, бедные собственным значением слова. Они — основа антитезы динамики общества и неподвижности «вечной» природы, разносторонности жизни и догматизма «несмелых умов».

Но следующая — итоговая — структура снимает и эту антитезу. Неподвижности нет и в природе — и она подчиняется революционной динамике человеческой жизни. Между утвержде-

нием, что и луна будет (тогда ещё не была!) рассмотрена «с другой стороны», и призывом «видеть жизнь с её любой стороны» устанавливается отношение тождества. В свете всего сказанного заключительное канцелярское «ни с какой стороны» звучит как беспощадная насмешка — антитеза торжествующе канцелярскому «с одной стороны» в начале стихотворения.

Так раскрывается основная художественная идея стихотворения, рисующая образ многогранной жизни, требующей от художника многостороннего подхода.

Тавтологическая рифма хорошо известна поэзии, стремящейся раскрыть внутреннее многообразие внешне единых явлений. Такова, например, одна из форм средневековой поэзии Востока — газель с её редифом — повторяющимся словом. И хотя в поэзии Хафиза и поэтов-схоластов XV в. роль редифа не одинакова, он всё время имеет один и тот же характер: раскрывается многообразие содержания одного и того же понятия. Среднеазиатский поэт XV в. Катиби написал моралистическую поэму «Дах баб», все рифмы которой — «тержнисты», т.е. омонимы. Об омонимических рифмах Мавлана Мухаммед Ахли из Шираз (XV в.) Е.Э.Бертельс пишет: «Омонимы крайне изысканные: хумор (похмелье) — хумор (муштин принесли), шабор (вино) — шар(р) — об (зло — вода)⁴¹. По свидетельству того же автора, другой поэт, Атан, «широко пользуется в качестве рифмы омонимами, что придаёт стихам особую остроту»⁴².

По сути дела, такова же природа малюбленного повтора народной песни — рефрена (припева). Следуя за различными куплетами, он приобретает всё время различную семантико-эмоциональную окраску. Повторение слов лишь способствует её выделению. Правда, такое отношение к рефрену — явление сравнительно позднее. Архаическая песня, не знающая рифмы, имеет дело с действительно безусловным повторением рефрена. Но это — порождение специфической эстетики — эстетики тождества. Современная народная, классическая и современная литературная песня неизменно придаёт рефрену бесчисленное множество оттенков. Так, например, в известной балладе Р.Бериса «Финдлей» (цит. по переводу С.Я.Маршачка) многократно повторенное «сказал Финдлей» звучит каждый раз по-

⁴¹ Е.Э.Бертельс, *Навон. Опыт творческой биографии*, М.—Л., изд. АН СССР, 1948, стр. 37.

⁴² Там же, стр. 58.

иному. Точно также в балладе «Сватовство Дункана Грея» (цит. по тому же источнику) рефрен «Вот это сватовство!» неизменно приобретает новый смысловой оттенок.

То же самое легко было бы показать на примере анафор (единоначатий) и разнообразных форм интонационного единства, присущего поэтическому и риторическому тексту. Интонационный параллелизм стихов и периодов становится тем «основанием для сравнения», которое обнажает семантическую противоположность или семантическое отличие. Таким образом, мы убеждаемся, что законом структуры поэтического текста будет не механическое повторение частей, а, во-первых, их соотносённость, единая органическая связь. Ни одна из частей поэтического текста не может быть понята без определения её функции. Сама по себе она просто не существует — все свои качества, всю свою определённую она получает в соотношении (сравнении и противопоставлении) с другими частями. Во-вторых, характер этого акта соотношения диалектически сложен, ибо один и тот же литературный процесс является одновременно и сближением — сравнением, и отталкиванием — противопоставлением. Сближение понятий выделяет их разницу, отличие — обнажает сходство. Выбрать те или иные повторы в тексте — ещё не значит что-либо сказать. Одинаковые (т.е. «повторяющиеся») элементы функционально неодинаковы, если занимают различные в структурном отношении позиции. Более того: поскольку именно одинаковые элементы обнажают структурное различие частей поэтического текста, делают его более явным, то становится бесспорным, что увеличение повторов приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходства, тем больше и разница. Повторение одинаковых частей обнажает структуру. Итак, повторы разного типа — смысловая ткань большой сложности, которая накладывается на общезыковую ткань, создавая особую, присущую лишь стихам концентрацию мысли. Следовательно, ничего нет более ошибочного, чем весьма распространённое представление о том, что хотя стихам присуща особая внесмысловая музыкальность, но зато они в смысловом отношении значительно беднее прозы.

Высокая структурная организованность стихов, дающая ощущение музыкальности, есть вместе с тем и высокая смысловая усложнённость, совершенно недоступная аморфному тексту.

Такова же эстетическая природа повторов крупных единиц текста: стихов, строф, элементов композиции («ситуаций», «мотивов» и т.п.). Мы можем выделить два различных, хотя и сходных в основах, случая. Первый: в повторяющейся единице мы имеем частичное совпадение и, следовательно, частичное несовпадение текста.

Дар напрасный, дар случайный...

Стих отчётливо распадается на два полустишия, в которых одинаковы синтаксические конструкции и интонационный строй. Совпадают полностью первый член параллельных двучленов (слово «дар») и грамматическая форма второго. Различно лексико-семантическое содержание второго члена. Как мы уже неоднократно отмечали, это приводит к выделению, структурной активизации несовпадающей части. Семантика слов «напрасный» и «случайный» образует контрастную пару, а сами эти слова становятся смысловым центром стихотворения. При этом смысловая нагруженность зависит от величины несовпадения, а эта последняя, в свою очередь, прямо пропорциональна величине совпадения в остальной части стиха. Чем больше совпадающих элементов и аспектов в неполностью повторяющихся отрезках текста, тем резче подчёркивается своеобразие дифференцирующего элемента. Поэтому ослабить степень совпадения первого члена, например, составив стих:

Дар напрасный и случайный

(не только исчезает повторение слова «дар», но и разрушается синтагмо-интонационная параллельность частей) — значит ослабить степень выделенности слов «напрасный» и «случайный». То же самое произошло бы при разрушении параллельности грамматической формы второго члена. При этом следует иметь в виду, что степень зависимости значения от структуры в этом случае значительно выше, чем тогда, когда пару значений составляют заведомо контрастные, вне зависимости от их позиции в стихе, лексические единицы («И ненавидим мы, и любим мы случайно...»). Там сопоставление «ненавидим» — «любим» подразумевается и вне данного художественного построения. Оно заведомо входит в семантику этих слов, которые мало что получают от структурной позиции. Сопоставленная

пара «напрасный» — «случайный» — порождение *данной* конструкции. Семантика элементов индивидуальна и разрушится с разрушением структуры. Она порождается их взаимоотношением в структурной позиции.

Второй: повторяющиеся элементы текстуально совпадают. Может показаться, что здесь перед нами полное совпадение. Однако это не так. Текстуальное совпадение обнажает позиционное различие. Различное положение текстуально одинаковых элементов в структуре ведёт к различным формам соотносённости их в целом. А это определяет неизбежное различие трактовки. И именно совпадение всего, кроме структурной позиции, активизирует позиционность как структурный, смысло-различающий признак.

От проблемы повторяемости крупных композиционных элементов текста мы можем закономерно перейти к повторяемости всего текста. Совершенно очевидно, что художественная структура не рассчитана на однократную передачу данной информации. Тот, кто прочёл и понял информирующую заметку в газете, не станет перечитывать её во второй раз. Между тем очевидно, что повторное чтение художественной литературы, слушанья музыкальной пьесы, просмотр кинофильма в случае, если эти произведения обладают достаточным художественным совершенством, — явление вполне закономерное. Как же объясняется эстетический эффект повторяемости в этом случае?⁴³

⁴³ Повторное чтение нехудожественного текста, если объем содержащейся в нем информации доведен до потребителя (избыточность значительно превосходит шум), имеет особую природу — текст не несёт информацию, а выступает как эмоциональный возбудитель. Так, отец Гринёва, перечитывая придворный календарь, неизменно испытывал гнев. Природа гнева или иной эмоции, переживаемая читателем художественного текста, другая. Автор передаёт читателю свою модель мира, соответственно организуя самую личность читателя. Следовательно, эмоции в художественном тексте передаются через значения. Это подтверждается следующим: междометия в обычной речи — наиболее эмоционально насыщены, междометия в художественном тексте воспринимаются как эмоционально бедные, поскольку наименее способны передать информацию о структуре личности — носительницы эмоций. Ср. из поэмы В.Каменского «Степан Разин»:

По царёвым медным абам.

Бам!

Бам!

Бам!

Бацк!

Буцк!...

и в том же тексте:

Во-первых, следует остановиться на моменте индивидуальной трактовки. Это применимо к произведениям, в которых разделены акт создания и исполнения. Повторное слушание произведения, подразумевающего мастерство исполнения (искусство декламатора, музыканта, актёра), даёт нам любопытную картину соотносённости повторения и неповторения. Давно замечено, что особенности индивидуальной трактовки исполнителя обнажаются особенно резко при сравнении разного исполнения одинаковых произведений, пьес или ролей. Увеличение элемента сходства до полного совпадения текстуальной части увеличивает и различие несовпадающей части — в данном случае индивидуальной трактовки.

Во-вторых, подлежит рассмотрению и другой случай казалось бы полного повтора, который мы наблюдаем при вторичном или многократном созерцании произведения, не нуждающегося в посредстве исполнителя, — созданий изобразительного искусства, кино, музыки в механической записи, произведений художественной литературы, читаемых глазами. Для того чтобы понять этот случай повтора, надо напомнить, что художественное произведение не исчерпывается текстом («материальной частью» в изобразительных искусствах). Оно представляет собой отношение текстовых и внетекстовых систем. Как мы видели, без учёта соотносённости с внетекстовой частью само определение того, что в тексте является структурноактивным элементом (приёмом), а что им не является, невозможно. В соответствии с этим изменение внетекстовой системы — процесс, происходящий в нашем сознании непрерывно, в котором присутствуют черты и индивидуально-субъективного, и объективно-исторического развития, — приводит к тому, что в сложном комплексе художественного целого изменяется степень структурной активности тех или иных элементов. Не всё, объективно присутствующее в произведении, раскрывается всякому читателю и во все моменты его жизни. И подобно тому, как повторное исполнение одной и той же пьесы разными артистами рельефно раскрывает специфику исполнения, разницу в ис-

Бам!

Вам!

Дам!

Эмоциональность первого отрывка ниже, чем второго, именно потому, что он беднее значением.

полнении, повторное восприятие одного и того же текста обнажает эволюцию воспринимающего сознания, разницу в его структуре, — отличие, которое легко ускользнуло бы при восприятии различных текстов. Следовательно, и в этом случае речь идет не об абсолютном, а об относительном повторе.

Таким образом, мы установили, что дифференцирующая, т.е. смысловозначающая функция повтора связана с отличием построения или позиции повторяющихся элементов и конструкций.

Однако эта существенная сторона вопроса не исчерпывает его. Тождество, процесс уподобления, а не противопоставления также играет большую роль для повтора как элемента художественной структуры. Этот вопрос будет в дальнейшем подвергнут специальному рассмотрению.

с. Некоторые выводы

Мы определили природу повтора в художественной структуре, увидели, что все случаи повтора могут быть сведены к операциям отождествления, со- и противопоставления элементов данного уровня структуры.

Из этого следует, что, входя в поэтическую структуру, её элементы образуют оппозиционные пары*, присущие именно данной структуре и не являющиеся свойствами её материала (для литературы — языка), структурная природа которого учитывается на определённых уровнях, а на более абстрактных вообще в расчёт не берётся (достаточно построить структуру: «романтизм в искусстве», обязательную для всех видов искусства — полезность подобной модели трудно оспорить, — чтобы убедиться, что на таком уровне абстракции структура материала <языка> уже не будет играть роли).

Эти оппозиционные пары будут, реализуя своё структурное различие, выделять архиединицы, которые в свою очередь могут образовывать пары пар, выделяя структурные архиединицы второй степени. При этом важно подчеркнуть одну особенность: иерархия уровней в языке строится в порядке однонаправленного движения от самых простых элементов — фоном — к более сложным. Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится иначе: она состоит из единства макро- и микросистем, идущих вверх и вниз от определённого горизонта*. В качестве подобного горизонта выступает уровень слова,

который составляет семантическую основу всей системы. Выше от горизонта идут уровни элементов более крупных, чем слово, ниже — составляющих слово. Как мы постараемся показать, семантические единицы дают уровень лексики, а все другие — те сложные системы оппозиций, которые соединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оппозиционные пары, что служит основой выделения таких дифференциальных семантических признаков и таких архиеlementов семантического уровня (архисем), которые составляют специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л.Н.Толстой.

5. Понятие параллелизма

В связи с рассмотрением роли повтора имеет смысл остановиться на понятии параллелизма. Оно неоднократно рассматривалось в связи с принципами поэтики. На диалектическую природу параллелизма в искусстве указал ещё А.Н.Веселовский, писавший: «Дело идёт не об отождествлении человеческой жизни с природною, и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия»⁴⁴. Таким образом, в параллелизме подчёркивается, в отличие от тождества и полной разделённости, состояние аналогии. Новейший исследователь Р.Аустерлиц определяет параллелизм следующим образом: «Два сегмента (стиха) могут считаться параллельными, если они тождественны, за исключением какой-либо их части, занимающей в обоих сегментах относительно ту же позицию»⁴⁵. И далее: «Параллелизм можно рассматривать как неполный повтор»⁴⁶.

Отмеченные свойства параллелизма можно определить следующим образом: параллелизм представляет собой двучлен, в котором одна его часть познаётся через вторую, которая выступает в отношении первой как модель: она не тождественна ей, но и не отделена от неё. Она находится в состоянии аналогии — имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене. Помня, что первый и второй члены не идентичны, мы приравниваем их в каком-либо определённом отношении и по свойствам и поведению второго члена параллели судим о первом. Таков, например, параллелизм:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, братец, ко сестрице в гости...

Устанавливается аналогия между действиями солнца и брата («взойди, взойди» — «приди, приди»), а образ солнца выступает как модель наполнения понятия «братец». Солнце восприни-

⁴⁴ А.Н.Веселовский, Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля, цит. по кн.: А.Н.Веселовский, Историческая поэтика, Л., ГИХЛ, 1940, стр. 125.

⁴⁵ P.Austerlitz, Parallelismus, «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 439.

⁴⁶ Там же, стр. 440.

мается как нечто известное — понятие «братец» моделируется по аналогии с ним.

Однако имеет место и другой, более сложный случай параллелизма, когда обе части двучлена взаимно моделируют друг друга, выделяя в каждой из них нечто, аналогичное другой.

«Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...».

Краткие прилагательные «грустен» и «весел» находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не даёт возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на сосуществование в сознании автора двух различных и не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия «грустен» и «весел» составляют взаимосотнесённую сложную структуру.

Там, где мы будем иметь дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью будут возникать отношения тропа, ибо так называемое «переносное значение» и есть установление аналогии между двумя понятиями. Так рождается та «образность», которая традиционно считается основным свойством поэзии, но, как мы видели, эта «образность» — лишь проявление более общей закономерности в сравнительно ограниченной сфере. На самом деле следовало бы сказать, что поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определённую смысловую нагрузку.

Это приводит к ещё одному существенному отличию структуры художественной от нехудожественной. Язык обладает высокой избыточностью. Одни и те же значения могут в нём выражаться многими способами. В структуре художественного текста избыточность падает. Причина этого явления — в том, что если для языка, с точки зрения передачи определённого содержания, по сути дела всё равно, какова, например, звуковая форма данного слова, если слушающий правильно воспринимает информацию, то в искусстве эта самая *звуковая форма слова* неизбежно оказывается в состоянии параллелизма со звучани-

ем другого слова, в результате чего между ними устанавливается отношение аналогии.

Избыточность языка — полезное и необходимое его свойство. Оно, в частности, обеспечивает устойчивость языка по отношению к ошибкам, произвольному, субъективному восприятию. Падение избыточности в поэзии приводит к тому, что адекватность восприятия никогда не бывает столь безусловной, как в языке. Избыточное на одном уровне не избыточно на другом. Вопрос этот в дальнейшем будет рассмотрен особо. Зато поэтическая структура оказывается несравненно более высоко насыщенной семантически и приспособленной к передаче столь сложных смысловых структур, которые обычным языком вообще не передаваемы.

Система обратных связей, существующих между всеми элементами и уровнями элементов, позволяет художественному произведению приобретать известную самостоятельность после своего создания и вести себя не как простая знаковая система, а как сложная структура с обратными связями, значительно обгоняя все известные из до сих пор созданных человеком систем с обратной связью и приближаясь, в определенном отношении, к живым организмам: художественное произведение находится в обратных связях со средой и видоизменяется под её влиянием. И если ещё античные диалектики знали, что одной реки нельзя перейти дважды, то современных диалектиков не поставит в тупик утверждение, что мы сейчас держим в руках «не того» «Евгения Онегина», которого знали его первые читатели и сам автор. Те внетекстовые структуры пушкинской поры, в отношении к которым живёт текст, невозстановимы. Дело в том, что для их восстановления нам надо было бы не только знать всё известное Пушкину (историк может и должен приблизиться к этому знанию в основных структурных моментах эпохи, но, к сожалению, не может надеяться восстановить все пересечения общих структур в конкретных явлениях тех лет), но и забыть всё, Пушкину не известное, но составляющее основу художественного восприятия нашей эпохи. Задачу эту можно считать невыполнимой.

Однако только непонимание сущности диалектики может подсказать вывод о релятивности содержания художественного произведения. Будучи включено, как и сознание воспринимающего субъекта, в объективный ход истории, художественное произведение живёт жизнью истории. Одновременно, утрачен-

ное как живое читательское чувство, пушкинское восприятие «Евгения Онегина» вполне поддаётся *исследовательскому конструированию**. Читая Пушкина, мы не можем забыть исторических и литературных событий последующих эпох, но вполне можем *сконструировать* сознание, которому эти события не известны. Конечно, в лучшем случае, это будет приблизительная модель.

Художественное произведение находится в обратной связи со своим потребителем, и с этим, видимо, связаны такие черты искусства, как его исключительная долговечность и способность разным потребителям, в различные эпохи (а также одновременно разным потребителям) давать разную информацию, — разумеется, в определённых пределах.

Эти чрезвычайно существенные черты искусства достойны специального рассмотрения. Частично мы их коснёмся в разделе, посвящённом проблеме адекватности восприятия и возможности перевода поэтического текста.

6. Повторяемость низших элементов

Приступая к анализу природы стиха, мы исходим из предпосылки, что стихотворение — это смысловая структура особой сложности, необходимая для выражения особо сложного содержания. Поэтому передача содержания стиха в прозе, описательно, возможна лишь в такой мере, в какой мы можем, разрушив кристалл, передать описательно его свойства словами, охарактеризовав форму, цвет, прозрачность, твёрдость, структуру молекулы. Описав таким образом кристалл алмаза, мы дадим ему исчерпывающую характеристику. Всё, что входит в понятие «алмаз», нам станет известно. Но резать стекло нашим описанием всё же будет нельзя. Подобно этому мы можем в прозе исчерпывающе передать содержание любого стихотворения. Мы узнаем о нем всё, но возможности «резать стекло» всё же не получим.

Мы уже говорили, что основой структуры стиха является повторение. Это не только справедливо, но и общеизвестно. Многочисленные теории литературы утверждают, что стих строится на повторениях: повторении определенных просодических единиц через правильные промежутки (ритм), повторении одинаковых созвучий в конце ритмической единицы (рифма), повторении определённых звуков в тексте (эвфония). Однако ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что эта элементарная, казалось бы, истина не столь проста. Прежде всего, так ли уж одинаковы эти повторяющиеся элементы? Мы уже видели, что рифма — совсем не фонетическое явление повторения звуков, а смысловое явление сочетания повторения звуков и несовпадения понятий. Ещё сложнее вопрос ритма.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Принято считать, что здесь происходит правильное повторение ударений. Но ведь совершенно очевидно, что никакие ударные и безударные слоги и звуки в отвлечении от качества этих звуков, в «чистом виде», нигде, кроме как в схемах стиховедов, не существовали. Если не касаться проблем акустики, а говорить о языке, т.е. лишь реальные звуки, которые бывают в ударном и безударном положении.

Реальные ударные и безударные звуки, а не «чистые» ударные и безударные слоги — не только акустическая данность —

они и данность структурно-фонологическая. После того как Р.Якобсон установил связь структуры стиха с фонологическими элементами⁴⁷, ясно, что элементами ритмической структуры выступают на этом уровне элементы структуры фонологической, а никак не отвлечённые признаки этих элементов.

Перед нами, в приведённом примере, — последовательность ударных гласных: *á — é — ý — ó*. Где же здесь повторение? В реальном стихе звучат на самом деле совершенно различные звуки, различные смыслоразличающие элементы. В этом легко можно убедиться, сопоставив «рак», «рек», «рок» и бессмысленное «рик» Где же здесь «*систематическое, мерное повторение* (курс. мой. — Ю.Л.) в стихе определённых, сходных между собой единиц речи», как определяет ритм речи «Краткий словарь литературоведческих терминов»⁴⁸? Для слушателя здесь реально заметно именно различие этих звуков. То, что у них есть одна общая черта — ударность, создаёт *основу именно для их противопоставления*.

Ударение* для интересующего нас случая и будет тем «основанием для сопоставления», которое позволит выделить смыслоразличительную разницу этих фонем. Разница между поэтической речью и обычной в данном случае состоит в том, что в последней фонемы *a, u, o, e* не имеют этой общей черты и, следовательно, не могут быть противопоставлены. Таким образом, вместо мёртвого «повторения одинаковых элементов» — сложный, диалектически-противоречивый процесс — процесс выделения различия через обнаружение сходства, с одной стороны, и раскрытие общего в, казалось бы, глубоко отличном — с другой. Смысловые элементы в стихе существуют не каждый в отдельности, а в соотношении, которое позволяет и в каждом из них выделить нечто, не выявляемое при изолированном рассмотрении. Таким образом, как мы видели, результатом ритмического построения текста оказывается со-противопоставимость звуков, которые образуют коррелирующие ряды с диффе-

⁴⁷ См.: Р.Якобсон, О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским, Сб. по теории поэтического языка, вып. V, РСФСР, Госиздат, 1923, стр. 37 и далее. Новейшие возражения де Гроота были опровергнуты В.В.Ивановым, см. его статью «Лингвистические вопросы стихотворного перевода», в сб. «Машинный перевод», Труды ИТМ и ВТ АН СССР, вып. 2, М., 1961, стр. 378 — 379.

⁴⁸ Л.Тимофеев и Н.Венгров, Краткий словарь литературоведческих терминов, М., Учпедгиз, 1955, стр. 117.

ренцирующим признаком — общим положением относительно ударности (положения ударности, предударности первой, второй, послеударности первой, второй и т.д.). Это придаёт словам, составляющим стихи, добавочные, сверхграмматические связи. Значение этого обстоятельства резко возрастает в связи с различием семантической нагрузки звуков в обычной и поэтической речи. Предельной нераздробимой единицей лексической системы языка является слово. Поскольку передающий и воспринимающий информацию вынуждены пользоваться ограниченным числом звуков, которыми располагает речь, для передачи значительного числа понятий, возникла необходимость в комбинациях. Скажем, мы должны передать воспринимающему понятия А, В, С, D. Если мы используем для этого простые звуки: а, b, с, d, то ясно, что общее число понятий, которое мы сможем передать при помощи данной системы, не будет превышать числа звуков языка, т.е. не выйдет за пределы приблизительно трёх десятков. Иначе будет обстоять дело, если мы обозначим понятие А сочетанием звуков abcd, В — bcda, С — cdab, D — dacb. Ясно, что, поскольку число звуков в условных обозначениях (т.е. словах) может быть различным (от 1 до 15—20), мы получим теоретически конечное, но практически безграничное число сочетаний. При этом важно подчеркнуть, что в сочетании abcd (или любом другом) фонемы а, b, с, d будут смысло-различительными элементами, будут носителями содержания, поскольку достаточно изменить хотя бы один из них, и воспринимающий уже не поймет, о чём идёт речь. Возьмём слово «стол». Каждая из составляющих его фонем имеет смысло-различающее значение: изменение любой из них или перестановка их, сокращение или увеличение числа приведут к изменению значения слова или утрате его. Однако носителем лексического значения «стол» является именно слово, сочетание данных четырех фонем и в данной последовательности. При этом подразумевается, что пауза — знак словоразделения — может быть расположена в связной речи только перед и после этого сочетания фонем. Постановка паузы посередине (например: «сто л») меняет лексическое значение. В поэтической речи дело обстоит иначе. Для того, чтобы прояснить одну из существенных граней природы ритма, остановимся на одном частном вопросе — скандовке. Среди признанных авторитетов русского стиховедения вопрос этот вызывал весьма разноречивые суждения. Так, Б.В.Томашевский считал, что «скандовка — вещь совершенно

естественная и не представляющая каких-либо затруднений <...> Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является ни чем иным, как подчёркнутым прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счёту вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки»⁴⁹.

Иной точки зрения придерживался такой знаток русского стиха, как А.Белый: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом, никогда не прочтёт строки «Дух отрицанья, дух сомненья» как «духот рицанья, духсо мненья», от сих «духот», «рицаний» и «мнений» — бежим в ужасе»⁵⁰.

А.Белый в данном случае полемизирует с нашумевшей в своё время «Сдвигологией» А.Кручёных.

Кто же прав: А.Белый или Б.В.Томашевский (отметим попутно, что они акцентируют разные, хотя и тесно связанные, стороны вопроса: Б.В.Томашевский подчёркивает в скандовке появление добавочных ударений, а А.Белый — пауз, нарушающих единство слова как лексической единицы)? Ближайшее рассмотрение убеждает нас в том, что оба исследователя в определённом отношении правы, из чего следует, что, относительно проблемы в целом, оба они неправы.

Скандовка, действительно, выявляет реально существующий ритмический рисунок* (как мы увидим, отсутствующие ударения, которые мы при скандовке заменяем действительными, — вполне реальный элемент ритма). Ритмический же рисунок, действительно, делит текст стиха на отрезки, не совпадающие со смысловыми. И тогда, произносим ли мы:

Ду́х отрица́нья, ду́х сомне́нья —

или:

Духо́т рица́нья, ду́хсо мненья —

или, вернее:

Духо́т рица́нь яду́х сомне́нья —

⁴⁹ Б.В.Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, Л., Учпедгиз, 1959, стр. 354 — 355.

⁵⁰ Андрей Белый, *Ритм как диалектика* и «Медный Всадник», М., изд. «Федерация», 1929, стр. 55.

мы во всех случаях имеем дело со стиховой реальностью. В первом случае паузы проясняют структуру лексических единиц, во втором и третьем — ритмических. В современном поэтическом восприятии стих рассчитан на первое произнесение. Ритмические паузы реализуются негативно, через непроизнесение. Однако отсутствие паузы в месте, где мы её ждём (ритмическая пауза в стихе), и при отсутствии подобного ожидания (пауза) — вещи глубоко различные. Если описательная поэтика, рассматривая каждый художественный элемент как отдельно существующий, лишь механически примыкающий к другим, имеет дело только с реализованными «приёмами», то структуральное стиховедение, понимая художественный элемент как отношение, ясно видит, что отрицательная величина столь же реальна, как и положительная, что нереализованный элемент — величина не нулевая и что присутствие его столь же явственно ощущается, как и реализованного. Если мы обозначим реальные паузы знаком \vee , а минус-паузы, ощущаемые, но нереализованные места для пауз — знаком \wedge (знак \wedge сверху подчёркивает, что слово произносится без временного перерыва, а знак \vee внизу — что перерыва в ритмической единице нет), то реальное произнесение стиха будет выглядеть так:

Дух \vee от \wedge рицань \wedge я \vee дух \vee ⁵¹ сомнень \wedge я.

Но фактически текст разбит на ещё более дробные единицы. Со-противопоставляемость звуков по отношению к ударности [вопрос: реализована ударность, т.е. имеет место «плюс-ударность», или не реализована — «минус-ударность», — в данном случае значения не имеет; это подтверждается тем, что в отношении к слогу в неударной позиции ударный слог в ударной позиции и неударный слог в ударной позиции, т.е. плюс—минус ударный слог, ведут себя абсолютно одинаково] пронизывает стих паузами по слогам. Это, как правило, «минус-паузы», но тем не менее они вполне реальны. Следует отметить, что любая «пауза-минус» может быть при декламации легко переведена в реальную. Реализованные и нереализованные паузы свободно взаимопереходят друг в друга. Если чтец в порядке усиления интонации прочтёт:

⁵¹ Ритмическая и лексическая паузы совпали.

Дух отрица^vнья, дух сомненья,

то это, бесспорно, не прозвучит для аудитории как нечто абсурдное. На рисунок пауз лексических накладывается рисунок пауз ритмических. При этом, если, говоря о ямбе, мы обозначим неударный слог как 0, а ударный как 1, то ямбический (4-стопный с мужским окончанием) скелет ритма будет выглядеть так:

0,± 1, 0,± 1, 0,±1, 0,±1, [0] *.

Подобная схема охватит все комбинации ямбов и пиррихий, и именно она отражает ритмическую реальность⁵².

Но раздробление стиха не заканчивается на уровне слога. Как мы увидим из дальнейшего изложения, звуковая организация стиха довершает размельчение словесных единств на отдельные фонемы. Таким образом, может показаться, что сумма структурных граней стиха раздробляет составляющие стих слова на фонологические единицы, превращает стих в звукоряд. Но в том-то и дело, что всё это представляет собой только одну сторону процесса, которая существует лишь в единстве с противоположенной ей второй.

Специфика структуры стиха состоит, в частности, в следующем: поток речевых сигналов, будучи раздроблен на фонологически элементарные частицы, не утрачивает связи с лексическим значением; слова уничтожаются и не уничтожаются в одно и то же время.

Любое расчленение стиха не приводит к разрушению составляющих его слов. Разнообразные ритмические границы накладываются на слово, дробят его, но не раздробляют. Слово оказывается раздробленным на единицы и вновь сложенным из этих единиц. В стихе:

Я утром должен быть уверен —

пауза после первого «у» больше, чем перед ним. Реально произносится

Яу тром

⁵² Если учитывать возможность спондеев, которые следует рассматривать как нереализованные неударные слоги, то придется ввести знак ±0.

Но никто никогда не ошибётся в делении этого текста на лексические единицы. Опасения А.Кручёных, что «сдвиги» затемняют значение, были явно лишены оснований. Он отыскивал «иканье и за-ик-анье Евгения Онегина»:

И к шутке с желью попадам ...
И кучера вокруг огней ...

(Сравни: и кущи роз Лермонтов — икущи, по образцу «идуший») ⁵³. Или «Икра á la Онегин

Партер и кресла, всё кипит ...
И край отцов и заточенья ...
Пером и красками слегка ...
И крыльями трещит и машет ...
И круг товарищей презренных ...» ⁵⁴.

Но именно эти примеры лучше всего убеждают в незыблемости лексических границ внутри стиха.

Никакие паузы, реализованные или нереализованные, которые стиховая структура помещает внутри лексической единицы, не разрушают её в нашем сознании. Дело в том, что само понятие словоразграничения совсем не в первую очередь определено паузами. Основным признаком является иное: мы владеем лексикой данного языка, в нашем сознании существует — в потенциальном, произнесённом виде — вся его лексика, и с ней мы отождествляем те или иные реально произносимые ряды звуков, придавая им лексическое значение. «Возможность недоразумений, как правило, крайне незначительна, главным образом потому, что при восприятии любого языкового выражения мы обычно уже заранее настраиваемся на определённую, ограниченную сферу понятий и принимаем во внимание только такие лексические элементы, которые принадлежат этой сфере. Если всё же каждый язык имеет особые фонологические средства, которые в определённом пункте непрерывного звукового потока сигнализируют о наличии или отсутствии границ предложения, слова или морфемы, то эти средства играют всего

⁵³ 500 новых острот и каламбуров Пушкина, собрал А.Кручёных, М., 1924, стр. 30—31.

⁵⁴ Там же, стр. 31.

лишь подсобную роль. Их можно было бы сравнить с сигналами уличного движения. Ведь ещё совсем недавно таких сигналов не было даже в больших городах, да и теперь они введены далеко не всюду. Можно ведь и вообще обходиться без них: надо быть только более осторожным и более внимательным!⁵⁵

Активное владение лексикой не допускает никакой «сдвигологии». При любых, самых утрированных формах скандирования ощущение единства лексических единиц не теряется, между тем как в случаях, когда слушатель имеет дело с незнакомой лексикой, легко возникают возможности «сдвигов», при которых ритмическая пауза начинает восприниматься как конец слова. При этом показательно, что имеет место нечто, аналогичное народной этимологии. «Сдвиг» возникает потому, что незнакомая и непонятная лексика, рассечённая паузами, осмысливается на фоне другой — знакомой и понятной, потенциально присутствующей в сознании говорящего. Так возникает знаменитое:

«Шуми, шуми, волна Мирона», —

вместо:

«Шуми, шуми волнами, Рона»

Незнакомое «Рона» осмысливается через понятное «Мирона». Несколько иной случай описан Феликсом Коном в его мемуарах. Он рассказывает, как ученики русифицированных школ в дореволюционной Польше, не понимая выражения «дар Валдая», воспринимали его как деепричастие от глагола «дарвалдать». Этот же случай упомянут в поэме А.Белого «Первое свиданье»:

Так звуки слова «дар Валдая»

Балды, над партами болтая,

Переболтают в «дарвалдая»...

В данном случае лексическая непонятность привела к невозможности осмыслить грамматическую форму, и ряд звуков был спроектирован на потенциально имеющуюся в сознании слушателя форму деепричастия. Таким образом, и редкость, почти уникальность, нарушения правильной понимаемости текста при скандовке, и анализ причин и характера ошибок убеждают

⁵⁵ Н.С.Трубецкой, Основы фонологии, М., изд. иностранной литературы, 1960, стр. 300.

в том, что, разделённые ритмическими паузами сколь угодно протяжённой длительности, слова стихотворного текста не перестают быть *словами*, сохраняют ощутимые признаки границ — морфологических, лексических и синтаксических. Таким образом, слово в поэзии напоминает «красную свитку» Гоголя: его режут ритмические паузы (и иные ритмические средства), а оно срывается, ни на минуту не теряя лексической целостности.

Итак, стих — это одновременно последовательность фонологических единиц, воспринимаемых как разделённые, отдельно существующие, и последовательность слов, воспринимаемых как спаянные единства фонемосочетаний. При этом обе последовательности существуют в единстве как две ипостаси одной и той же реальности — стиха. Они составляют коррелирующую структурную пару.

Отношение слова и звука в стихе отлично от подобного отношения в разговорном языке. Грубо схематизируя и разлагая единство на условные последовательные фазы, можно представить это отношение в следующем виде: сначала слова разделяются на звуки. Но, поскольку это деление не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков, лексическое значение переносится на отдельный звук. Фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова. Опыт подтверждает тщетность многочисленных попыток установить «объективное», не зависящее от слов, значение звуков (разумеется, если речь не идет о звукоподражании). Приведём несколько примеров:

Там воеводская метресса
 Равна своей степению
 С жирною гладкою крысой.
 (А.П.Сумароков, «Хор ко превратному свету»)

Не слышим ли в бою часов
 Глас смерти, двери скрип подземной ...
 (Г.Р.Державин, «Водопад»)

Искусство воскресало
 Из казней и из пыток
 И било, как кресало,
 О камни Моабитов.
 (А.Вознесенский, «Мастера»)

Однотипные фонетические сочетания «крыс», «скры», «крес» в сочетании с «ы» во втором стихе звучат совершенно по-разному, получая различную семантику от лексических единиц, в которые входят.

Каждый звук, получающий лексическое значение, приобретает независимость, самостоятельность, которая отнюдь не сродни «самовитости» и «самоцельности», ибо целиком определена связью с семантикой слова. И вот эти, семантически нагруженные, фонемы становятся кирпичами, из которых снова строится это же слово. Грубо этот процесс можно представить в следующем виде: некое слово (например, «стол») разделяется на составляющие его фонемы «с», «т», «о», «л». Каждая из них получает и лексическую нагрузку слова:

с ·с'~стол
т ·т'~стол
о ·о'~стол
л ·л'~стол,

где «с'», «т'», «о'», «л'» — это уже не обычные фонемы, с которыми мы имели дело в обычном языке, — они вторичны, образованы на основе раздробленной лексической единицы и несут в себе её значение.

Из этих элементов составляется слово вторичное: «стол»→«с'т'о'л'». Мы убеждаемся, что простое включение слова в стихотворный текст решительно меняет его природу: из слова языка оно становится *воспроизведением слова языка* и относится к нему, как образ действительности в искусстве к воспроизводимой жизни. Оно становится знаковой моделью знаковой модели. По семантической насыщенности оно резко отличается от слов обычного языка.

И снова мы имеем возможность убедиться, что особая музыкальность, звучность поэтического текста оказывается производной от сложности структурного построения, т.е. от особой смысловой насыщенности, совершенно незнакомой структурно неорганизованному тексту. В этом легко убедиться, сделав эксперимент: ни одна, самым искусным образом составленная строка бессмысленного набора звуков (звуков вне лексических единиц) не обладает музыкальностью обычной поэтической строки. При этом следует иметь в виду, что слова «заумного языка» совсем не лишены лексического значения, в строгом

смысле этого слова⁵⁶. «Заумные» слова в поэзии не равнозначны бессмысленному набору звуков в обычной речи. Поскольку мы воспринимаем издаваемые речевым аппаратом звуки как язык, им приписывается осмысленность. Некая единица речи, осмысляемая как слово по аналогии с другими, значащими, но лишенная собственного значения, будет представлять абсурдный случай выражения без содержания, обозначения без обозначаемого. Слово в поэзии вообще, и в частности «заумное» слово, складывается из фонем, которые, в свою очередь, получились в результате раздробления лексических единиц и не утратили с ними связи. Но если в обычном поэтическом слове (например, «стол-с'т'о'л'») связь звука с определённым лексическим содержанием раскрыта и объективна, то в «заумном языке» поэзии, в соответствии с общим субъективизмом позиции автора, она остаётся неизвестной читателю. «Заумное» слово в поэзии не лишено содержания, а наделено столь личным, субъективным содержанием, что уже не может служить цели передачи общезначимой информации, к чему автор и не стремится.

При этом надо учитывать, что на уровне морфологии оно, как правило, не отличается от отмеченных слов языка.

Для того, чтобы с точки зрения «музыкальности» сопоставить экспериментальный бессмысленный текст с осмысленным, звуки человеческой речи не годятся — мы неизбежно будем их наделять значениями. Нам надо знать, что воспринимаемый поток звуков не речь. Для этой цели удобнее механические звуки. Но и механические звуки могут быть носителями информации (уже музыкальной), если они структурно организованы (структура — потенциальная информация). Абсолютно случайное, не структурное ни для создателя, ни для слушателя скопление звуков не может нести информации, но оно не будет иметь и никакой «музыкальности». *Красота есть информация.* Но в этом-то и различие «музыкальности», «красоты звучания» в поэзии от музыки, что здесь упорядоченность несёт информацию не о «чистом» отношении единиц, которые в отдельности не значат ничего, а в структуре образуют модель эмоций личности, а об отношении значимых единиц, каждая из кото-

⁵⁶ См. М. Янакиев, *Българско стихознание*, стр. 13—16; И. И. Резвин, *Модели языка*, М., изд. АН СССР, 1962, стр. 21; Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, Л., 1959, стр. 181—183.

рых на лингвистическом уровне составляет знак или осмысливается как знак. Мы можем не знать значения слова «Байя» в стихе Батюшкова:

Ты пробуждаешься, о, Байя, из гробницы ...

Ср. в воспоминаниях Н.А.Павлович: «... Полузакрыв глаза, спускается Мандельштам и бормочет: "Зиянье аонид... зиянье аонид...". Сталкивается со мной: "Надежда Александровна, а что такое "аониды"?»⁵⁷.

Но мы не можем не знать, что «Байя», «аониды» — слова, знак содержания, и соответственно их воспринимать. Слово, не имеющее содержания (вообще или для меня, например, в силу незнания), не адекватно бессмысленному набору звуков. Раз я знаю, что это слово, я подразумеваю в нём неизвестное мне содержание. Бессмысленный набор звуков имеет на лексическом уровне нулевое значение, непонятное слово — «минус-значение».

Однако ритмические единицы, образующие систему соотношений, свойственную лишь поэтической речи, делают стих (и составляющие его лексемы) не на фонемы, а на слоги. Дальнейшее деление, доводящее слово до раздробления на уровне фонем, происходит в результате звуковых повторов.

Явление звуковых повторов в стихе — факт, хорошо изученный. Значительно более сложна проблема связи этого явления с вопросами семантической структуры. Если ритмическая структура приводит к со-противопоставлению элементов, носителей лексического смысла, и образованию смысловых оппозиций, которые не были бы возможны в обычной речи и которые складываются в систему связей, совершенно автономную от синтаксической, но, подобно ей, организующую лексемы в структуру более высокого уровня, то звуковые повторы образуют свою, аналогично функционирующую систему. Взаимное наложение этих систем и приводит к раздроблению слова на фонемы.

В стихах:

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днём увижусь я.

⁵⁷ «Блоковский сб.», Гарту, изд. ТГУ, 1964, стр. 492.

Слова «утром», «уверен», «увиджусь» находятся в определённой связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей. Звук «у» (вопреки утверждению В.Шкловского в одной из его ранних работ⁵⁸), конечно, *сам по себе* никакого значения не имеет. Но повторение его в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема «у» осознаётся и как самостоятельная, и как несамостоятельная по отношению к слову «утром». Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова «утром», но потом повторяется ещё в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова «утром», «уверен», «увиджусь», которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. Происходящее при этом своеобразное отождествление этих слов приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое для всех. При таком семантическом наложении огромная часть понятийного содержания каждого слова окажется отсечённой, подобно тому, как контекст отсекает полисемию. Но зато возникнет значение, невозможное вне этого сопоставления и единственно выражающее сложность авторской мысли. В данном случае, подобная единица содержания — результат нейтрализации слов «утро», «уверен», «увиджусь», их «архисема», включающая пересечение их семантических полей.

Сложность, однако, в том, что вся нестиховая структура языка, все синтаксические связи, все определённые контекстом этой фразы, воспринимаемой как явление не-поэзии, значения слов сохраняются. Но одновременно возникают и *другие* связи, *другие* значения, которые не отменяют первых, а сложно с ними коррелируют.

Но и, более того, мы имеем дело не только со спорадическими повторениями одного какого-либо звука, а с тем, что вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотношений.

Фонемы, наделённые лексической значимостью, вступают с другими фонемами в оппозиции:

⁵⁸ «Свидетельства "мрачности" звука "у" очень определённы в общем почти всем наблюдателям». В.Шкловский, О поэзии и заумном языке, сб. «Поэтика», Пг., 1919, стр. 15.

1) по признаку одинакового отношения к ударности-неударности;

2) по признаку повторения одинаковых фонем.

3) по принципу семантизации языковых фонологических оппозиций, поскольку сам факт принадлежности текста к поэзии приводит к семантизации всех его элементов.

Одновременно имеет место со-противопоставление фонем:

1) в ряду одного стиха;

2) в различных стихах.

Но реально это означает не со-противопоставление фонем, а образование крайне сложной системы со-противопоставления значений, выделение черт общности и различия в понятиях, не сопоставимых вне стиха, образование «архисем», которые, в свою очередь, вступают между собой в оппозиции. Так возникает та понятийная структура большой сложности, которую мы именуем стихом, поэзией.

Термин «архисема» образован по аналогии с «архифонемой» Трубецкого для определения на уровне значений единицы, включающей все общие элементы лексико-семантической оппозиции. «Архисема» имеет две стороны: она указывает на общее в семантике членов оппозиции и, одновременно, выделяет дифференцирующие элементы каждого из них. «Архисема» не дана в тексте непосредственно. Она возникает как конструкт на основе слов — понятий, образующих пучки семантических оппозиций, а эти последние выступают по отношению к ней как инварианты. При этом надо иметь в виду одну особенность: языковые «архисемы» типа:

| | | |
|--------------------------|--|-----------------|
| север | | противоположные |
| юг | | стороны света |
| («не запад — восток»), — | | |

абсолютны, они вытекают из структуры системы понятий языка. В поэзии мы сталкиваемся с иным: структурная поэтическая оппозиция *воспринимается* как смысловая. Её элементами оказываются слова, решительно не соотносимые вне данной структуры, что раскрывает в самих этих словах такую общность = различие, т.е. такое *относительное содержание*, которое вне данной оппозиции оставалось бы решительно невыявленным. Возникающие при этом архисемы присущи именно данной поэтической структуре. В дальнейшем семантическая

структура строится уже на уровне архисем, которые, вступая во взаимные оппозиции, раскрывают со-противопоставимость своего содержания, образуя архисемы второго и высших уровней, что, в конечном итоге, ведёт нас к постижению одного из аспектов структуры идеи произведения. Поясним это конкретным примером на материале стихотворения А. Вознесенского «Гойя».

Гойя

Я — Гойя!
 Глазницы воронок мне выклевал ворог,
 слетая на поле нагое.

Я — Горе.
 Я — голос
 Войны, городов головни
 на снегу сорок первого года.

Я — голод,
 Я горло
 Повешенной бабы, чьё тело, как колокол,
 било над площадью голой ...

Я — Гойя!
 О грозди
 Возмездья! Взвил залпом на Запад —
 я пепел незваного гостя!
 И в мемориальное небо вбил крепкие
 звезды —
 Как гвозди.
 Я — Гойя.

Повторы, с которыми мы здесь имеем дело, построены по принципу рифмы и очень показательны для утверждения принципиальной соотнесённости так называемого ритмического и эвфонического аспектов стиха.

Через стихотворение проходит цепь коротких, анафористических, с параллельными синтаксическими конструкциями, стихов. Начинаящее их местоимение «я» — одно и то же во всех стихах — выступает как общий член, «основание для сравнения». В этой связи первый и второй члены двучлена

(«Гойя», «Горе», «голод» и др.) взаимно противопоставлены, подчёркнуто их неравенство, специфичность. Отличие первого стиха от третьего, четвертого и др. сосредоточено именно во втором члене двучлена, и это отличие — в первую очередь семантическое. Но слова, составляющие второй член, воспринимаются не только в их отношении к одному и тому же первому, но и в их взаимной соотнесённости. Основанием служит единство их ритмической и синтаксической позиции и звуковые повторы в словах «Гойя», «Горе», «голод». Но и внутри этого взаимосотнесённого ряда раскрываются и силы притяжения, и силы отталкивания. Однако и те и другие касаются семантического, а не только лишь звукового плана. С одной стороны, раскрывается семантическое различие (чего мы коснулись, говоря о рифме). Совпадение отдельных фонем в несовпадающих словах лишь подчёркивает отличие слов, в первую очередь по содержанию, ибо, как мы уже видели, там, где полное совпадение звучания сопровождается и совпадением значения, музыкальность рифмы пропадает.

Но имеет место и другой процесс: слова «Гойя», «Горе», «голос», «горло» выделяют общую группу «го», а сопоставление типа «голос» и «голод» приводит к выделению и других фонем. Создаётся система, в которой одни и те же звуки в одинаковых или сознательно-различных комбинациях повторяются в разных словах. И тут-то проявляется коренное отличие природы слова в обычном языке и в художественном (в частности, поэтическом) тексте. Слово в языке отчётливо распадается на план содержания и план выражения, установить прямые связи между которыми не представляется возможным. Близость плана содержания двух слов может не находить отражения в плане выражения, а близость плана выражения (звуковые повторы, омонимы и т.д.) может не иметь никакого отношения к плану содержания. С этим связано и то, что установить отношения элементов слова (например, на уровне фонем) с планом содержания в обычной речи невозможно⁵⁹.

«Я -- Гойя» ...

⁵⁹ Ср.: «Знак и обозначаемое связываются произвольно. Любой знак можно связать с любым обозначаемым и любое обозначаемое с любым знаком» (Н.И. Жинкин, Знаки и система языка, сб. «Zeichen und System der Sprache», I Band, серия «Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationforschung», № 3, Berlin, Akademie-Verlag, 1961, S. 159).

Начальный стих устанавливает тождество двух членов — «Я» и «Гойя». Причём оба эти члена ещё не получили конкретизации своей семантической структуры. «Я» — это «я» вообще, «я» словарное; «Гойя» — семантика имени не выходит за пределы общеизвестного. Вместе с тем, уже этот стих даёт нечто новое по отношению к общесловарному, внеконтекстному значению составляющих его слов. Ясно, что, даже взятая сама по себе, вне соотнесения с другими стихами, конструкция «Я — Гойя» не однотипна, например, с «Я — Вознесенский». Вторая конструкция утверждала бы тождество понятий, действительно взаимно равных. Одно из них («я») было бы лишь местоименным обозначением второго. Стих «Я — Гойя» строится на отождествлении двух заведомо неравных понятий («Я <поэт> есть Гойя»; «я <не Гойя> есть Гойя»). Уже взятый сам по себе, этот стих свидетельствует нам, что и «я», и «Гойя» употреблены здесь в каком-то особом значении, что каждое из них должно представлять собой некую особую понятийную конструкцию для того, чтобы их можно было бы приравнять. Эта специфическая конструкция понятий раскрывается через систему семантических оппозиций, особых сложно построенных значений, которые возникают в результате структуры поэтического текста. Уже первый стих выделяет сочетание фонем «го», как основного носителя значения в имени «Гойя».

В произношении стиха: «Я — го — я» фонетическое тождество первого и последнего элементов воспринимается, в силу неразделимости в поэзии планов выражения и содержания, как семантическая тавтология (я — я). Носителем основного семантического значения становится элемент «го». Конечно, смысловое значение фонологической организации первого стиха реализуется лишь в отношении к другим стихам, а выделенность группы «го» в пределах отдельно взятого «я — Гойя» существует лишь потенциально. Однако это выделение отчетливо реализуется в сопоставлении с последующими стихами:

«Я — Горе».

«Я — Голод».

Мы можем отметить, что между словами «Гойя», «Горе», «Голод» устанавливается определённое состояние аналогии. Они приравниваются, каждое порознь, общему элементу «я». При

этом очень существенно, что все три стиха образуют однотипные синтаксические конструкции, в которых роль второго члена взаимно тождественна. Не только синтаксическое положение, но и фонологический параллелизм (повторение группы «го») заставляют воспринимать эти слова как взаимосоотнесённые семантически. Из объёма их значений выделяется некое общее семантическое ядро — архисема. Значение её усложнено параллелизмом со стихами:

Я — голос
 Войны, городов головни
 на снегу сорок первого года ...

Я — горло
 Повешенной бабы, чьё тело, как колокол,
 било над площадью голой ...

Вторая часть каждого из этих стихов функцией предикативности приравнена к «горе» и «голод» из названных выше стихов. Звуковой повтор — «голос», «городов головни», «года», «горло», «голой». К этому следует прибавить, что словосочетание «голос войны», поддержанное той выделенностью фонемы «в», которая получается в результате повтора:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
 слетая на поле нагое ... --

устанавливает между словами, модулирующими «в» и «г», отношение семантической соотнесённости. Следует отметить, что «г» в слове «ворог» особенно семантически подчёркнуто, поскольку вся семантика слов и фразеологизмов «выклевал глазницы», «слетая» подводит к слову «ворон» (фонетически оно подготовлено словом «воронок»). Неназванное «ворон» и существующее «ворог» образуют соотнесённую пару, в которой семантическое различие выделяет фонемы «н — г», а совпадение группы «воро» устанавливает общность значений. Так образуется сложная конструкция содержания: «Горе», «голод», «голос войны», «городов головни», «глазницы воронок», «горло повешенной бабы», «поле нагое» образуют взаимосоотнесённую структуру, которая, с одной стороны, возводится к архисеме — семантическому ядру, возникающему на пересечении полей

значений каждой из семантических единиц низшего уровня. С другой стороны, происходит активизация признаков, отделяющих каждую из них от общего для всех значения архисемы. То, что каждая из семантических единиц воспринимается в отношении к семантическому ядру, диктует в ряде случаев совершенно иное восприятие значения, чем если бы мы столкнулись с нею, изолированной от всего ряда. Необходимо указать на ещё одно соотношение. В разбираемом отрезке текста отчётливо выделяются две группы стихов.

Первая:

Я — Горе
Я — голод

Вторая:

Я — голос,
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я — горло
Повешенной бабы, чьё тело, как колокол,
било над площадью голой.

К этой группе примыкает стих:

Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.

Обе группы стихов уравниваются, как мы отмечали, параллельностью синтаксической конструкции (распространённость, во втором случае, предикативного члена лишь подчёркивает родство их синтаксических структур). Мы уже установили также и соотносённость звуковой организации элементарных лексических единиц обеих групп.

Однако наличие общности лишь подчёркивает отличие, существующее между этими двумя группами. Короткие стихи требуют совершенно иного дыхания, следовательно, темпа и интонации, чем длинные. Но разница не только в этом: «горе» и «голод» — существительные отвлечённые, зримо не представляемые. Приравненное им «я» выступает как нечто значительно более конкретное, чем они. «Длинные» стихи в этом отношении сложнее. Именное сказуемое здесь не только конкретно, — оно представляет собой обозначение части, причём именно

части человека, его тела (глазницы, голос, горло). В соотношении с ними местоимение «я» выступает как нечто более обобщённое и абстрактное. Но каждое из этих слов оказывается включённым в метафорический ряд (глазницы — воронки, голос — войны; рядом с ними и «горло повешенной бабы» воспринимается как символический знак более обобщённого содержания). Создаётся метафорический образ, антропоморфный, имеющий признаки человеческой внешности — голос, глазницы, горло — и одновременно составленный из деталей военного пейзажа — «воронки», «поле нагое» «городов головы на снегу сорок первого года». Эти два ряда синтезируются в образе «площади голой» и повешенной над ней бабы. Все эти образно-семантические ряды сходятся к одному центру: они приравнены «я», авторскому субъекту. Однако это равенство — параллелизм, а не тождество. Поскольку предикаты в каждой из групп стихов и в каждом стихе в отдельности взаимно не тождественны, а лишь параллельны, включают и общность и различие, не равны и эти, следующие друг за другом «я». «Я» каждый раз приравнивается новой семантической структуре, т.е. получает новое содержание. Раскрытие сложной диалектики наполнения этого «я» — один из основных аспектов стихотворения. Предикат выступает как модель субъекта, и со-противопоставление этих предикатов, конструирующее очень сложную систему значений — образ трагического мира войны, — одновременно моделирует нам образ авторской личности. И когда А. Вознесенский подводит итог первой части стихотворения стихом «Я — Гойя!», то субъект его вбирает все «я» предшествовавших стихов со всеми их различиями и пересечениями, а предикат суммирует все предшествующие предикаты. Это делает «Я — Гойя!» в середине текста отнюдь не простым повторением первого стиха, а скорее его антитезой. Именно в сопоставлении с первым стихом, в котором и «я» и «Гойя» имеют лишь общезыковые значения, раскрывается та специфическая семантика этих слов, которую они получают в стихе Вознесенского, и только в нём.

Аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения, показав, как рождается значение итогового стиха

«Я — Гойя».

Можно было бы, в частности, отметить, что все элементы различия при повторе (например, то, что первые два стиха «Я —

Гойя» даны с восклицательной интонацией, а последний — без неё) становятся носителями значений.

Сейчас нам нужно было, собственно говоря, подчеркнуть более частную мысль: звучание в стихе не остается в пределах плана выражения — оно входит как один из элементов в со-противопоставление слов в поэзии по законам *не языкового, а изобразительного знака*, т.е. в построение структуры содержания.

Образование архисем не есть процесс сублогического или, тем более, противологического характера. Он вполне поддается точному научному анализу. Но, изучая его, необходимо постоянно иметь в виду, что в поэтическом тексте, в силу отмеченной раздробленности-нераздробимости слова на фонемы, отношение выражения к содержанию складывается решительно иначе, чем в нехудожественном. Во втором случае никакой связи, кроме историко-конвенциональной, установить нельзя. В первом случае (поэтический текст) устанавливается определённая связь, в силу которой само выражение начинает восприниматься как *изображение содержания*. В этом случае знак, оставаясь словесным, приобретает черты изобразительного (пиктографического) сигнала. Пользуясь терминологией Ж.Мунэна, слово в поэзии будет приближаться к типу «внутренних знаков» в отличие от чисто «внешнего знака» в обычных языковых системах⁶⁰.

Конечно, дробление слов на фонемы, равно как и образование архисем, осуществляется не только в случаях, когда текст нарочито инструментован. Сама природа ритмической структуры делит текст на единицы, не совпадающие с семантическими, но получающие в стихе семантическое значение. Скандовка как реальность или как возможность, на фоне которой воспринимается поэтическая реальность, постоянно присутствует в сознании читающего стихи. Неслучайно дети начинают чтение (и восприятие) стихов со скандовки. В таком виде стихи им кажутся более звучными. Показательны данные истории стиха.

Для русской силлабики характерно чтение «по слогам». Все слоги читались как ударные, а вдох производился в промежутке между слогами. Б.В.Томашевский, анализируя рифмовку русских силлабиков, приходит к выводу: «Подобные явления

⁶⁰ G.Mounin, *Les systèmes de communication non-linguistique et leur place dans la vie du XX-e siècle*, BSL, v. 54, Paris, 1959.

объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, т.е. при условии "чтения по слогам". В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться, откуда и идея тонического стиха, противопоставляющего ударный слог неударному⁶¹.

Таким образом, в силлабике ударность именно потому не могла быть дифференцирующим признаком, что все слоги были ударными. Это вызывало неизбежные паузы между слогами и практически отменяло словоразделяющие паузы. Стихи Симеона Полоцкого читались следующим образом (знак — пауза и вдох):

Фи — ло — соф — вху — дых — ри — зах // о — быч — но —
хо — жда — ше — // Е — му — же — во — двор — цар —
ский // нуж — да — не — ка — бя — ше

(«Философ в худых ризах обычно хождаете,
ему же во двор царский нужда нека бьаше»⁶².)

Та же тенденция на иной основе проявляется и у некоторых поэтов XX в. (Маяковский, Цветаева). В поэзии Цветаевой это находит порой и графическое выражение

...Бой за су — ще — ство — ванье ...
...Без вытя — гивания жил! ...
...Право — на — жительство — свой — лист
Но — га ми топчу!

Ср. тенденцию к подобной графике у Третьяковского.

Однако дело не в том, выявлена или нет ритмическая природа стиха в скандовке. Важно иное: когда мы скандируем стихи, границы лексических единиц, не выявленные в произношении, отчётливо существуют в сознании и коррелируют с реальными паузами, дробя звукоряд. Когда мы читаем стихи, руководствуясь лексико-смысловыми паузами, ритмические паузы уходят в подтекст, но сохраняют свою реальность, равную реальности отрицательных величин.

⁶¹ Б.В.Томашевский, Стих и язык. Филологические очерки, М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 101.

⁶² Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., изд. АН СССР, 1953, стр. 21.

Наконец, следует оговориться, что случай, при котором мы в качестве примера соотнесённости фонем взяли повторяемость одного и того же звука или групп одинаковых звуков («Гойя» Вознесенского), избран нами лишь из соображений наглядности. Все фонемы языка воспринимаются во взаимной соотнесённости, в системе, которая в стихе становится структурой содержания, национального своеобразия, как план выражения в языке. Поскольку национально-своеобразная фонологическая структура текста становится в поэзии основой конструкции понятий, непереводаемо-национальная природа сознания выражается в поэзии с значительно большей силой, чем в нехудожественном тексте.

Знак в литературе остаётся словесным. Он не воспринимается человеком, не владеющим данной языковой структурой. И всё же по принципу соотношения содержания и выражения он приближается к изобразительным знакам. Это приводит к одной весьма своеобразной черте: слова языка как коммуникативной структуры составлены из элементов разных уровней, безразличных к содержанию. Система фонологических оппозиций, составляющих структуру языка на этих уровнях, не имеет никакого отношения к структуре содержания, оставаясь спецификой построения плана выражения. Структура выражения становится, в силу лексико-семантической значимости фонем и морфем в поэтическом тексте, структурой содержания. Возникают семантические оппозиции (которые мы определили понятием «архисема»), невозможные вне данной языковой структуры выражения. Поэтому, кстати, самый точный перевод поэтического текста воспроизводит лишь структуру содержания в той её части, которая обща у поэтической и непоэтической речи. Те же семантические связи и противопоставления содержания, которые возникают в результате семантизации структуры выражения, заменяются иными. Они непереводаемы, как непереводаемы идиомы в структуре содержания. Поэтому применительно к поэтическому тексту правильнее говорить не о точном переводе, а о стремлении к функциональной адекватности.

Необходимо отметить ещё одно обстоятельство. При «передаче» лексического смысла составляющим слово фонемам и — вследствие этого — при образовании сложной системы семантически-нагруженных оппозиций не все фонологические элементы, образующие данную лексику, ведут себя одинаково.

Известно, что вопрос звукового состава слова решается принципиально различно с точки зрения «языка» и «речи». В первом случае мы имеем дело со структурной типологией, которой безразлична физическая природа реально осуществляемого сигнала, и поэтому такие явления, как, например, редукция, будут интересовать лишь исследователя речевого аспекта. В этом аспекте возникают вопросы о природе отгадываемости текста и о распределении информации в слове. При этом выясняется, что контекстная письменная и устная речь не только не знают ровного распределения информации в слове, но и неравны между собою. Экспериментальные данные для русской речи (анализировалась информационная нагрузка слова «хорошо» в контексте) показали, что в письменной речи «информация целиком сконцентрирована в первой половине слова, в то время как вторая его половина оказывается избыточной»⁶³. При экспериментировании же с устной речью «информационно нагруженным оказывается конец слова, опирающийся на ударный слог. Начало слова [хлр] оказывается в этом случае избыточным»⁶⁴. Таким образом, в речевом потоке, сегментируемом на слова, семантическая нагрузка распределяется весьма неравномерно.

Однако специфика поэтического текста, в частности, состоит и в том, что неструктурные, свойственные речи, а не языку, элементы приобретают в нём структурный характер. В результате — не все звуковые элементы стиха имеют одинаковую семантическую нагруженность. Одни из них семантически редуцируются, другие подчёркиваются, вступая в различные оппозиционные соотношения. Следовательно, и в приведённом нами выше примере со словом «стол» речь не может идти о механическом учетверении семантической сгущённости. Следует подчеркнуть и другое: поэтическая структура не просто возводит речь в ранг языка, придавая неструктурным элементам характер структурных. Она меняет соотношение элементов внутри речи: те из них, которые не несут информации, могут быть семантически подчеркнуты включением в звуковые оппозиции. Семантически бедные элементы речи (например, конец слова в письменном тексте) в особом структурном положении (напри-

⁶³ Р.Г.Пиотровский, О теоретико-информационных параметрах устной и письменной форм языка, сб.: «Проблемы структурной лингвистики», М., изд. АН СССР, 1962, стр. 57.

⁶⁴ Там же.

мер, при появлении рифмы, которая — явление письменной поэзии и архаическому фольклору была неизвестна) получают несвойственную им информационную нагруженность. При этом существенно и следующее: поэтическая речь не является письменной, как полагали сторонники буквенной филологии, но не является и устной, как считали сторонники фонетического метода. Поэтическая структура современной поэзии, в отличие от фольклора, — *отношение* устного текста к письменному, *устный на фоне* письменного. Графическая природа текста отнюдь не безразлична для его понимания.

Вопрос этот заслуживает специального рассмотрения.

7. Проблема метрического уровня стиховой структуры

Ритмико-метрическая сторона стиха традиционно считается его важнейшим признаком — до сих пор это основная и наиболее разработанная область стиховедческих штудий.

Мы старались показать, что определённая — весьма значительная — доля художественного эффекта — в том, что́ относится за счёт ритма, но ему не принадлежит. Ритм — метр выступает лишь как средство сегментации текста на единицы, меньшие, чем слово.

Из сказанного не вытекает, что метрическая структура стиха не имеет собственного значения. Однако вопрос об этом значении остаётся весьма затуманенным*. Нельзя не заметить диспропорции между большим количеством накопленных материалов по ритмике отдельных произведений, жанров и литературных школ и совершенной неизученностью вопроса о смысловом значении тех или иных ритмических построений. Это стало особенно заметно после того, как сторонники математико-статистических методов в стиховедении мобилизовали огромный фактический материал. Вряд ли необходимо приводить обширные цифровые данные для выводов, очевидность-которых ясна заранее: «Акцентная, декламаторски-разговорная интерпретация силлабо-тоники придаёт ямбу поэмы "Во весь голос" живое, разговорное звучание <...> Таким путём достигается большая по сравнению с силлабо-тоникой естественность звучания поэтической речи при сохранении её упорядоченности»⁶⁵.

Говоря о значении ритма, следует разграничивать две стороны вопроса.

Первая — ритм как построение данного текста, в связи с определённой словесно-семантической тканью. В этом случае ритм не знак, а средство построения знака. Он «режет» текст и участвует в образовании семантических оппозиций, о чём речь шла выше, т.е. является средством образования той специфической смысловой структуры, которая и составляет сущность стиха.

Вторая сторона вопроса состоит в создании отвлечённых ритмических схем, которые могут быть получены в результате

⁶⁵ А.М.Кондратов. Эволюция ритмики В.В.Маяковского. Вопросы языкознания, 1962, № 5, стр. 107 — 108.

абстракции системы ударений и пауз. Она-то обычно и привлекает стиховедов. Подобная система тоже реальна — она существует в сознании поэта и его слушателей. Однако природа её иная, чем это обычно полагают. Именно здесь мы сталкиваемся с внетекстовыми связями.

Для того чтобы предлагаемый слушателю текст воспринимался как поэзия, т.е. чтобы слушатель воспринимал всё избыточное в обычной речи как смысловоразличительное и улавливал ту сложную ткань возвращений и со-противопоставлений, которая специфична для поэзии (вернее, в разной степени, — всякого художественного текста), ему необходимо *знать*, что перед ним — не обычная, а художественная, поэтическая речь. Он должен получить на этот счёт определённый сигнал, который обусловит соответствующее восприятие.

Система подобных сигналов весьма разветвлена. На ранней стадии словесного искусства в неё войдут и специфическая обстановка исполнения (ср. табу на рассказывание сказок днём), поэтический ритуал зачинов, фантастика сюжетов, особый стиль поэтической речи и необычное её произношение (декламация). Всё это должно свидетельствовать слушателю, что предлагаемый текст должен восприниматься как художественно построенный, т.е. «вдвинутый» в определённую идеальную структуру и существующий лишь в отношении к ней.

С возникновением письменной поэзии отвлечённая от текста система чередования ударной и безударной гласных (или иная, например, равносложная, силлабическая схема) начала восприниматься как *признак* поэзии, *сигнал*, по которому поэтический текст отличается от непоэтического (отсюда в дальнейшем развилось распространённое заблуждение, отождествляющее сигнал о структуре с её конструктивной основой). На этом этапе необходимо было наличие в сознании поэта и слушателя строгой системы, идентификация с которой воспринималась бы как признак стиха. Не случайно разница между метром и ритмом, в дальнейшем столь волновавшая стиховедов, на этом этапе была явлением редким, нежелательным и строго регламентировалась. Хорошо известный в науке факт более или менее строгого соответствия реальных поэтических текстов середины XVIII в. метрическим схемам* в недавнее время был снова статистически подтверждён. А.М.Кондратов пишет: «Значение энтропии последовательно уменьшалось от научной прозы, имевшей наибольшую энтропию ритма, и до ямбов Ломоносова, ко-

торый дал самую маленькую степень ритмической неопределённости»⁶⁶. Тогда же возник и другой вопрос. Отвлечённая схематика чередования ударных и безударных слогов допускала возможность пяти различных систем стопосложения (двух дву- и трех трехсложных), с которыми следовало идентифицировать реальные стиховые тексты. Метрическая система сталкивалась с моделью понятия «стих», и для того, чтобы признать текст стихом, необходимо было воспринять его как интерпретацию определённой модели. В этом смысле всё, отличающее ямбическую систему от хорейческой и других, снималось как несущественное. Однако на следующем этапе возник вопрос о смысловом разграничении пяти разновидностей метрической модели. Когда мы изучаем историю споров Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова о смысловой природе ямба и хорей или развернувшуюся в конце XVII в. борьбу за переход к трехсложным размерам, нам бросается в глаза стремление участников дискуссии сделать метрическое различие признаком определённой жанровой, т.е. идейно-стилистической, внетекстовой структуры. На раннем этапе ямб или хорей не связаны с жанровой структурой внутри поэзии, и выбор зачинателей традиции в значительной степени произволен, конвенционален. Мы имеем дело с отношением знака и обозначаемого, обычным в языке, но в принципе, как мы видели, чуждым искусству. Здесь раскрывается различие между идеографическим знаком-моделью в искусстве и ритмом — конвенционально установленным сигналом соотношения текста с определённой внетекстовой структурой.

⁶⁶ А.М. Кондратов, Теория информации и поэтика (Энтропия ритма русской речи), сб. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., Гос. изд. физико-математической литературы, 1963, стр. 280. Необходимо отметить, что сформулированный в таком виде вывод страдает неточностью. Система Ломоносова имеет низкие показатели энтропии с точки зрения норм *современной поэзии*. Для того чтобы понять меру энтропии стиховой структуры Ломоносова, надо «переопределить систему», учитывая, что величина разнообразия достигалась тогда выбором *из иной неопределённости*. Система Ломоносова была парно соотносена с силлабической. В последней все слоги были фактически ударными, и ударность, не имея альтернативы, не являлась вообще структурным элементом. Оппозиция ударности и безударности как средство стиха ещё не возникла. В системе Ломоносова (на уровне слога) каждая гласная фонема может быть ударной и безударной. И если внутри системы (например, системы: четырехстопный ямб без пиррихеев) каждый из слогов в определённой позиции может быть только ударным или безударным — избыточность резко возрастает, то при построении структуры «четырёхстопный ямб без пиррихеев в отношении к силлабическому стиху» каждый слог получает альтернативу.

Однако произвольно установленное соответствие метрической модели и поэтического жанра закрепляется в дальнейшем авторитетом поэта, читательским впечатлением от массы ранее воспринятых стихов, становится традицией и не может быть уже произвольно изменено. Читатель связывает с данным размером тот семантический архетип, который остаётся как высшая архисема всего, написанного данным размером, если снять индивидуально-своеобразное для каждого конкретного текста, и неизбежно воспринимает семантику нового стихотворения в отношении к семантике этого архетипа. Ритм делается знаком определённой традиции.

Но историческое изменение границ «поэзии» и «не-поэзии», появление художественной прозы, не может не пройти бесследно для судьбы метрической модели.

Представление о том, что художественное достоинство связано с верностью воспроизведения действительности, отказом от поэтической условности, возводило разрушение условной структуры в структурный принцип, что, само собой разумеется, было возможно только если это «разрушение» не было уничтожением в обычном смысле. Разрушаемая структура сохранялась, но из разряда знаков она переходила в фон. В этих условиях начали развиваться отклонения от первоначальной строгой метрической модели. Первым шагом в этом направлении была выработка разнообразной системы пиррихеев (реже — спондеев).

Широко пиррихированный ямбический стих, характерный для пушкинской стиховой культуры, решал сразу ряд задач. Во-первых, он идентифицировался с определённой строгой метрической моделью, которая продолжала играть роль сигнала о том, что читатель имеет дело со стиховой структурой. Во-вторых, он не идентифицировался со строгой метрической моделью, противопоставлялся ей, благодаря чему создавалась иллюзия предельной упрощённости стихового языка. В-третьих, очень важная функция ритма как средства сегментации текста сохранялась, ибо, с этой точки зрения \pm ударения ведут себя совершенно одинаково. И если во втором смысле пиррихированная стопа не несёт ударения, выделяясь своей свободой, то в третьем она его несёт, может быть, даже ещё более резко, т.к. минус-ударение — на фоне ударных слогов как нормы — выступает ещё более усиленно.

Дальнейшее развитие представления о прозе как норме художественной речи вело к тому, что всё большее число элементов метрической схемы и других сигнальных признаков стиховой речи переносилось в фон, присутствуя в тексте лишь как отказ. Но это, как мы уже подчёркивали, означало не «стирание граней» между стихом и прозой, а наоборот подчёркивание структурного различия фона.

Сигналом принадлежности текста к стиховой речи сделались минимальные признаки — графическое расположение, стиль декламации, но это только подчёркивает значимость элементов фона и внетекстовых связей. Так, новые и обширные статистические подсчеты подтвердили интуитивное представление исследователей о том, что Маяковский не только «разрушает» старую систему ритмики, но и постоянно поддерживает в сознании читателей память о ней⁶⁷.

Что касается до сегментирующей роли ритма, то *vers libre* и предшествующие ему типологические формы возникают на такой стадии поэтической культуры, когда сознание «отдельности», смысловой соотнесённости фонологических единиц текста уже само собой подразумевается.

Проиллюстрируем соотношение текста и не-текста в свободных ритмических структурах несколькими примерами

Возьмем сложный случай, в котором, как может показаться, грань между стихами и прозой стёрта. Это стихотворение Г.Гейне «Hymnus».

Hymnus

* Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran, in der ersten Reihe.

Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt. Wir haben gesiegt, aber rundumher liegen die Leichen meiner Freunde. In die jauchzenden Triumphgesänge tönen die Choräle der

⁶⁷ Доказательству этого положения был посвящён пока ещё не опубликованный доклад З.Г.Минц на научной сессии ТГУ в 1958 г. См. также: А.Н.Колмогоров, А.М.Кондратов, Ритмика поэмы Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А.М.Кондратов, Эволюция ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 5; А.Н.Колмогоров, К изучению ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1963, № 4.

Totenfeier. Wir haben aber weder Zeit zur Freude noch zur Trauer. Aufs neue erklingen die Trommeten, es gilt neuen Kampf —

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Процитированный текст, казалось бы, даёт полное основание рассматривать его как прозу. Не только отсутствует рифма, а ритмика центральной части не выходит за пределы ритмической прозы. Графический облик произведения также как бы призван убедить читателя в том, что перед ним — проза. Однако эти «признаки прозы» существуют не сами по себе — они коррелируют с элементами, сигнализирующими читателю, что перед ним — стихотворение.

Сигналами стихотворной структуры выступают:

- 1) заглавие,
- 2) включённость произведения в книгу стихов с определённым местом в композиции цикла,
- 3) зачин и концовка стихотворения, дающие безупречную формулу 4-стопного ямба.

Читатель, предупреждённый этими сигналами, воспринимает произведение как стихотворение и «вдвигает» текст в имеющуюся в его сознании идеальную стихотворную структуру. Это, с одной стороны, активизирует элементы стихотворной конструкции в тексте — троекратную анафору «ich», контрастный параллелизм типа: «Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt — Wir haben gesiegt, aber rundumher liegen die Leichen meiner Freunde.» С другой стороны, это подчёркивает отклонения от обычной нормы стихотворной речи, делая сами эти отклонения, отсутствие привычных стихотворных элементов основным компонентом художественной структуры. Однако для полного понимания структуры произведения такого типа мало спроецировать его на идеальную систему стиха и тем выявить необычность определённых элементов. Далее следует найти конструкцию, в которой эти элементы обладали бы структурностью обычного типа, найти фон, на котором то, что сливается с фоном обычной стиховой структуры, резко бы выступило, а то, что показалось нам на стиховом фоне необычным, выступило бы как структурно однородное с фоном.

Достаточно «вдвинуть» «Nunpus» в структурную конструкцию прозы XIX в., чтобы сразу почувствовать неудачность

подобной операции. Стихотворение не коррелирует с подобным фоном. Следовательно, отказ от специфической стихотворной графической структуры, печатанье *in continuo*, в данном случае — не сигнал соотнесения текста с идеальной структурой прозы.

Но стоит спроектировать текст на такой фон, как древняя поэзия (например, библейских пророков), ещё не знавшая ни специфической формы европейского стиха, ни ряда его структурных признаков, чтобы почувствовать соотнесённость текста и внетекстовой конструкции.

Специфика структуры стихотворения «Нуппис» раскрывается перед нами из:

1) анализа соотношения элементов текста между собой (внутритекстовые связи);

2) анализа отношения текста к внеположенной ему структуре современной Гейне немецкой (особенно — к структуре его собственной) поэзии;

3) анализа отношения текста к внеположенной ему структуре библейской поэзии пророков, гимнологии древнего мира.

Эти три анализирующих операции не дадут перечня «художественных элементов», а раскроют единую, органичную структуру — воплощение революционного пафоса её автора.

8. Структурные свойства стиха на лексическом уровне

Стихотворная форма родилась из стремления поставить различные по значению слова в максимально эквивалентное положение. Используя все виды эквивалентности — ритмической, фонологической, грамматической, синтаксической, — поэтическая структура воспитывает восприятие текста как построенного по закону взаимной эквивалентности частей. В результате читатель, воспринимающий по какому-либо сигналу текст как поэтический, рассматривает его как построенный на принципе взаимной эквивалентности частей даже в том случае, когда это не ярко выражено в позитивной структуре (доминирует «минус-структура»).

В связи с этим в поэтическом тексте по сути дела невозможно выделить слово как отдельную семантическую единицу. Каждая отдельная в нехудожественном языке семантическая единица в поэтическом языке выступает лишь как функтив сложной семантической функции. То, что принято называть тропами, переносным значением — изменение семантики слова под влиянием значений его окружения, — представляет собой всеобщий закон поэтического текста. При этом необходимо подчеркнуть, что смысловая связь слова со своим окружением осуществляется здесь не только по законам общезыкового контекста, но и по законам тропа. Рассмотрим отношение поэтического контекста к общезыковому.

Здесь, фактически, приходится выделить три проблемы: языковой контекст, идеологический контекст и поэтический контекст. Уровень лексики, как мы неоднократно подчёркивали, — основной. Однако это не означает, что природа слова в поэтическом и общезыковом тексте одинакова. Мы уже старались показать, что представление о поэтическом слове как более «свободном», более полисемантическом, лишено оснований⁶⁸. До сих пор мы имели дело с двумя типами «связанности» слова в тексте: с причастностью слова к контексту и причастностью слова (понятия) к внетекстовой идеологической структуре. Теперь необходимо остановиться на третьей, определяемой при-

⁶⁸ Ю. Лотман, О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры, «Вопросы языкознания», 1963, № 3.

частностью слова в поэзии к поэтической структуре. Однако природа «связанности» слова здесь принципиально иная. В первых двух случаях мы имеем дело с тем, что определённая лексико-семантическая единица, выделенная в нашем сознании как некое, пусть и соотнесённое с другими, но отдельное понятие⁶⁹, выступает в связи с другими понятиями, образуя систему (предложение, контекст, идейная, стилистическая структура). При этом лексико-семантическая единица теряет определённое количество своих степеней свободы, но зато приобретает определённые свойства от возникающих отношений к другим частям системы и её целостности. Возникающая таким образом система относительно проста.

«Связанность» слова поэтической системой имеет совершенно иной смысл. Входя в поэтическую структуру, слово теряет все степени свободы, оно низводится до элемента структуры, значимого не столько своей материальной отдельностью, сколько отношением и связями с другими элементами структуры. Сама материальная отдельность слова, во-первых, важна тем, что определяет его отношение к другим частицам, а во-вторых, приобретает резко подчёркнутый относительный характер.

Зато резко возрастает количество связей внутри системы. Если структура предложения предстаёт перед нами как относительно простая, то самое простое стихотворение представляет собой систему большой сложности.

Это обстоятельство позволяет нам уяснить себе две проблемы. Первая состоит в известном парадоксе: поскольку поэтический текст ощутимо более связан, чем прозаический, имеет большее число наложенных ограничений, энтропия (мера неопределённости) в нём резко уменьшается, но, вопреки всем ожиданиям, информационная нагрузка (считая все виды информации) не падает, а возрастает.

Дело в том, что при такой постановке вопроса не учитывается энтропия, возникающая за счёт внутренних связей собственной поэтической системы.

Вторая проблема связана с вопросом о роли интуиции в анализе поэтической системы. Вряд ли кому-либо сейчас покажется убедительным романтическое представление об интуиции

⁶⁹ Ср.: понятие «север» соотнесено с понятием «юг» и, более сложно, — «восток» и «запад». Но это не снимает их отдельности, противопоставленности диффузному «сторона света».

как о мистическом явлении, противоположном познанию. Интуиция не противоположна знанию, а связана с ним: в трудном медицинском случае интуиция врача подскажет больше, чем интуиция шамана. Интуиция — одна из форм познания, которая возникает в таком сложном и не до конца нам ясном инструменте, как наш мозг, когда он сталкивается со структурами, сложность которых превосходит его логические возможности и предельный объём знаний. В этом случае и возникает, видимо, необходимость доверия к недоказуемым рекомендациям нашего мозга, проверять которые мы пока можем лишь аналогиями, имеющими определённое родство с художественным моделированием. Из сказанного вытекает, что роль исследовательской интуиции возрастает прямо пропорционально сложности изучаемой системы. Тот очевидный факт, что при переходе от грамматической структуры к поэтической роль научной интуиции резко возрастает, — объективное свидетельство усложнения внутренних связей.

«Связанность» слова в поэтическом тексте выражается в том, что слово оказывается соотносённым с другими словами, поставленным в параллельное положение к ним. Если контекстные связи определяются механизмом грамматического соединения слов в синтагмы, то механизмом поэтического языка будет параллелизм. Разные слова оказываются в положении эквивалентности, благодаря чему между ними возникает сложная семантическая соотносённость, выделение общего семантического ядра (в обычном языке невыраженного) и контрастной пары дифференцирующих семантических признаков.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной...
(Лермонтов).

С первого взгляда мы обнаруживаем, что слова, составляющие эти четыре стиха, оказываются во многих отношениях парно параллельными. Общий параллелизм первых двух стихов, опирающийся на повтор тождественного элемента ритмической синтаксической конструкции («гляжу на»), образует две параллельных пары: «будущность — прошлое», «с боязнью — с тоской». Семантическая природа этих оппозиций неравнозначна:

«будущность» и «прошлое» — лексические антонимы, «боязнь» и «тоска» не принадлежат к парным значениям, во-первых, и скорее близки, чем отличны, по семантике, во-вторых. Таким образом, акт параллелизма имеет здесь различный смысл. В паре: «будущность — прошлое» он, в основном, выделяет общее в противоположном («будущность» и «прошлое» — противоположны, но поскольку они вызывают у поэта одно и то же отношение — «боязнь», «тоска», — выступают как тождественные); в паре «боязнь — тоска» отдельные значения становятся оппозиционно-соотнесёнными, а в близком выделяется различное. В первом стихе намечены и другие группировки.

Гляжу на будущность на будущность с боязнью

у

б

Такого же типа отношения устанавливаются и между словами второго стиха, воспринимаясь слушателем как семантические отношения. Звуковой повтор ощущается как недостаточно резко подчеркнутый, и, следовательно, смысловые отношения между этими словами выражены менее резко, чем, скажем, у Маяковского в сочетании: «Стиснул торс толп», где резко выделены две пары «стиснул торс» и «торс толп» с отчётливо выраженным общим для каждой группы семантическим ядром. Вместе с тем то, что перед нами — именно параллелизм, подчеркнуто фонетическим несовпадением: *тис* — *торс*, свидетельствующим, что в данном случае имеет место смысловое сближение, а не тождество. Любопытно, что звуковое отличие в парах «стиснул торс» и «торс толп» резче выделено, чем в казалось бы гораздо менее сближенном «гляжу на будущность». Таким образом, возникает необходимость не только констатировать наличие связи, но и ввести понятие её интенсивности, которое будет характеризовать степень связанности элемента в структуре. Мы полагаем, что степень интенсивности поэтических связей слов относительно измерима. Для этого необходимо будет составить матрицу возможных признаков параллелизма и учитывать количество реализованных связей. Для упрощения вопроса, видимо, в первом приближении придётся отвлечься от проблемы внетекстовых связей.

Возвращаясь к отрывку лермонтовского текста, отметим, что если анафорическая симметрия первых двух стихов подсказывает мысль об их параллелизме (вопрос смысловой роли стиха как структурной единицы будет рассмотрен в дальнейшем), то

их явная ритмическая неэквивалентность и, наоборот, эквивалентность первого и третьего стихов становятся признаками противопоставления.

Ритмическая эквивалентность подсказывает смысловой параллелизм первого и третьего стихов. Это подкрепляется наличием в них рифмующейся пары «боязнью — казнью». Смысловая природа рифмы была нами уже детально рассмотрена. В данном случае основой для сравнения является грамматический элемент (флексия). Но и корневая часть — носитель семантики — не является полностью противопоставленной. Повторяемость корневых фонем «азн'» и явная семантическая близость дают основание для возникновения семантической взаимозависимости рифмующихся слов.

В третьем стихе заключена ещё одна сложная семантическая связь. Логически третий стих построен как сравнение: я как преступник. Однако образ поэта, составляющий идейный центр стихотворения, не назван в тексте. Отсутствует даже личное местоимение «я». Грамматическим носителем идеи субъекта здесь является окончание первого лица «у» («гляжу»). Семантическая нагруженность фонемы «у», её роль в цитированном четверостишии, определена именно грамматической функцией в качестве носителя идеи субъекта. Любопытно, что в продолжении текста, одновременно с появлением личного местоимения «я», фонема «у» почти исчезает из текста. В отождествлении «я как преступник» в пределах третьего стиха субъект не назван, но подчёркнутое ударное «у» в слове «преступник» воспринимается как полное слияние с субъектом. Иной характер соотношений — в четвертом стихе, в паре «ищу — души» («души» фразеологически связано с «родной», которая, в свою очередь, образует пару с «тоской»). «Ищу — души» даёт перевёрнутый фонологический параллелизм (типа цветаевского:

Ад? —

Да).

Между «ищу» и «души» синтаксически установлены субъектно-объектные отношения, как будто разделяющие их, но фонологический параллелизм раскрывает ту систему взаимоотношений, которая поясняется эпитетом «родная» — объединяющим оба синтаксических центра (субъект и объект «родные»). Параллелизм, отличный и от тождества, и от состояния несопоставимости, раскрывает сложную диалектику отношений поэтического «я» и «души родной». На анализе дальнейшего тек-

ста можно было бы показать сложную соотнесённость структурно-семантических планов — поэтического субъекта, враждебного ему мира бога, которому он бросает упрёк, и готовности к «жизни иной» — важной для Лермонтова ноты социального утопизма.

Необходимо иметь в виду, что «связанность» текста не есть абсолютная величина, поскольку условие восприятия текста как поэтического, т.е. заданности восприятия его как связанного, делает также «минус-связанность» (несвязанность) структурно-активным элементом. Вместе с тем текст существует на фоне внетекстовых связей (например, эстетического задания). В этом смысле структурная простота (низкая связанность) текста выступает на фоне сложной структуры внетекстовых отношений (такова типологически поэзия зрелого Пушкина, Некрасова, Твардовского). Только при отсутствии сложных внетекстовых связей ослабление структурных отношений внутри текста превращается в признак примитивности, а не простоты.

Итак, мы видели, что установление всеобщих соотнесений слов в поэтическом тексте лишает их самостоятельности, присущей им в общезыковом тексте. Всё произведение становится знаком единого содержания. Это пронизательно почувствовал А.Потебня, высказавший в своё время показавшееся парадоксальным, но на самом деле чрезвычайно глубокое мнение о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом*.

И всё же в целостной структуре именно уровень лексики является тем основным горизонтом, на котором строится всё основное здание его семантики. Дело в том, что превращение слова в поэтическом тексте из единицы структуры в её элемент не может уничтожить общезыкового его восприятия как основной единицы соотнесения обозначаемого и обозначающего. Но дело не только в этом: многочисленные отношения параллелизма между словами в поэтическом тексте не только подчёркивают общее между ними, но и выделяют семантическую специфику каждого. Из этого вытекает то, что связанность слов в поэтическом тексте приводит не к стиранию, а к выделению их семантической «отдельности». Как мы видим, ритмическая сегментация стиха приводит не к стиранию, а к оживлению чувства границы слова. Оживляется, приобретает значение вся грамматическая сторона слова, которая обычно, в силу автоматизма речи, стирается в сознании говорящего. Это гораздо боль-

шая, чем в обычной речи, «отдельность» поэтического слова, в частности, проявляется на служебных словах, имеющих в нехудожественном тексте чисто грамматическое значение. Стоит поставить в поэтическом тексте местоимение, предлог, союз или частицу в позицию, в которой она, благодаря метрическим стиховым паузам, приобрела бы «отдельность», свойственную в обычном языке значимому слову, как сейчас же у неё образуется добавочное, уже лексическое значение, в ином тексте ей несвойственное:

Иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще
(Пушкин)

В сей утомительной прогулке
Проходит час-другой, и вот
У Харитонья в переулке
Возок пред домом у ворот
Остановился...
(Пушкин)

Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!
(Маяковский)

Ложи, в слёзы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес — как — парус,
Ходит занавес — как — грудь.
(Цветаева)

Показательно, что стоит изменить ритмическую структуру последнего текста (берём два заключительных стиха) —

⋮ × ⋮ × ⋮ × ⋮ ×
⋮ × ⋮ × ⋮ × ⋮ ×

на более обычную (для двух последних стихов это возможно)

Ходит занавес как парус.

Ходит занавес как грудь

˘ × ˘ × × × ˘ ˘ ×

˘ × ˘ × × × ˘ ˘

и таким образом убрать стоящее у Цветаевой на «как» ударение и паузу после него, чтобы необычная его смысловая многозначительность исчезла. Высокая семантическая «как» объясняется, в частности, тем, что оба метрических рисунка коррелируют, образуя определённую оппозицию.

9. Уровень морфологических и грамматических элементов

Основываясь на изложенном и несколько забегая вперёд, можно сформулировать вывод: в поэтическом тексте все элементы взаимно соотнесены и соотнесены со своими нереализованными альтернативами, следовательно — семантически нагружены. Художественная структура проявляется на всех уровнях. Следовательно, нет ничего более ошибочного, чем разделить текст художественного произведения на «общезыковую часть», якобы не имеющую художественного значения, и некие «художественные особенности».

Основываясь на сформулированных нами исходных предпосылках подхода к поэтической структуре, можно заранее априорно предположить, что и морфолого-грамматический уровень поэтического текста не равнозначен общезыковому.

Вопрос о поэтической функции грамматических категорий в художественном тексте был уже предметом научного рассмотрения в работах Р.Якобсона. Разделяя в языке значения «материальные», лексические, и насквозь грамматические, чисто реляционные, Р.Якобсон пишет: «Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приёмами»⁷⁰.

Действительно, грамматические значения, благодаря тому, что стихийное, бессознательное их языковое употребление заменяется значимым и осмысленным построением текста художником, могут приобретать необычную для них смысловую выразительность, включаясь в необычные оппозиции.

Совершенно очевидно, что в рифмах типа:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.
Летят за днями дни, и каждый день уносит ...

и

Как с древа сорвался предатель ученик,
Дьявол прилетел, к лицу его приник...

⁷⁰ Р.Якобсон, Поэзия грамматики и грамматика поэзии, сб. «Poetics, Poetika, Поэтика», стр. 405 и 403. См. также названную выше работу В.В.Иванова «Лингвистические вопросы стихотворного перевода».

мы имеем дело с разными структурными явлениями. Если снять в данной связи для нас не существенный вопрос внетекстового характера — тот эффект, который возникает в первом случае в связи с нарушением запрета на глагольную рифму и возникновением, поэтому, негативной структуры, которая воспринимается поэтом и слушателем его эпохи как отказ от условностей поэтической структуры вообще, движением к простоте, не-поэзии, — то и тогда мы не можем не заметить разницы между исследуемыми типами рифм.

В первом случае в паре «просит — уносит» совпадают не только ритмико-фонологическая сторона рифмы, но и морфемно-грамматическая. Именно они составляют нейтрализующую основу рифмуемой пары, в то время как в соотносённо-контрастной позиции оказывается корневая часть — носитель лексико-семантического содержания. Кстати, интерес зрелого Пушкина и поэтов реалистической школы к глагольным и другим грамматическим рифмам был связан не только с эффектом нарушения и расширением границ самого понятия рифмы (что, конечно, имело место), но и со стремлением перенести акцент на предметное, объектное семантическое содержание (на корневую основу слова), на то, что Р.Якобсон называет «материальной утварью языка»⁷¹. В рифмуемой паре «ученик — приник» положение иное: основой для аналогии выступает только ритмико-фонологическая сторона рифмы. Грамматические значения подчеркиваются и вступают между собой в сложные отношения эквивалентности. В отличие от фонологических элементов структуры, которые всю свою значимость получают от лексических единиц, морфологические (и другие грамматические) элементы структуры имеют и самостоятельное содержание. Как указал Р.Якобсон, они выражают в поэзии реляционные значения. Именно они, в значительной степени, создают модель поэтического видения мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, из чего поэт конструирует свою модель мира. Р.Якобсон указал в цитированной выше статье на значение местоимений в поэзии: «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как на-

⁷¹ Р.Якобсон, указ. соч., стр. 398.

сквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишённые собственно лексического, материального значения»⁷².

Реляционные отношения выражаются и другими грамматическими классами. Весьма существенны в этом отношении союзы:

В тревоге пёстрой и бесплодной
Большого света и двора...

Рядом, в форме подчёркнутого параллелизма, поставлены два союза «и», две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчёркивает разницу. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего семантического пятна — архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот отенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления.

Подобные же примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы продолжить для всех грамматических классов.

Глубокая мысль Р.Якобсона нуждается, на наш взгляд, лишь в одной коррективе. Увлёкшись красивой параллелью грамматики и геометрии, Р.Якобсон склонен противопоставлять грамматические — чисто реляционные значения материальным лексическим. В поэзии безусловное разграничение этих уровней (при бóльшей, как мы уже отмечали, независимости, чем

⁷² Там же, стр. 405. Протестуя против сведения специфики поэзии к «образности», мы имеем в виду традиционное наполнение этого термина, а не то, в высшей мере плодотворное и оригинальное, которое придаёт ему В.А.Зарецкий в статье «Образ как информация» («Вопросы литературы», 1964, № 4).

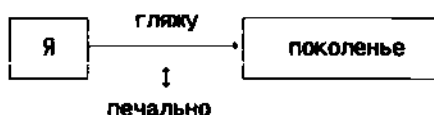
на уровне звуков поэтической речи) не представляется возможным. Это очень хорошо заметно на примере тех же местоимений, отношения которых конструируют модель поэтического мира, в то время как конструкция содержания самого этого местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом.

Поясним мысль примером. Остановимся на стихотворении Лермонтова «Дума» — одном из наиболее ярких в русской поэзии примеров раскрытия основной авторской мысли через систему субъектно-объектных отношений, нашедших выражение главным образом в местоимениях. Но это же стихотворение — яркий пример связи между чисто реляционным и вещественным планами. Отдельные в языке, они соотнесены в стихотворении, поскольку и субъект («я»), и объект (здесь — «мы») берутся не в общезыковом смысле, а моделируются на глазах у читателя.

Начало стихотворения манифестирует разделение субъекта и объекта. Субъект дан в форме местоимения первого лица ед. числа — «я», объект — местоимения третьего лица ед. числа «состарится оно», «его грядущее» и прямо назван — «поколение». Расположение субъекта и объекта по грамматической схеме: подлежащее — дополнение со связью между ними — сказуемым, выраженным переходным глаголом «гляжу»:

Я гляжу на поколение —

резко разделяет их как две отдельные и противопоставленные сферы. Действие это: «гляжу» — имеет не только направление, но и эмоциональную окраску, переданную обстоятельством образа действия «печально» и ещё более углубляющую пропасть между «я» и «оно».



В этой же строфе намечен и облик «поколения»: «его грядущее — иль пусто, иль темно», оно «в бездействии состарится». Очень существенна конструкция четвёртого стиха, представляющего грамматическую параллель к первому. Только в этих

двух стихах первого четверостишия подлежащее выражено местоимением. Достаточно расположить их соответственным образом:

Я гляжу печально...
Оно состарится в бездействии...

чтобы увидеть параллельность и структуры предложения, и расположения и характера второстепенных членов (в обоих случаях — обстоятельство образа действия). Итак, схему предложения можно представить в следующем виде:



Однако эта общая схема служит лишь основанием для параллели (анalogии), т.е. для того, чтобы сделать различие информационно нагруженным фактором. Сопоставим глаголы «гляжу» и «состарится». Здесь уместно напомнить указание А.В.Исаченко, что «с лингвистической точки зрения единственным общим значением возвратных глаголов является их формально выраженная непереходность»⁷³. Это грамматическое значение поддерживается наличием в первом случае и отсутствием во втором дополнения при глаголе. Выступая как различие в аналогии, признак активизируется. Однако эта реляционная схема тесно переплетается с лексической — активным обликом осуждающего авторского «я» и пассивным «оно» (к глаголу — обозначению действия — обстоятельство «в бездействии!»). Большое значение имеет рифма «поколение — сомненье». Мы уже видели, что отношения рифмы всегда смысловые. «Поколение» при-

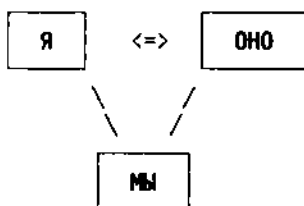
⁷³ А.В.Исаченко, Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким, Морфология, ч. II, Братислава, изд. Словацкой АН, 1960, стр. 386.

равнено «сомненью», за которым тянется грамматически однородное и фонетически связанное с ним «познать».

Представляет интерес и модуляция глагольного времени. Пара «я гляжу — оно состарится» дифференцируется не только залогом, но и временем. Будущее время в речи о поколении приобретает в стихотворении структурную значимость, тем более что лексический ряд отрицает наличие у этого поколения будущего («его грядущее — иль пусто, иль темно»). Реляционная (грамматическая) и вещественная (лексическая) конструкции соотношены по принципу контраста.

Однако уже в первом четверостишии содержится элемент, резко противоречащий всей, ярко выраженной, противопоставленности его субъектно-объектных полюсов. Поколение, уже в первом стихе, характеризуется как «наше». А это переносит на отношение субъекта к объекту (которое до сих пор мы рассматривали как антагонистическое в соответствии со схемой: «я — оно») всю систему отношений типа «я — наше поколение». В этом случае субъект оказывается включённым в объект как его часть. Всё то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким. Перед нами — система грамматических отношений, создающая модель мира, решительно невозможную для романтизма. Романтическое «я» поглощало действительность — лирическое «я» «Думы» — часть поколения, среды, объективного мира.

Установив сложную систему отношений между «я» и «оно» («поколение»), Лермонтов в следующей части стихотворения резко её упрощает, объединив субъект и объект единым «мы». Сложная диалектика слияния и противопоставления себя и своего поколения оказывается снятой (<=> — знак контрастного со-противопоставления).



Оппозиция «я» — «оно» снята в «мы». Всё дальнейшее стихотворение строится на настойчивом повторении: «богаты мы, едва

из колыбели...», «жизнь уж нас томит», «мы вянем без борьбы...», «мы иссушили ум», «мечты поэзии <...> наш ум не шевелят» и т.п. В промежутке между пятым стихом, в котором это новое (отличное от первого стиха) местоимение первого лица множественного числа появляется впервые, и сорок первым, в котором оно фигурирует в последний раз (37 стихов), «мы» в различных падежах фигурирует 15 раз («нашего» в 14-м стихе не считаем, так как это местоимение играет иную роль). Особенно важно отметить, что местоимение «мы» — в разных формах играет грамматическую роль и субъекта, и объекта в предложении, объединяя оба члена реляционной пары «я — оно».

Мы богаты ошибками...
 Мы вянем...
 Мы иссушили
 Мы едва касались...
 Мы не сберегли...
 Мы извлекли...
 Мы жадно бережём...
 Мы ненавидим...
 Мы любим...
 Мы спешим к гробу...
 Мы пройдем над миром...
 Жизнь нас томит...
 Мечты поэзии ... наш ... ум не шевелят
 Забавы нам скучны...

(Мы исключаем из рассмотрения характер местоимений в стихах 13—16 — после «Так тощий плод, до времени созревший...», — т.к. они структурно выпадают, представляя сюжетно вставной эпизод — сравнение, а исторически — вставку более ранних строк из стихотворения «Он был рождён для счастья, для надежд» <1830>.)

Легко заметить постоянную для всей этой части стихотворения коллизию между грамматической и лексической структурами. Первая, строясь по принципу

субъект → действие или

действие → объект

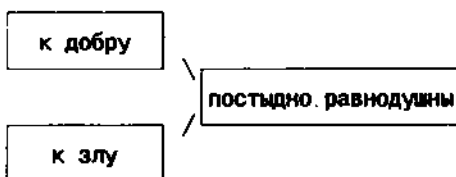
подразумевает наличие деятельности. Вторая, всем подбором глаголов, опровергает это. Так из соотношения грамматической и лексической структур возникает основной семантический мотив этой части — бездеятельность или пустая, ложная деятельность.

Реляционные связи лермонтовского «мы» с окружающим миром (которые строятся из материала грамматических отношений) не раскрываются перед нами во всей полноте вне содержания этого «мы», в строительстве которого активное участие принимают элементы лексического уровня.

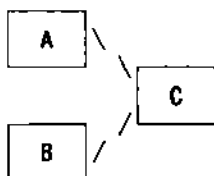
Нетрудно заметить, что лексическая структура центральной части стихотворения построена на контрастах и оксюморонах. Причём прослеживаются любопытные закономерности:

- I. К добру и злу постыдно равнодушны...
- II. ...И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

I. Специфика построения «лексико-грамматической фигуры» первого примера такова, что взаимно накладывает лексическую противопоставленность слов «добро» и «зло» на полное тождество их грамматических структур и синтаксической позиции. Лексические антонимы оказываются в положении параллелизма. Союз «и» только подчёркивает их реляционное равенство.



Если мы заменим эту схему чисто реляционной, снимающей момент материальной значимости («геометрической», по терминологии Р.Якобсона), то получим:



где А и В обладают всеми формальными выражениями одинакового отношения к С и формально взаимно равны по всем грамматическим показателям. Таким образом, поскольку в позиции грамматический уровень проектируется на семантический, «добро» и «зло» оказываются уравненными (эта грамматическая структура поддерживается лексическим значением С — «равнодушны»). «Добро» и «зло» образуют архисему, из которой исключается всё, составляющее специфику каждого понятия, и сохраняется их общее значение. Если выделить из понятий «добро» и «зло» их общую сущность, то её можно будет сформулировать, приблизительно, так: «моральная категория, какая именно — не имеет значения». Именно такова модель этики «мы» — поколения «Думы».

II. И ненавидим мы, и любим мы случайно...

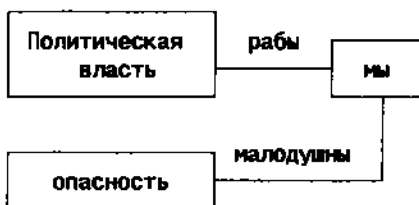
И здесь мы можем применить ту же систему рассуждений о сочетании лексической противоположности и грамматического тождества, превращающих понятия «любим» и «ненавидим» во взаимные модели. И они нейтрализуются в архисеме — «эмоция безразлично какой направленности». Так моделируется эмоциональный мир «мы». Сложная система лексических оппозиций построена так, чтобы опровергнуть основную семантику опорных слов, ввести читателя в мир девальвированных ценностей. «Богаты — ошибками», «жизнь — томит», «праздник — чужой», «наука — бесплодная», «клад — бесполезный», «роскошные забавы — скучны». Лексическое значение всех основных существительных, составляющих «инвентарь» мира «поколения», — опровергнуто, развенчано. Богатство ошибками — не богатство, а бедность; бесполезный клад — не клад; чужой праздник — не праздник; бесполезные науки — не науки; томительная жизнь — не жизнь. Таким образом, инвентарь мира «поколения» составлен из «минус-понятий», — не понятий, а их отрицания, он *негативен по существу*. При-

чём поскольку добро и зло, любовь и ненависть, холод и огонь в нём уравнены, он принципиально безоценочен. Оценочность в нём заменена лексикой типа: «равнодушны» (к добру и злу), «случайно» (ненавидим и любим) и т.п.

Так вырисовывается структура того «мы», которое поглотило всю среднюю часть стихотворения, вобрав в себя «я» и «оно» первой части. Однако признав себя частью своего поколения, времени, недуги эпохи — своими собственными, соединив субъективное и объективное, сатиру и лирику в единой конструкции, Лермонтов и в этой части не дал своему «я» исчезнуть, полностью раствориться в «мы». Не выраженное в местоименной форме, оно присутствует в системе оценочных эпитетов, резко осуждающих «мы» и контрастирующих с его подчеркнутым этическим безразличием. «К добру и злу — равнодушны» — даёт структуру «мы». Эпитет «позорно» вводит некий субъект, явно находящийся по отношению к «мы» извне. Стихи

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью — презренные рабы

также дают совершенно иную структуру отношений, чем в других стихах. «Мы» совсем не представляет здесь единственный, изнутри конструируемый мир. Оно сопоставлено с объективной (и резче — политической) реальностью



Этот двучлен, сменивший монистический мир, целиком заполненный «мы», который присущ структуре других стихов этой части, должен быть дополнен третьим, не названным, но реляционно определённым членом, с позиции которого отношение «мы» к действительности характеризуется как «позорное» и «презренное».

То, что этот третий член грамматически не выделен, — чрезвычайно существенно: противопоставление «я» — «оно» оказа-

лось снятым в силу особенностей художественного мышления Лермонтова этих лет, а основания для другой антитезы пока ещё не найдено.

Оно появляется в последних четырёх стихах. Грамматическая структура резко меняется. «Мы» из подлежащего переходит в дополнение. Чтобы понять значение этого, достаточно сопоставить:

Забавы нам скучны
Мечты поэзии ... наш ум не шевелят —

из средней части с заключительным:

Потомок оскорбит *наш* прах, —

чтобы увидеть глубокую разницу. В формально-грамматическом отношении конструкции:

Мечты не шевелят наш ум,
Потомок оскорбит наш прах

однотипны. Но именно это раскрывает и глубокое их различие. В содержательном плане в первом стихотворении было лишь одно действующее лицо — «мы», хотя и в пассивной позиции.

Второе предложение имеет два личных центра. Причём подлежащее — не местоимение, действующее лицо названо — это «потомок». Именно он занимает место не названного в центральной части третьего члена. Вокруг него — сгущены оценочные эпитеты. Его стих — «презрительный», насмешка — «горькая». «Мы» превратилось из субъекта в объект, наблюдается извне и подлежит осуждению*.

Очень интересно промодулировано глагольное время всех трёх частей: первая часть, как мы видели, даёт настоящее время для «я» и отрицание будущего («минус-будущее») — для «поколения». Вся центральная часть дана в настоящем времени, что особенно заметно благодаря глагольной насыщенности. Последнее четверостишие переносит действие в будущее: «потомок оскорбит». Это поддерживается установлением временных, возрастных отношений «потомка» и «нашего поколения».

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

То авторское «я», которое было в первой части противопоставлено поколению, во втором — влито в него, в третьей выступает от лица потомка — «судьи и гражданина». Но это именно синтез, а не отбрасывание какой-либо из частей, и, несмотря на всю резкость осуждения, не забыто, что «я» было отождествлено с «мы», — частица автора есть не только в голосе потомка, но и в прахе поколения. Недаром ему придано определение «наш». Горькие оценочные эпитеты связывают автора и потомка, местоимение — автора и «наше поколение».

Мы убедились в том, что система грамматических отношений составляет важный уровень поэтической структуры, но мы убедились и в другом — она органически связана со всей конструкцией и не может быть понята вне её.

10. Стих как мелодическое единство

Неоднократно указывалось, что стих — основная элементарная единица поэтической речи. При этом давно уже было замечено, что найти определение признаков этой единицы затруднительно. Определение его как некоей ритмической константы противоречит хорошо известным фактам из истории вольных и свободных размеров. Весьма распространённые в русской басне, комедии, а иногда и поэме (ср. «Душеньку» И. Богдановича) XVIII — нач. XIX в. вольные ямбические размеры решительно уклонялись от деления текста на ритмически константные (равностопные) единицы.

И сам
Летит трубить свою победу по лесам.
(Крылов).

Аналогичные примеры можно привести и из области свободного стиха XX в. и некоторых других разновидностей поэзии. Наличие или отсутствие рифмы также не является показателем, так как можно привести многочисленные примеры и белого поэтического текста, не подлежащего делению на изометрические единицы на уровне стиха (ср., например, цикл «Nordsee» Гейне). Хорошо известное явление enjambement не даёт связать понятие стиха с синтаксической или интонационной константой. Таким образом, наличие в стихе определённого изоритмизма, изотоничности и синтаксической соизмеримости скорее представляет собой определённый обычай, распространённый весьма широко, чем закон, нарушение которого лишает стих права именоваться подобным образом.

Перебрав все возможности, исследователь с изумлением обнаруживает, что чуть ли не единственным безусловным признаком стиха является его графическая форма*. И всё же исследователь не может принять его без внутреннего сопротивления не только потому, что существует такое, в общем нетипичное для современного бытования поэзии явление, как слуховое её восприятие вне какого-либо соотношения с графическим текстом, но и в силу явно внешнего, формального характера этого признака. Сущность явления в другом.

Стих — это единица ритмико-синтаксического и интонационного членения* поэтического текста. Это казалось бы весьма

тривиальное и не содержащее ничего нового определение подразумевает, что восприятие отдельного отрезка текста как стиха априорно, оно должно предшествовать выделению конкретных «признаков» стиха. В сознании автора и аудитории должно уже существовать, во-первых, представление о поэзии и, во-вторых, взаимосогласованная система сигналов, заставляющих и передающего, и воспринимающего настроиться на ту форму связи, которая называется поэзией. В качестве сигналов могут выступать графическая форма текста, декламационные интонации, ряд признаков, вплоть до позы говорящего, названия произведения или даже определенной несловесной ситуации (например, мы пришли на вечер стихов и знаем, что поднимающийся на эстраду человек — поэт).

Представление о том, что воспринимаемый нами текст — поэзия и что, следовательно, он распадается на стихи — первично, а деление его на конкретные стихи — вторично. Именно в этом случае мы начинаем искать в тексте определённый стиховой изометризм, переживая отсутствие какого-либо из признаков как «минус-наличие», не колеблющее самой системы. Но само представление о том, что поэтический текст должен делиться на стихи, предшествует реальному тексту, подобно тому как представление о фонемах данной языковой структуры предшествует реальным отождествляемым с ними звукам. Именно, когда отрезки текста воспринимаются как стихи, отсутствие синтаксического изометризма (*enjambement*) принимается за отклонение от определённого принципа, т.е. подтверждение самого принципа, поскольку совершенно очевидно, что при отсутствии представления о синтаксическом изометризме стихов не может идти речь о художественной значимости *enjambement*.

Таким образом, осознание единицы текста как стиха первично, а конкретные признаки, характеризующие стих в данной системе, — вторичны. При этом, конечно, следует различать признаки стиха как структурного явления и сигналы аудитории о поэтической природе текста (например, графика стиха). Правда, признак стиха может быть, вместе с тем, и сигналом подобного рода. Такова, например, особая поэтическая интонация декламации, которая, являясь для определённых систем поэзии и существенным признаком стиха (интонация свидетельствует о стиховой границе), служит и сигналом о том, что текст следует воспринимать как поэзию.

На роль интонации первым в советском стиховедении обратил внимание Б.М.Эйхенбаум в своей работе о мелодике русского стиха. При этом он отказался от рассмотрения интонации и мелодики, возникающих в результате ритмической конструкции текста, сосредоточив своё внимание на интонационной стороне синтаксических фигур. Правда, в статье «Мелодика стиха» (1921) Б.М.Эйхенбаум говорит, что «мелодизация», «особый лирический напев», возникает «на основе ритмико-синтаксического строя»⁷⁴, но в своей книге, посвящённой этому же вопросу, он не останавливается на вопросах ритмики и, соответственно, так формулирует основной тезис: «Я разумею под мелодикой только интонационную систему, т.е. сочетание определённых интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»⁷⁵.

Иначе решает вопрос Л.Тимофеев, уделяющий интонации особое внимание и склонный видеть в ней один из решающих элементов стиховой структуры. Он находит в мелодике эмфатическое, эмоциональное начало, отличающее, по его убеждению, стихи от прозы⁷⁶.

Весьма плодотворно решается вопрос в работе Б.В.Томашевского «К истории русской рифмы». В ней мы находим стремление связать мелодику с нормами декламации, а эти последние, в свою очередь, — с общим историческим движением литературы. Все эти точки зрения нам необходимо учесть, оценивая роль интонации в стихе.

Прежде всего следует расчленить вопрос на два:

Первый: роль в поэзии интонаций, присущих определённым синтаксическим структурам (вопрос, рассмотренный Б.М.Эйхенбаумом и, несколько ранее и в иной плоскости, В.М.Жирмунским в книге «Композиции лирических стихотворений»). Второй: интонационный строй, присущий поэзии вообще и — более узко — её отдельным классам (например: всё, написанное четырехстопным ямбом, характеризуется некоей типовой интонацией) и жанрам.

⁷⁴ Б.М.Эйхенбаум, Мелодика стиха, сб. «Сквозь литературу», Л., Academia, 1924, стр. 214.

⁷⁵ Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Птб., «Опояз», 1922, стр. 16.

⁷⁶ См.: Л.И.Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., Гослитиздат, 1958, стр. 109—116 и др.

Разберём сначала второй случай в обеих его разновидностях.

Как отметил в своё время с большой тонкостью Б.В.Томашевский, «интонация стиха» в таком значении этого термина, дополнительной величиной к которому будет «интонация не-стиха», не есть величина, неизменная на всём протяжении существования русской поэзии. Она исторична, т.е., входя в связи с изменениями историко-социальных условий и мировоззренческих структур в разные оппозиционные пары, будет получать различный смысл.

Первоначальный этап русской поэзии связан с синкретизмом слов и музыки. При этом следует не упускать из виду, что речь идет не только об устной народной поэзии, но и псалмах, бесспорно, входивших в сознание культурного человека русского средневековья именно как поэзия. Псалмы же жили в художественном сознании древнерусской литературной аудитории не в сочетании с той особой риторической интонацией, которая была присуща церковной ораторской прозе, или с той специфической, нарочито монотонной и, вместе с тем, резко отличной от обычной речевой, интонацией, которой читались жития, послания и другие жанры церковной прозы⁷⁷, а в неразрывном синкретизме с речетативным распевом, который и заставлял воспринимать их как не-прозу. Таким образом, только что возникшая русская силлабическая поэзия воспринималась как величина, дополнительная к двум взаимно различным понятиям. Это была не проза, с одной стороны, и не псалтырная поэзия — с другой.

Этот своеобразный структурный модус порождал и особую декламацию, которая должна была быть не равна и интонационной системе «чтений» — русской средневековой прозы, и речетативному распеву псалмов (само собой разумеется, что все эти системы входили в одну общую интонационную категорию, противопоставленную интонациям обычной русской речи, что соответствовало уровню антитезы: «словесное искусство — словесное неискусство»).

Эта система противопоставлений породила особый, резко подчеркнутый в своей декламационности, метод чтения стихов, который был, как это отметил Б.В.Томашевский, присущ рус-

⁷⁷ Вопрос этот мало интересовал исследователей русской средневековой литературы. Однако можно с достаточным основанием предполагать, что древняя русская литература, рассчитанная на чтение, имела для каждого жанра и определённую, лишь ему присущую манеру интонирования.

скому силлабизму. Таким способом достигалось прежде всего свойственное стиху разделение неделимого — разделение слова на части, в смысловом отношении эквивалентные его целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами.

Другой эффект заключался в возникновении определённой интонации, которая включала в себя высокую торжественность, поскольку была перенасыщена ударениями (все слоги ударные), а внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается как ударение логическое — показатель смысловой значимости. Одновременно этой декламации присуща была и напевность, необычная для иных стилей звучащей речи, поскольку необходимость произносить все слоги как ударные заставляла протягивать каждый из них.

Так создавалась произносительная мелодика, имевшая очевидный знаковый смысл — смысл сигнала, уведомлявшего о принадлежности текста к определённой структурной категории. При этом, если рассматривать декламацию, пение (музыкальный мотив или речетатив + слова) и интонации обычной, нехудожественной речи как два полюса, то переход к экспираторно-напевной декламации силлабических стихов был шагом от первого ко второму. Значит, не следует забывать, что эта, кажущаяся нам верхом искусственности, декламация современниками ощущалась как стилистическое «упрощение». То, что знаком принадлежности к искусству стала манера декламации, более обыденная, чем церковное пение, отражало новое представление о природе искусства как о явлении, в меньшей, чем прежде, степени противопоставленном действительности. Это было отражением отделения «высокой» культуры от церкви.

Новый этап в мелодике русского стиха был связан с переходом к силлабо-тонической системе Тредиаковского—Ломоносова. Искусственный тонизм всех слогов был снят. Слова в стихе получили своё естественное грамматическое ударение⁷⁸. Это отделило интонацию от музыкально-речетативного полюса и, в наложении на привычный фон силлабической манеры декламации, воспринималось как упрощение.

⁷⁸ Характерно, что нарушение Ломоносовым в отдельных случаях естественного места ударения (рифма: химия — Россия), вызвало насмешки его литературных оппонентов.

Однако мелодика должна была не только приближать к полюсу разговорной интонации, но и отгораживать от него. Теперь эту функцию начали выполнять двойные средства.

Во-первых, построение поэзии (собственно, не поэзии в целом, а оды — того жанра, который представлялся тогда ведущим и определял, во многом, лицо поэзии вообще) по законам ораторского жанра⁷⁹. Это определило и специфику синтаксиса «фигур» и, следовательно, появление особых риторических интонаций, которые начали восприниматься как специфически поэтические интонации. Конечно, существовала в эту пору и нериторическая интонация в поэзии (например, элегии), но она воспринималась как «пониженная», т.е. в отношении к одической как к норме.

Вспомним описание поэтической интонации XVIII в. человеком другой эпохи — И.С.Тургеневым, герой которого Пунин «не читал, он выкрикивал их торжественно, заливчато, закатисто, в нос, как опьянелый, как иступлённый, как Пифия!» И далее: «Пунин произнёс эти стихи размеренно, певучим голосом и на «о», как и следует читать стихи»⁸⁰. Вспомним, что «оканье» входило в XVIII в. в произносительные нормы высокого штиля.

Во-вторых, установился определённый, очень константный, — для каждого размера свой — тип интонации, поддерживавшийся тем, что ритмическая единица — стих и синтагма строго совпадали: поэзия русского XVIII в. избегала enjambement. Ритмический изометризм стиха поддерживается изометризмом интонации. Интонация разных форм ритмической речи (например, интонация четырехстопного ямба, пятистопного хорей и т.д.) производит впечатление полной автономии от лексики слов, составляющих стих, т.е. автономии от семантики стиха. Наивные попытки семантизировать интонации ямба и хорей*, проявившиеся, например, в споре между Ломоносовым и Тредиаковским, способны скорее убедить именно в обратном. И, действительно, мнение о том, что семантика стиха и интонации ритмической структуры представляют собой не пересекающиеся и не соотнесённые сферы, весьма распространено. Иная

⁷⁹ См.: Ю.Н.Тынянов, Ода как ораторский жанр, сб. «Арханглы и новаторы», Прибой, 1929.

⁸⁰ И.С.Тургенев, Собр. соч. в двенадцати тт., т. VIII, М., Гослитиздат, 1956, стр. 198 и 218.

же точка зрения представлена наивным натурализмом, украшенным более или менее тонкими наблюдениями интуитивно-характера.

Исходной точкой рассмотрения соотношения ритмической интонации и семантики стиха должно быть убеждение, что этот ритмико-интонационный строй представляет не самостоятельную структуру, а элемент, входящий в несколько частных структур, и они, взаимодействуя, образуют ту единую структуру, которую мы называем стихотворением и которая представляет собой знак определённого содержания и модель определённой действительности.

В частности, интонационная константа стиха, во-первых, наряду с ритмической усиливает представление соотнесённости стихов, что, как мы уже подчёркивали, воспринимается как соотнесённость их содержания.

Вам от души желаю я,
Друзья, всего хорошего.
А всё хорошее, друзья,
Дается нам недёшево!

(С.Маршак)

Если мы отвлечёмся от тех связей, которые образуются за счет рифмы, мы можем отметить, что и ритмический, и интонационный изометризм стихов второго и четвёртого заставляет нас воспринимать центры «всего хорошего» и «недёшево» как семантический параллелизм.

Во-вторых, константная интонация стиха должна рассматриваться в отношении к логическим интонациям текста. Она выступает, в своей монотонности, как фон, на котором резче выделяются смысловые интонационные различия предложения, как «основание для сравнения», общий элемент различных смысловых интонаций. В частности, семантика противления в двух последних стихах из цитированного отрывка Маршака, их противопоставленности, непосредственным носителем которой является союз «а», резко подчёркивает ритмико-интонационное родство этих стихов, а также обратный порядок тех же самых слов. Если бы лексика второго и третьего стихов не была совпадающей, а просто различной, противительная интонация не была бы так отчётливо значима.

Нам уже знакомо структурное представление о том, что нереализация элемента структуры есть отрицательная его реализация. В этом смысле по существу однотипны два возможных чтения поэзии. Можно подчеркнуть смысловую интонацию, читать «выразительно». В этом случае интонационная кривая «выразительного (логического)» чтения и единообразная для всех стихов ритмическая интонация будут выступать взаимосоотносительно как контрастная пара: ритмическая интонация будет фоном, на котором смысловая получает особую выразительность.

Но возможно и иное чтение, подчеркнуто «монотонное», в котором выделяется мелодика самого ритма. Именно так, часто, читают стихи сами поэты. Это наблюдение сделал в своё время Б.М.Эйхенбаум, писавший: «Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчёркивают его монотонно-напевную форму»⁸¹. Тот же автор обратил внимание на свидетельство А.Я.Панаевой, что Некрасов в момент творчества «часами ходил по комнате и всё вслух однообразным голосом произносил стихи»⁸². Ср. декламацию Пушкина в изображении Э.Багрицкого:

«Здесь Байрона он *нараспев* читал...».

Известна монотонность и особая приглушённость голоса, которая была присуща декламаторской манере Блока. Естественно, что такая манера читать присуща стиху без enjambement, в котором самостоятельность ритмических интонаций выражена особенно резко. И всё же распространённое представление о том, что в этом случае мы имеем дело с «чистой музыкальностью», оторванной от значения, в высшей мере ошибочно. Смысловая интонация в этом случае выступает как нереализованный, но структурно ощутимый элемент, «минус-приём». Читатель, воспринимающий значение стиха, ощущает и определённые возможные, но нереализованные смысловые интонации. Стихи в этом тоже отличны от обычной речи. В обычной речи существует лишь одна возможная интонация — смысловая. Она не имеет альтернативы. В стихе её можно заменить

⁸¹ Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пб., Опояз, 1922, стр. 19.

⁸² А.Я.Панаева (Головачёва). Воспоминания. Вст. статья, ред. и комментарии Корнея Чуковского, М., Гослитиздат, 1948, стр. 217.

парно с ней соотнесенной ритмической интонацией и тем резче её выделить. Следовательно, «монотонное» чтение поэзии лишь подчёркивает семантику. На фоне ритмической интонации смысловая выступает как нарушение ожидания и обратно. Они образуют коррелирующую оппозицию. Но и сама ритмическая интонация есть результат нейтрализации оппозиции интонации метра и ритма. Следовательно, и здесь возникает добавочная по отношению к обычной речи, смысловая нагруженность. Замечательное свидетельство понимания декламатором соотнесённости двух возможных «мотивов» стиха — смысловой и ритмической интонаций — находим в письме близкого друга А.А.Блока Е.П.Иванова: «Оказывается, я не совсем разучился читать стихи. Только распев весь внутрь убрал, и получается лучше. *Мотив скрыт паузами.* Это очень сближает с чтением самого Блока» (курс. мой. — Ю.Л.)⁸³.

Однако историческое развитие интонационной структуры русской поэзии не ограничилось этим. Картина ещё более усложнилась возможностью замены ямбических и хорейских стоп пиррихиями. Это создало возможность возникновения альтернативных пар: реальная ритмическая интонация с пиррихией в определённой стопе и выполняющая роль стопы типовая метрическая интонация*. А поскольку наличие или отсутствие ударения в том месте, где оно ожидается по интонационной инерции, воспринимается как логическое ударение, смысловая выделенность — вариативность русских ямбов и хореев открывает огромное богатство смысловых акцентов. Следует напомнить, что это возможно только потому, что пиррихированная и типовая интонация существуют соотнесённо, взаимно накладываются.

Мы не рассматриваем в данном случае ряда конкретных вопросов, возникающих в связи с вариациями типовых ритмических и интонационных систем русского ямба и хорей. Вопрос этот неоднократно и тщательно изучался А.Белым, В.Брюсовым, Б.В.Томашевским, Г.Шенгели, с.М.Бонди, Л.Тимофеевым, Г.О.Винокуром, М.Штокмаром и др. и в настоящее время акад. А.Н.Колмогоровым и А.М.Кондратовым. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что любое рассмотрение этих систем вне реально противопоставленных им в стиховой структуре альтернатив, вне проблемы фона, вне реализуемых и потенциальных

⁸³ «Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 464.

интонаций и ударений лишает возможности рассмотреть всю проблему в связи с вопросами семантики знака и обозначаемого, т.е. по существу лишает вопрос научного интереса.

Резкое изменение интонационной системы русского стиха произошло в связи с той общей «прозаизацией» его, которая началась с 1830-х гг. и была одним из проявлений поворота к реализму. С этого времени образовался тот интонационный строй, который Б.М.Эйхенбаум определил как «говорной».

Элементами создания подобной интонации в основном были отказ от особого, размеренного и обильно уснащённого вопросительно-восклицательными конструкциями «поэтического» синтаксиса, отказ от особой «поэтической» лексики — новая прозаическая потребовала и иной декламации — и изменение мелодической интонации в результате узаконения enjambement, нарушения соответствия ритмической и синтаксической единиц. В результате изменилось само понятие стиха.

Уже из того, что в определении элементов «говорной» интонации столько раз пришлось употребить слово «отказ», следует, что сама по себе она не составляет чего-то отдельного: она возникает на фоне «напевной» интонации как коррелирующая с ней контрастная система.

Развивая эту мысль, следует указать, что следующий шаг — переход к интонациям тонического стиха Маяковского, представляющего собой нарушение норм русской ритмики XIX в., — художественно мог существовать лишь на фоне представления об обязательности этих норм. Вне фонового ощущения силлабо-тонической ритмики невозможна и семантически насыщенная на этом фоне тоническая система.

11. Стих как семантическое единство

Хотя мы уже говорили, что знаком, «словом» в искусстве является всё произведение в целом, это не снимает того, что отдельные элементы целого обладают разной степенью самостоятельности. Можно сформулировать некое общее положение: чем крупнее, чем к более высокому уровню относится элемент структуры, тем большей относительной самостоятельностью в ней он отличается.

Стих в поэтической структуре находится на низшем уровне, начиная с которого эта самостоятельность делается ощутимой. Стих представляет собой не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство. В силу особой, пиктографической, природы знака в искусстве пространственная соотнесённость элементов структуры значима, т.е. непосредственно связана с содержанием. В результате этого связанность слов в стихе значительно выше, чем в такой же точно синтаксической единице вне стиховой культуры. В известном смысле (понимая, что речь идёт, скорее, о метафоре, чем о точном определении) стих можно приравнять к лингвистическому понятию слова. Составляющие его слова теряют самостоятельность* — они входят в состав сложного семантического целого на правах корней (смысловая доминанта стиха) и «окрашивающих» элементов, которые можно, метафорически, уподобить суффиксам, префиксам и инфиксам. Возможны «двукорневые» (= сложным словам) стихи. Однако на этом параллель между стихом и словом заканчивается. Интеграция смысловых элементов стиха в единое целое протекает по сложным законам, в значительной степени отличным от принципов соединения частей слова в слово.

Прежде всего здесь следует указать на то, что слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твёрдо определённой формой обозначающего и определённым семантическим наполнением. Вместе с тем слово составлено из элементов, также постоянных, имеющих определённое значение и могущих быть перечисленными в сравнительно не столь уж обширном списке. Обычные словари и грамматики их нам и дают. Приравнивая стих к слову, следует иметь в виду, что это «слово» — окказиональное.

Возможность уподобления стиха лингвистическому слову связана с тем, что языковое деление единиц на значимые (лексические) и реляционные (синтагматические) в поэзии оказывает

ся отнюдь не столь безусловным. Чисто реляционные единицы языка могут приобретать в поэзии лексическое значение. Приведём элементарный пример:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим иль позабудем.
(Баратынский).

Второй стих распадается на контрастные по семантике полустишия. Противопоставленные по значению «мятеж» и «смирение» тем более контрастны, что основой для их сопротивления служит одна и та же фонема «м». При этом играющие чисто реляционную роль в обычном языке глагольные окончания «смирим», «позабудем» в стихе становятся равноценными нагруженному лексическим значением корневому «м» в первом из этих слов. Они получают его семантику, распространяя её на всё полустишие и вместе контрастируя с первой половиной стиха.

У них не кисти,
А кистени,
Семь городов, антихристы,
Задумали они.
(А.Вознесенский)

Не кисти,
А кистени

(В произношении: «Ни кисти, а кистени») Реляционный элемент — падежное окончание «кисти» в «кистени» становится корневым, а отрицательная частица превращается в падежное окончание. Звуковое совпадение реляционных и «вещественных» элементов становится семантическим соотношением.

Другой пример из стихотворения «Поют негры» А.Вознесенского:

Мы —
тамтамы гомеричные с глазами горемычными, клубимся,
как дымь, —
мы...

Чисто реляционные элементы окончания им. падежа мн. числа второго склонения «ы» в словах «тамтамы» и «дымы», сочетаясь с корневым «м», воспринимаются как носители определённого лексического смысла, который складывается (переноса в область термин из математической теории множеств) как соединение и пересечение понятий «мы», «тамтамы», «горемычные», «дымы». Напротив того, синтаксическое различие между «гомеричные» и «горемычными» почти не ощущается на фоне фонологического параллелизма «гомер» — «горем», «ичи» — «ычи», воспринимаемого как параллелизм смысловой.

Точно так же цепь: «с глазами горемычными, клубимся...» — порождает сложную смысловую связь, в которой флексии получают семантику лексического типа.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в стихе служебные, реляционные грамматико-синтаксические функции слова и части слов семантизируются, становятся значимыми.

Правила соединения семантических элементов в одно целое — лингвистическое слово или стих — весьма отличны. В первом случае мы имеем узуальные элементы с наперед заданными значениями, во втором — окказиональные с возникающим значением. Поэтому в первом случае частым будет механическое суммирование, а во втором — сложное построение семантической модели, образуемой отношением соединения семантических полей элементов к их пересечению. Сказанное, конечно, не отменяет того, что стих продолжает восприниматься и в основном, элементарном значении как предложение, подобно тому, что вообще наличие сверхлингвистической структуры в поэзии не только не отменяет восприятия её и как обычной речи, а наоборот, подразумевает его. Эстетически эффект достигается наличием обеих систем восприятия, их соотносённостью. Естественно, что утрата восприятия поэзии как элементарного речевого акта (то есть элементарная языковая непонятность стиха) разрушит и восприятие собственно поэтической структуры⁸⁴.

⁸⁴ То, что мы имеем здесь дело с соотносёнными, но всё же разными системами, подтверждается наблюдениями над эстетическим восприятием стихотворения на понятном, но чужом языке. Эта интересная проблема, при постановке опытов с разной степенью осведомлённости, могла бы дать результаты, аналогичные тем, которые даёт современной лингвистике изучение разного типа речевых дефектов.

При этом, естественно, не следует забывать, что стих, чаще всего содержащий отчетливую синтагму, бесспорно, сохраняет все различия, которые отделяют синтаксическую единицу от слова. Интеграция происходит не на уровне языковой, а на уровне стиховой, сверхязыковой структуры. Семантический центр стиха также определяется иначе, чем корень в слове. Можно говорить о ритмическом центре стиха, который чаще всего тяготеет к рифме. Она соотносится с смысловым центром, который может быть дан в грамматическом или логическом подлежащем речевой материи стиха. Несовпадение этих центров приводит к явлению, аналогичному enjambement. Наконец, существенное отличие стиха от слова состоит в том, что слово может существовать отдельно, вне предложения. Стих в современном поэтическом сознании не существует вне соотнесённости с другими стихами. Там, где мы имеем дело с моностихом, он даётся в отношении к нулевому члену двустишия, т.е. воспринимается как сознательно незаконченный или оборванный⁸⁵. Как обязательная форма реализации стихового текста, часть текста, стих вторичен по отношению к тексту. Языковой текст *складывается* из слов — поэтический *делится* на стихи.

⁸⁵ Моностих не просто текст; он составляет стихотворение, часть, которая равна целому, подмножество, которое равно универсальному множеству. Имея дополнением «пустое подмножество», нуль. Всё это могло бы показаться пустым изощрением, если бы не влияло на установление того, что и моностих имеет оппозицию (нулевую), т.е. на возможность нести информацию. Не касалось бы проблемы *содержательности стиха*.

12. Композиция стихотворения

Проблема композиции в стихотворении (вопросы композиции в других жанрах мы в этой работе не рассматриваем, поскольку он, скорее, относится к общей стилистике, а не к теории стиха) складывается из двух составных: композиции стихов в строфе и композиции строф в художественном целом. Если мы имеем дело со стихотворением, не разбитым на строфы, то текст его можно рассматривать как одну строфу, с разной степенью внутренней упорядоченности.

Композиция стихотворения — высшая форма семантической организации этого типа текста, которая реализует уже знакомые нам принципы со-противопоставления значащих единиц на этом — наиболее высоком уровне. Для пояснения нашей мысли возьмём наиболее ясный случай — стихотворение Метерлинка.

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle?
Elle en donne une à ses parents:
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.
Elle en donne une à ses amants:
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne.
Elle en donne une à ses enfants:
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout d'hiver⁸⁶.

⁸⁶ Перевод (прозаический) :

У неё были три золотых короны,
Кому она их отдала?
Она отдала одну своим родителям:
Они купили три золотых сетки
И сберегли её до весны.
Она отдала одну своим возлюбленным:
Они купили три серебряных капкана
И стерегли её до осени.
Она отдала одну своим детям:
Они купили три железных цепи
И приковали её на всю зиму.

Мы специально избрали это произведение, поражающее своей простотой, поскольку именно на его примере удобно проследить некоторые общие закономерности композиции стихотворения. При кажущейся простоте, которая производит иллюзию «отсутствия» структуры, стихотворение пронизано параллелизмом. Многосторонние отношения смыслового тождества и отличия позволяют создать семантическую структуру большой сложности.

«Песня» Метерлинка делится на две неравные, но уравненные части: двестише, с одной стороны, и три трехстишия, с другой. Рассмотрим сначала вторую часть. Семантическое и ритмико-интонационное тождество значительной части текста превращает отличия в семантические контрасты, придавая семантическую насыщенность элементам, которые вне этой конструкции были бы лишены значения. Первые три стиха выделяют контрастную цепочку: «parents — amants — enfants». Только ими отличаются между собой первые стихи трех терцин. Но этим дело не ограничивается: слова эти параллельны по звучанию, они образуют опорную для стихотворения цепь концевых рифм, причём рифма уравнивает флективную часть слов, подчёркивая тождество реляционной связи этих слов с семантическим центром стиха — «elle». Русский перевод: «родители — возлюбленные — дети» сразу же убивает эту сторону смысла, поскольку не передаёт рифмы, подчёркивающей грамматическое тождество, а оно — основа для дальнейшего смыслового противопоставления. Троекратное: «ses — ents (ants)» подчёркивает противопоставление основного смысловозначителя — корня. Однако противопоставление на этом не заканчивается — его развёртывают второй и третий стихи каждой терцины. Для этого вся цепочка слов уравнена — она сведена к троекратному повторению тождественного «ont», подчёркивающего, что в двучлене «она — они» родители, возлюбленные и дети уравнены. Но это отождествление — лишь основа для противопоставления. Троекратное повторение «ont acheté trois» своей смысловой и интонационной монотонностью создаёт фон, на котором резче выступают дифференцирующие цепочки:

reseaux — d'or
nœuds — d'argent
rêts — de fer

Каждый из членов этого двучлена соотнесён с другими. Семантика второго требует первого как контраста, а третьего — двух первых. Такие же цепочки образуют: *l'ont gardée — gardée — enchaînée* и *printemps — l'automne — l'hiver*. И здесь снова интересно проявляется то, что увеличение количества совпадений повышает дифференцирующее качество отличий. Дважды повторенное текстуальное совпадение: «*Et l'ont gardée jusqu'au...*» подчёркивает важное смысловое различие: «И её берегли до весны», в первом случае, и «И её стерегли до осени», во втором. Но оба они противопоставлены «приковали» в третьем. Смысловое наполнение «*tout*» также раскрывается как антитеза контрастно противоположному «*jusqu'à*». И, наконец, все три терцины* вместе — антитезаначальному двустичию. Обе эти части существуют лишь во взаимообусловленности, раскрывая глубокую философскую антитезу этой простой песни. Таким образом, в силу содержательности всех элементов искусства, композицию стихотворения можно определить как наиболее высокий уровень построения элементов знака, что одновременно является и наиболее высоким уровнем построения его семантики, значения, т.е. построения содержания.

Строфа

Строфа представляет собой конструкцию, построенную на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц. Имея определённый механизм, как и всякий другой уровень стиха, строфа есть смысловая конструкция.

Мы уже говорили об особой семантической роли рифмы. Однако не следует забывать, что рифмующееся слово при всей его значимости в стихе не существует в реальной поэтической ткани вне стиха. Таким образом, всё, что мы говорили о сопоставлении и противопоставлении понятий в рифме, по сути дела должно быть перенесено на соотношение структурной пары: два стиха, соединённых рифмой. Это даёт нам элементарную форму строфы.

Если каждый стих представляет собой некую интеграцию смыслов, семантическое целое, то строфа — со-противопоставление этих элементарных семантических единиц стиха и создание более высокого уровня знаковой структуры.

Сын не забыл родную мать:

Сын воротился умирать.

(А.Блок)

Если рассматривать только те смысловые связи, которые возникают в этом двустишии, то необходимо отметить семантическую структуру, возникающую именно от сочетания этих стихов и отсутствующую в каждом из них в отдельности.

Одинаковая интонация — метрическая и синтаксическая — поддерживается парной рифмой (напомним, что такого типа строфа встречается в этом стихотворении лишь в зачине и концовке, что делает её особенно выразительной). Однако смысловая параллельность стихов более всего подчеркнута лексически. Анафора «сын» попарно сочетается с изосемантическими комплексами «не забыл родную мать» и «воротился». Такой вид этих стихов делает их почти тождественными по содержанию. Но тем более выступает семантическая значимость глагола «умирать». Но «умирать» — не существует само по себе: оно часть стиха «Сын воротился умирать». Семантика глагола «умирать» распространяется по стиху в направлении, обратном чтению, и превращает весь стих в антитезу первому. Всё это нам уже в достаточной мере знакомо. Новое — то, что привлекает внимание, — это семантическая природа рифмы. Если взять в качестве рифмы концевые слова стихов «мать — умирать», то легко убедиться, что смысловой соотнесённости здесь нет вообще. Кажется, что то, что мы говорили о рифме в данном случае, не оправдывается. Но рассмотрим смысловые группы, составляющие каждый стих.

Сын + не забыл родную мать:
Сын + воротился умирать.

Если мы рассмотрим обе вторые группы, то обнаружим все свойства рифмы. А каждая из этих групп образует со словом «сын» особое смысловое сочетание. Таким образом, мы убедились, что рифма — средство семантического соотнесения не столько конечных слов, сколько стихов в целом. Естественно, что простая строфическая структура соответствует лишь элементарному знаковому построению.

Поскольку мы установили, что характер связи между словами внутри стиха и между стихами различен, то мы можем говорить о той стиховой специфике, которая образуется отношением интегрирующих внутрив стиховых связей и реляционных межстиховых. Мы можем изменить эту величину, вводя внут-

реннюю рифму и, тем самым, соотнося полустишия по реляционному принципу, как бы приравнивая их стихам и увеличивая количество связей межстихового типа. Тот же эффект достигается при укорачивании метрической протяжённости стиха. И наоборот, при метрическом наращивании стиха относительная насыщенность межстиховыми связями падает. Противопоставление двух видов сверхязыковых связей в стиховом тексте — интегрирующих и реляционных — весьма условно. С одной стороны, это лишь разные аспекты того же процесса, и одно и то же стиховое явление в отношении к разным единицам может поворачиваться то интегрирующими, то реляционными своими связями. С другой стороны, оба эти вида взаимно альтернативны и, следовательно, образуют определённое разнообразие связей и вместе альтернативны языковым связям, поскольку образуют семантику по иному, синтетическому принципу и не разложимы на механическую сумму значимых единиц. Поскольку этот ряд значений не отменяет значений языковых, а сосуществует с ними, образуя взаимно-соотнесённую пару, то и здесь мы имеем дело с нарастанием разнообразия. Если мы условно определим внутрстиховые связи как связи внутри синтагмы, то мы можем отметить, что двустишие отличается от всех других форм строфы наибольшей синтаксической лапидарностью. Не случайно оно в стихотворении часто играет роль концовки, *point*. Таково оно в процитированном стихотворении А.Блока «Сын и мать». Семантическая интеграция стиха, в определённой степени, подразумевает его синтаксическую законченность. Стих, извлечённый из поэтической конструкции, представляет собой чаще всего определённую смысловую и синтаксическую законченность. Поэтому типичный стих двустишия не может быть особенно кратким по протяжённости. Перенос встречается в них как исключение и только в том случае, если двустишия составляют связанное между собой повествование.

(Всю эту местность вода поднимает,
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция.) Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.
(Некрасов)

В первой части стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», в которой строфическое деление на двустишия проведено особенно чётко, на 35 строф — два переноса внутри строфы и четыре, ещё более подчеркнутых, — из строфы в строфу. Однако в данном случае мы явно имеем дело со вторичным явлением, с сознательной *деформацией структурной нормы*. В «Чёрной шали» Пушкина на 16 строф ни одного переноса.

Усложнение интегрируемой мысли приводит к тому, что она не может быть выражена в пределах стиха. Каждый из стихов двустишия получает продолжение в виде добавочного стиха, который, в свою очередь, связывается с последующим рифмовкой. Возникает четверостишие. То, что второй и четвёртый стихи представляют собой, чаще всего, развитие первого и третьего, позволяет сократить протяжённость стиха и связать сопоставляемую пару не двумя, а четырьмя рифмами, что резко увеличивает относительный вес реляционных связей.

Строфическое членение текста повторяет на более высоком уровне стиховые отношения. Подобно тому, как возникновение стиха порождает два рода связей: внутрстиховые и межстиховые, возникновение строфы порождает внутрстрофические и межстрофические связи. Природа их неодинакова. Межстрофические связи повторяют на другом уровне семантические сопоставления между стихами, внутрстрофические связи определяют возникновение внутри строфы между её стихами определённых интеграционных связей, параллельных отношений слов в стихе.

Такой взгляд на строфу подтверждается любопытной деталью в истории поэзии. Возникновение строфы, более сложной, чем двустишие, сопровождалось во многих национальных культурах (в устной поэзии, а под её влиянием — и в письменной) выделением рефрена. Так, например, произошло, по свидетельству Ибн Халдуна, при превращении классической арабской касыды в простонародную заждаль. В заждали рефрен (припев) становится и запевом. С него начинается стихотворение. В дальнейшем он повторяется после каждой трехстишной строфы — монорима, каждый раз получая некоторый смысловой оттенок⁸⁷. Рефрен — не самостоятельная структурная единица, стоящая между двумя строфами: он всегда относится к строфе, по-

⁸⁷ О природе заждали см.: *Рамон Менендес Пидаль*, Избр. произведения, М., изд. Иностранной литературы, 1961, стр. 469—471.

сле которой идёт. Это подтверждается и тем, что, например, в старой провансальской балладе рефрен соединялся общей рифмой с последним стихом строфы. Если рассматривать строфу — рефрен уподобляется рифме.

Обратимся к другому любопытному примеру — стихотворению Беранже «Le Juif Errant» («Агасфер»). Каждая его строфа (8-стишие) имеет два референа. Один из них повторяется после 8-ми стихов и представляет полный повтор:

Toujours, toujours, (bis)
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Всегда, всегда (дважды)
Вращается земля под моими ногами,
Всегда, всегда, всегда, всегда.

Второй — повторяется, непрерывно видоизменяясь. Этот стих содержит образ вихря, увлекающего Агасфера. Однако каждый раз рефрен получает новый смысл, в зависимости от содержания строфы, с которой он связан. Из строфы в строфу нарастает читательское сочувствие к страшным мукам Агасфера, и это находит своё отражение и в восприятии референа. Но последняя строфа резко меняет развитие поэтического сюжета:

J'outrageai d'un rire inhumain
L'homme — dieu respirant à peine...
Mais sous mes pieds fuit le chemin.
Adieu, le tourbillon m'entraîne (bis)
Vous qui manquez de charité,
Tremblez à mon supplice étrange.
Ce n'est point sa divinité.
C'est l'humanité que Dieu venge.
Toujours, toujours, (bis)
Tourne la terre où moi je cours
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Я оскорбил бесчеловечным смехом
Человека-бога, испускающего дыхание...
Но под моими стопами бежит дорога
Прощайте, вихрь меня увлекает. (дважды)

О вы, не знающие милосердия,
Бойтесь моей необычной муки,
Ибо бог мстит не за оскорбление божественности,
А за оскорбление человечности.
 Всегда, всегда. (дважды)
Вращается земля под моими ногами,
Всегда, всегда, всегда, всегда.

Повторяемость рефрена играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а с другой, — разные строфы оказываются со-противопоставленными, они взаимопроектируются друг на друга, образуя сложное семантическое целое. Проклятие оскорбителю человечности приобретает особый художественный смысл в сопоставлении с бесчеловечностью его мук, а вызываемое им сочувствие оказывается фоном для заключительных стихов. Нельзя не видеть, что строфа выступает здесь, на высшем уровне, в функции стиха, а рефрен — рифмы. Частично процитированные стихи Беранже любопытны и в другом отношении — они имеют внутренний рефрен. Каждый четвёртый стих (читательская привычка к четырехстишиям придаёт каждой половине строфы известную самостоятельность) повторяется дважды. Кроме того, все эти стихи, не образуя полного повтора, взаимосвязаны.

Qu'un tourbillon toujours emporte...
L'affreux tourbillon me promène...
Le tourbillon soudain m'attache...
J'entends le tourbillon qui gronde...
Le tourbillon souffle avec rage...
Mais le tourbillon me dit: «Passe!»
Adieu, le tourbillon m'entraîne...

Это проходящий через всё стихотворение образ вихря (*le tourbillon*), жестокость которого каждый раз раскрывается по-новому. Слово вступает в разные контрастные смысловые пары. Вихрь увлекает Агасфера мимо обломков тысяч государств и отрывает его от возникающих привязанностей, от минутного отдыха, от зрелища играющих детей, напоминающих скитальцу его детей, и т.д. Входя в текст как антоним разных сторон жизненных привязанностей, «вихрь» получает новый смысл.

Но вместе с тем он повторяется как нечто неизменное — основа для сопоставлений строф между собой.

Одновременно, как мы уже отметили, возникают интеграционные связи внутри строфы. Причём необходимо подчеркнуть, что все эти связи имеют определённый семантический смысл. Приведём в качестве примера такой, казалось бы чисто мелодический, «музыкальный» элемент строфической конструкции, как строфическую интонацию.

Разделение обширного повествовательного поэтического текста на постоянные строфические единицы, тем более сложные строфы (октавы, «онегинская строфа»), создаёт определённую постоянную инерцию интонации, что, казалось бы, уменьшает удельный вес смыслового начала и увеличивает — музыкального, если бы их можно было в стихе противопоставлять. Но отметим странный, на первый взгляд, парадокс: именно эти, с константной интонацией, строфические структуры оказываются наиболее удобными для речевых, нарочито «немузыкальных» жанров. Пушкин не прибегает к строфам подобного типа в романтических поэмах, но избирает их для «Евгения Онегина» и «Графа Нулина»*. Лермонтов обратился к ним в «Сашке» и «Сказке для детей». Это, видимо, не случайно: монотонность строфической интонации служит фоном, на котором выделяется совершенно необычное для поэзии обилие прозаических интонаций, возникающих из-за разнообразия синтаксических структур⁸⁸. Говорные интонации получают антитезу в строфических и ощущаются поэтому резче, чем в обычной речи, — парадоксальное явление, хорошо знакомое каждому, кто читал хотя бы «Евгения Онегина». Оживлённая непринуждённость («болтовня», по определению Пушкина) поэтической речи здесь ощущается очень резко. Но если на лексике и синтаксических структурах пушкинского романа построить повесть, она будет звучать, по фактуре языка, скорее литературно. Эффект необычной «разговорности» будет утрачен.

* 88 См.: Г.О.Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине», в кн.: «Пушкин», сб. статей, М., Гослитиздат, 1941.

13. Проблема поэтического сюжета

Может показаться, что в книге о стихе рассмотрение вопросов поэтического сюжета преждевременно. Вопрос этот, на первый взгляд, уместно было бы исследовать в разделе, посвящённом общим проблемам стиля и композиции. Но мы и не будем рассматривать те стороны сюжетологии, которые одинаковы и для стихов, и для прозы. Мы хотим лишь обратить внимание на то, что проблема сюжета и композиции стихотворного текста имеет ряд своеобразных черт. Сюжет в прозе возникает как последовательность повествовательных эпизодов, соотнесение планов содержания и выражения в каждом из которых строится хотя и иначе, чем в обычной речи, но и по иным законам, чем в поэзии. Сходство с обычной речью состоит в том, что в прозе эти планы вновь обретают известную самостоятельность. Благодаря этому сюжетное движение обширного прозаического текста в глазах обычного, неискущённого читателя заключается в смене эпизодов, сопоставляемых именно с точки зрения плана содержания. Так называемое «повествование» состоит во вторичном приближении построения художественной речи к языковой синтагматике. Значение суммирующих связей возрастает.

Сюжетное движение поэтического текста строится иначе. В основе лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. В связи с этим следует отметить, что противопоставление сюжетной и так называемой бессюжетной поэзии отнюдь не столь абсолютно, как это кажется. И «бессюжетный» отрезок текста представляет собой, как мы убедились, сложную семантическую структуру. Любому «бессюжетному» поэтическому тексту свойственно определённое смысловое движение. Разница между «бессюжетной» и сюжетной поэзией весьма относительна.

Сопоставление элементарных сюжетных единиц составляет поэтический эпизод. Эпизоды, в свою очередь, складываются в сюжет. Однако каждый эпизод и их общее соединение в сюжет строятся иначе, чем в прозе: они повторяют поэтический принцип со-противопоставления⁸⁹. По мере укрупнения сюжетных

⁸⁹ «Независимость» планов содержания и выражения на уровне сюжета проявляется, в частности, и в том, что определение понятий «поэзии» и «прозы» на этом уровне, действительно, становится относительным (определение Б.В.Томашевского на этом уровне справедливо). Повествовательная

единиц начинает проявляться «прозаическая» независимость планов содержания и выражения, и на авансцену выступает игра элементов содержания. Планы никогда не получают свойственной прозе известной независимости. Причем происходит взаимодействие не только между элементами одного уровня. Чисто поэтические элементы низшего ряда оказываются соотносёнными с сюжетными элементами высокого уровня, оживляя поэтическое их восприятие.

Элементы поэтического сюжета не следуют друг за другом, а взаимодействуют, составляя единую сложную конструкцию. Проблема стихотворной композиции тесно связана с стихотворным принципом сюжета. Сюжет — принципиально иной структурный элемент, чем те, с которыми мы имели дело до сих пор. Не случайно, вообще, он не принадлежит к собственно поэтическим явлениям и будет нами рассмотрен в разделе общей стилистики. До сих пор мы рассуждали о структурных элементах, которые в обычной речи не являются носителями содержания, но приобретают его в поэтическом тексте. Мы наблюдали, как элементы плана выражения становятся носителями смысла. Сюжет состоит из эпизодов, которые в *обычном речевом употреблении* имеют смысловую природу. В качестве такой элементарной частицы сюжета может использоваться и сегмент поэтического текста, т.е. отрезок, ставший семантическим или получившим новое семантическое значение. В любом случае, на следующем — сюжетном — уровне мы уже имеем дело с комбинацией как бы значимых эпизодов. Это приближает общие правила сюжетосложения к правилам языковой синтагматики. Не случайно сюжет представляет наиболее переводимый уровень не только в прозе, но и в поэзии.

И всё же понятие сюжетосложения в поэзии и прозе имеет различный характер. В поэзии сохраняется принцип сочетания больших элементов, которые воспринимаются уже как эпизоды, а не только как куски текста. Т. е.: и в переводе на непосредственно языковое, экстраэстетическое восприятие единицы сюжета суть единицы смысловые. Обычное представление о сюжете, разделявшееся и акад. А.Н.Веселовским, состоит в следу-

поэзия может широко усваивать «прозаический» принцип сюжетосложения, а проза на определённых этапах — поэтический. Да и само прозаическое сюжетосложение не отменяет до конца принципа со-противопоставленности эпизодов, оно лишь насаждает на него общеязыковой принцип суммирования.

ющем: сюжет — последовательная цепь значимых эпизодов (мотивов). Сюжет — события «в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении»⁹⁰.

В обычной речи последовательность высказываний определяется её содержанием. Если внутри предложения господствуют реляционные элементы структуры выражения (синтагматики), то последовательность предложений и — в ещё большей степени более обширных отрезков текста — определяется содержанием речи. В этом смысле чем обширнее единица текста, тем менее заметны в ней формальные элементы. Речь в целом воспринимается нами как чистое содержание. При этом каждая самостоятельная смысловая единица обладает известной «отдельностью». При всей связанности с предыдущим содержанием смысл каждого такого высказывания существует отдельно. По мере возрастания протяжённости высказывания увеличивается и самостоятельность, отдельность каждого из них. Так возникает то, что можно было бы назвать сюжетом речи, — перечень её семантических сегментов.

Поэтическое строение текста определило и возникновение определённого чувства поэтической структурности, которое существенно отличается от представления о языковой структурности. Речевой текст мыслится нами как безграничный — его можно продолжить до бесконечности. Структура его — конструкт, существующий вне текста, конечный и предпосланный бесконечному тексту.

Стиховой текст принципиально конечен.

В поэтическом тексте, в силу его неразделимости на планы языка и речи, соотнесённость, взаимопересечение и взаимоналожение становятся законом материально данного текста. Это делает принцип взаимной соотнесённости всех единиц между собой и с целым — основой семантики поэтического текста, делает все его элементы семантическими. Это чувство поэтической структурности неизбежно распространяется и на чисто смысловую — сюжетную структуру. Её элементы теряют ту относительную самостоятельность, «отдельность», которая им присуща в обычной речи. Они взаимонакладываются, образуя сложную семантическую систему. Все знакомые нам явления со-противопоставления, диалектики сходства и различия, обна-

⁹⁰ Б.В.Томашевский. Теория литературы (поэтика). Л., Госиздат, 1925, стр. 137.

жения дифференцирующих элементов проявляются и на этом уровне.

Развитие прозы как равноправного с поэзией вида словесного искусства первоначально вызвало перенесение этой части поэтической соотнесённости эпизодов в повесть. Дальнейшее развитие русской прозы привело к характерной для натуральной школы депозитизации структуры сюжета, т.е. к нарочитому отказу от «подстроенности» эпизодов, как начала, подчёркивающего соотнесённость сюжетных элементов. Однако сама депозитизация сюжета могла эстетически переживаться лишь на фоне «поэтического» сюжета, в борьбе с романтическим сюжетосложением. В дальнейшем стремление к идейной, семантической суггестивности, обобщению неоднократно и по-разному приводило писателей-прозаиков к полному или частичному возрождению «поэтического» строения сюжета, хотя, с другой стороны, в прозаических произведениях, особенно объёмных жанров и — одновременно — очерка, оформлялась тенденция к перенесению в искусство «сюжетной структуры» простой речи. Следует отметить, что подобная трактовка сюжета как дань неразвитому вкусу всегда присутствует в сознании эстетически неграмотного читателя, воспринимающего художественное произведение лишь как речевое сообщение (знаменитый вопрос: «Про что книга?»).

Однако сама возможность передвижения «поэтической» структуры сюжета в прозу свидетельствует о совершенно особой природе этого уровня структуры текста.

Глава III

Текстовые и внетекстовые структуры

1. Проблема текста*

Вопрос о разделении изучаемых феноменов художественного произведения на уровни и системы отношений неизбежно вытекает из самой сущности структурального подхода. При этом весьма существенным оказывается разделение отношений на внетекстовые и внетекстовые.] Для того чтобы уяснить этот вопрос, остановимся на отношении понятий «текст» и «художественное произведение». Это же окажется весьма существенным для решения вопроса о границах возможностей чисто лингвистического изучения литературы.

Если в современной лингвистической литературе происходит энергичное обсуждение содержания понятия «текст», то литературоведение в этой области значительно отстало. Д.С.Лихачёв в своём капитальном исследовании «Текстология» имеет все основания жаловаться: «Мне неизвестна ни одна советская текстологическая работа, в которой было бы обстоятельно рассмотрено основное понятие текстологии — "текст"»¹.

Между тем исследователи не только широко пользуются этим неопределённым понятием, но и молчаливо «исходят из презумпции: «Художественное произведение есть его текст». Текст представляется абсолютom, реальностью, противостоящей исследовательскому субъективизму. Исторические, бытовые, биографические сведения поясняют и комментируют текст. Изучение идеологии эпохи, публицистики, дневников объясняет природу мировоззрения автора. Но предположив, что мы располагаем всесторонне прокомментированным и текстологически изученным текстом, мы говорим: а теперь — главное дело литературоведа — изучение самого художественного произведения, т.е. его текста.

Л.Ельмслев определяет лингвистическое понятие текста следующим образом: «Язык может быть как парадигматика, чьи парадигмы манифестируются любым материалом, а текст — соответственно, как синтагматика, цепи которой, если они распространены бесконечно, манифестируются любым материа-

¹ Д.С.Лихачёв, Текстология (на материале русской литературы X—XVII вв.) М.—Л., изд. АН СССР, 1962, стр. 116.

дом»². В соответствии с этим он склонен отождествлять понятие «неанализированного (т.е. естественно данного лингвисту. — Ю.Л.) текста», например, с текстом, состоящим из всего, «написанного или сказанного по-датски»³.

А.М.Пятигорский в специальном исследовании определяет текст иначе. Делая упор на зафиксированность текста, он следующим образом формулирует это понятие, оговаривая его «рабочий» характер: «Во-первых, текстом будет считаться только сообщение, которое пространственно (т.е. оптически, акустически или каким-либо иным образом) зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В-третьих, предполагается, что текст понятен, т.е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей»⁴.

Легко увидеть, что понятие «текст» употребляется здесь в различных смыслах. Ельмслев видит в тексте реализацию бесконечной в своей возможности речевой деятельности, которая манифестирует законы языка и из анализа которой эти законы могут быть извлечены. Таким образом, каждый конкретный текст, привлекаемый исследователем, — лишь частица некоего абстрактного текста, реализация синтагматики. Текст интересует его как источник сведений о структуре языка, а не о содержащейся в данном сообщении информации. А.М.Пятигорский подходит с иной точки зрения — текст представляется ему средством передачи информации. С этой точки зрения он выделяет прерывность, пространственную ограниченность текста, фактически отказывается считать устную речь текстом. Любопытно, хотя и не всегда бесспорны попытки А.М.Пятигорского дать определение художественного текста.

Если не касаться самой идеи А.М.Пятигорского — классифицировать тексты как сигналы по субъектно-объектным и про-

² Сб. «Новое в лингвистике», вып. I, М., изд. Иностранной литературы, 1960, стр. 364.

³ Там же, стр. 353.

⁴ А.М.Пятигорский, Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала, сб. «Структурно-типологические исследования», М., изд. АН СССР, 1962, стр. 145.

странственно-временным признакам, а говорить лишь об определении текста, то оно довольно близко к общепризнанному, хотя и не сформулированному понятию литературоведов. В рабочем порядке это представление можно изложить в следующем виде { текст — графически зафиксированное художественное целое (или фрагмент художественного целого). } Изучение истории текста, само движение текстологии к анализу эволюции художественного замысла, его воплощения и дальнейшей судьбы привело к объёмному и подвижному, а не мертво-буквалистскому наполнению этого понятия. «Текст произведения есть явление изменчивое, текучее», — писал Б.В.Томашевский⁵. Но при всём том молча подразумеваются два положения: 1) текст художественного произведения — это сумма графических знаков; 2) художественное произведение реально дано нам как текст.

Постараемся показать, что оба понятия даны нам не как метафизическая, отдельная от истории «реальность», а как определённое, исторически данное субъектно-объектное отношение.

Совершенно понятно, что восприятие будет различным в зависимости от того, отнесём ли мы данный документ к тексту (законченное художественное целое) или к фрагменту текста. И здесь мы сразу сталкиваемся с относительностью понятия «текст». Перед нами — один и тот же, графически совершенно одинаковый, материал для определения (например, «Сентиментальное путешествие» Стерна). Однако в зависимости от того: признаем ли мы неоконченность произведения механической порчей (а его определим как дефектный *фрагмент текста*) или воплощением художественного замысла (то есть *текстом*), одна и та же документальная данность будет выступать как разные текстологические величины. { Таким образом для того, чтобы стать «текстом», графически закреплённый документ должен быть определён в его отношении к замыслу автора, эстетическим понятиям эпохи и другим, графически в тексте не отражённым величинам. }

Замена Пушкиным концовки «К морю» многоточием, введение фиктивных номеров, якобы пропущенных строк в текст «Евгения Онегина», целый ряд вообще не выражаемых в графике моментов входят в текст, ибо несут не меньшую смысло-

⁵ Б.В.Томашевский, Писатель и книга (очерк текстологии), изд. второе, М., Искусство, 1959, стр. 87.

вую и информационную нагрузку, чем иные элементы текста. Из этого вытекает и другое: текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо (исторически реальный или условный) контекст. Текст существует как контрагент внетекстовых структурных элементов, связан с ними как два члена оппозиции. Положение это нам станет более ясно, если мы определим понятие «приём», «художественное средство».

У истоков формального направления В. Шкловский определил приём как основной признак искусства, снимающий автоматизацию речи: «Приёмом искусства является приём "остранения" вещей и приём затруднённой формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён». «Вещами художественными же, — писал он, — мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приёмами, цель которых состояла в том, чтобы вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные»⁶.

В одной из своих новейших работ, богатой глубокими, хотя и фрагментарными, мыслями, в главе, которая с подчёркнутой автополемикой против положений статьи «Искусство как приём» названа «Об искусстве как о мышлении образами», тем не менее читаем, что художественный эффект достигается «средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, который нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи»⁷.

Итак, снова приём как установка на художественность и периодическая смена автоматизировавшихся и «остранённых» сигналов. Реальная картина гораздо сложнее⁸. Является ли художественный приём некоей данностью, независимой от произведения в целом, данностью, которая может быть описана и инвентаризована в своей отдельности, «вещью», как любили

⁶ Виктор Шкловский, *Искусство как приём*, «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», Пг., 1919, стр. 105 и 103—104.

⁷ Виктор Шкловский, *Художественная проза. Размышления и разборы*, М., Советский писатель, 1961, стр. 19.

⁸ Справедливость требует оговорить, что полемиковать по вопросу природы художественного приёма приходится именно с В. Шкловским, ибо его критики не дали своего решения этой проблемы.

говорить сторонники формального направления, или орнаментом, делающим «вещь» художественной? Ни тем и ни другим. Структуральный подход заставляет видеть в приёме всегда *отношение*.) Хотя в отдельных работах представителей «формального направления» (исследования Ю.Н.Тынянова, некоторые статьи В.Шкловского и др.) проявлялось стремление истолковать приём как *исторически обусловленную функцию*, общее направление было механистически-инвентаризационным. Чрезвычайно губительно для формалистов было механическое усвоение ими (исключая, опять-таки, Ю.Н.Тынянова) диады «форма-содержание», что повлекло противопоставление первой второму. Приём мыслился как элемент формы, а история литературы — как смена приёмов.

Методология формальной школы отличается глубокой непоследовательностью и внутренними противоречиями. С одной стороны, провозглашается принцип телеологии художественных приёмов (язык из средства в литературе становится целью), с другой — отказ от рассмотрения плана содержания не позволяет ответить на вопрос: «Зачем употребляются те или иные средства?» А кантианская методология толкает представителей формальной школы к выводу о бесцельности искусства, о том, что форма сама по себе цель.

Представители формальной школы подвергали сторонников биографического, исторического и социологического методов в литературоведении острой и порой весьма обоснованной критике, упрекая их в невнимании к художественной природе произведения, к самому тексту, который у представителей этих школ превращался в материал для комментирования фактов биографии, истории общественных учений и т.д. Но скоро стало очевидно, что от инвентаризации приёмов не протягивается прямой нити к истолкованию художественной природы произведения. Художественный текст у формалистов оказывался раздроблённым на определённую номенклатуру приёмов, оторванных от целей творчества, эстетического мышления, истории литературы или очень примитивно с ними связанных*. Сами понятия «остранённый приём», «задержка читательского внимания», «ощутимость формы» бессодержательны вне реального исторического контекста, вне понимания того, что представля-

ет собой идейно-художественное единство произведения, единство планов содержания и выражения⁹.)

Текст является знаком определённого содержания, которое в своей индивидуальности связано с индивидуальностью данного текста. В этом смысле существует глубокое различие между лингвистическим и литературоведческим пониманием текста. Языковой текст допускает разные выражения для одного и того же содержания. Он переводим и в принципе безразличен к формам записи (звуковая, буквенная, телеграфными знаками и т.д.). Текст литературного произведения в принципе индивидуален. Он создаётся для данного содержания и, в силу отмеченной выше специфики отношения содержания к выражению в художественном тексте, не может быть заменён никаким адекватом в плане выражения без изменения плана содержания. Связь содержания и выражения в художественном тексте настолько прочна, что перевод в другую систему записи, по сути дела, также безразличен для содержания. Языковой текст может быть выражен в фонемах, графемах любой системы, и сущность его от этого не меняется. Мы воспринимаем графически закреплённый текст без предварительного перевода в фонологические единицы. Система записи художественного текста ближе к соответствующим отношениям в музыке. Текст должен быть переведён в звуки, а потом воспринят. То, что при большом навыке чтения стихов среднее звено может выпадать, подобно чтению нот глазами у опытного музыканта, — дела не меняет. Именно в литературном произведении слово «текст» оправдывает свою этимологию («textum» от «texto» — сотканный, сплетенный). Ибо всё богатство оппозиций плана выражения, становясь дифференцирующими признаками плана содержания, придаёт тексту и необычайную смысловую глубину, и

⁹ Не следует путать два различных вопроса: «номенклатурное» изучение художественного произведения по методике «перечня приёмов» и стремление составить список элементов того или иного уровня и определить правила их сочетания. Первое, на наш взгляд, абсолютно бесполезно, второе — совершенно необходимо. Следует только иметь в виду, что на определённых уровнях количество элементов (список их можно рассматривать как алфавит языка данного уровня) будет чрезвычайно велико, настолько, что сама возможность составления подобного — очень важного для моделирования текста — списка делается проблематичной. Не изучен также вопрос: является ли вообще (на определённых уровнях художественной конструкции) множественность элементов величиной конечной или мы её только условно принимаем за таковую.

индивидуальность, не сводимую к механической сумме всех отдельно извлечённых из плана содержания мыслей.)

Из всего сказанного вытекает и определение приёма. Приём прежде всего содержателен, он является знаком содержания. Но это содержательность особого рода: художественное произведение не складывается из приёмов, подобно тому как синтаксическая единица, по особым правилам, из лексических. Приёмы относятся к содержанию не непосредственно, а опосредованно, через целостность текста. Более того, без отношения к целостности текста приём вообще не существует. Но и текст — не высший уровень. Он опосредован многочисленными внетекстовыми связями.)

Приведём примеры. Как мы говорили, В.Шкловский видел цель приёма «в том, чтобы вещи <...> воспринимались как художественные». Однако история искусства знает эстетические системы и эпохи в истории искусства, когда именно отказ от «художественности» воспринимается как высшее художественное достижение.

Существовали целые периоды литературы, когда, в силу разных причин, движение литературы вперёд было связано именно с отказом от того, что сам автор и его читатели привычно считали «художественностью». Автор стремился к тому, что воспринималось им как внелитературный материал, а на самом деле представляло собой новую форму художественности. Таков был переход от сказки к средневековой летописи — от вымысла к документу. Причём новое сознание осмысляло и вымысел, легенду — как историю, документ.

Карамзин, переходя от повестей 1790-х — начала 1800-х гг. к историографической прозе, сознательно отказался от того, что считал «беллетристкой», «фантазией». В предисловии к «Истории государства Российского» он писал: «История не роман <...> она изображает действительный мир»¹⁰. В создаваемой им прозе художественно активны были именно те элементы, которые воспринимались как отказ от художественности. Эти «отрицательные» приёмы (отказ от сюжетности, от авторского вымысла, документальность и др.) выявляются в своей художественной функции не из описания отдельных приёмов, а из определения их отношения к художественному целому как

¹⁰ Н.М.Карамзин, История государства Российского, изд. второе, Спб., 1818, т. I, стр. XV.

функционирующему организму, с одной стороны, и наложения этой системы на типовую структуру литературной традиции — с другой. Можно было бы указать на роль «внеэстетического» материала («жизненный документ») у французских натуралистов, на стремление к документальности как средству борьбы с «литературностью» в советской прозе 1920-х гг. («Мятеж» Фурманова, очерки Л. Рейснер, С. Третьякова, теория «факта» у лефовцев и др.). В истории искусства существуют целые периоды, когда самое понятие художественности воспринимается как антихудожественное.

Ср. у Маяковского «поэтический» образ кактуса в очерке: «За нопаем и могоем, в пять человеческих ростов, ещё какой-то сросшийся трубами, как орган консерватории»¹¹, —

Аж сам
Не веришь факту:
из всей бузы и вара
встаёт
растенье — кактус
трубой от самовара¹².

Любопытен нарочитый прозаизм в поэтическом тексте. Видимо, само понятие «художественности» связано здесь с демонстративным отказом от традиционной «художественности», эстетизированности.

Осознанность текста как имеющего установку на «художественность» далеко не всегда способствует художественности текста. Чаще всего текст художественного произведения имеет установку на информационное, нравственное восприятие (Гоголь, поздний Толстой), чисто политическое, выразившееся, например, в словах Маяковского:

Теперь
для меня равнодушная честь,
что чудные рифмы рожу я.

¹¹ Владимир Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 тт., т. VII, М., Гослитиздат, 1958, стр. 274. (Пример заимствован из научного доклада студенток И. Газер и Е. Абалдуевой).

¹² Там же, стр. 39.

Мне как бы
 только
 почище уесть,
 Уесть покрупнее буржуя
 («Галопщик по писателям») и т.д.

Чернышевский в «Что делать?» демонстративно отказывался от читательской установки на «художественность». Происходит нарочитое исключение всего, что могло бы восприниматься, как «художественность», «приёмы» и т.п. Всё это третируется как «пустяки» и противопоставляется истине: «Не будет ни эффектности, никаких прикрас. Автору не до прикрас, добрая публика, потому, что она всё думает о том, какой сумбур у тебя в голове <...> У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! Прочтёшь не без пользы. Истина — хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей».

Отсюда рождается отрицательное отношение к литературе как чисто эстетической деятельности. На разных этапах, с разных позиций, возникает взгляд на литературу как деятельность, ценность которой определяется внелитературными критериями. Ломоносов писал с презрением о Сумарокове, что тот «бедное своё рифмачество выше всего человеческого знания ставит»¹³. Резкое противопоставление поэзии — «делу», прозе (образцами «прозы» считалась именно «не-литература»: «История государства Российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н.Тургенева, «Опыт теории партизанских действий» Д.Давыдова) в сознании декабристов также исходило из отрицания того критерия, который в неприемлемом для них литературном сознании разграничивал «художественное» и «нехудожественное». Н.И.Тургенев в проспекте «Общества 19 года XIX века» писал: «Где русский может почерпнуть нужные для сего общие правила гражданственности? Наша словесность ограничивается донныне почти одною поэзией. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики». И далее: «Поэзия и вообще изящная литература не может наполнить души нашей, открытой для

¹³ М.В.Ломоносов, Полн. собр. соч., т. X, М.—Л., изд. АН СССР, 1957, стр. 545.

впечатлений важных, решительных»¹⁴. В письме к брату Сергею Ивановичу (от 14 ноября 1817 г.) Николай Тургенев жаловался на исключительно литературное направление «Арзамаса». Противопоставляя нововступивших членов-декабристов карамзинистам, он писал: «Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, т.е. думают более всего о литературе»¹⁵. Подобные настроения характеризовали и кишинёвскую ячейку Союза благоденствия. Воскликание майора в «Вечере в Кишинёве» В.Ф.Раевского: «Я стихов терпеть не могу!»¹⁶ — в высшей мере показательно. М.Ф.Орлов в письме Вяземскому от 9 сентября 1821 года писал: «Займися прозою, вот чего не достаёт у нас. Стихов уже довольно»¹⁷.

Сходные идеи и в дальнейшем высказывались неоднократно, часто оборачиваясь осуждением литературы вообще, а также литературной борьбы, быта, всех форм «литературности» — в частности. Подобные мысли часто высказывали писатели самых различных воззрений. Пушкин писал в 1830 г.: «Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачьей комедии нашей литературы»¹⁸.

Л.Н.Толстой писал в 1897 г.: «Эстетическое и этическое — два плеча одного рычага: насколько удлиняется и облегчается одна сторона, настолько укорачивается и тяжелеет другая сторона. Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствителен к эстетическому»¹⁹.

Весьма любопытны высказывания Блока, сохранённые памятью Н.А.Павлович: «Все литературные явления он делил на "настоящие" и "ли-те-ра-ту-ру". Так Блок произносил это слово укоризненно и презрительно. "Ли-те-ра-ту-рой" были одинаково и эстетизм, и спекуляция революционной тематикой, "ли-те-ра-ту-рой" была замена искреннего поэтического чувства всякими красотами. "Ли-те-ра-ту-рой" и "игрой" была ложь во

¹⁴ «Русский библиофил», 1914, № 5, стр. 17.

¹⁵ Декабрист *Н.И.Тургенев*. Письма к брату С.И.Тургеневу. М.—Л., изд. АН СССР, 1936, стр. 238—239.

¹⁶ «Литературное наследство», кн. 16—18, стр. 661.

¹⁷ Там же. т. 60, кн. I, стр. 33.

¹⁸ *А.С.Пушкин*, Полн. собр. соч., т. XIV, Изд. АН СССР, 1941, стр. 205.

¹⁹ Дневник Л.Н.Толстого, т. I (1895—1899), изд. 2-е, М., 1916, стр. 91.

всех её проявлениях. Здесь Блок был неподкупен и беспоща-ден»²⁰.

Само собой разумеется, что системы убеждений, обусловившие все эти разновременные высказывания, были различными. Но для нас важно в данном случае другое: история литературы даёт нам целый ряд случаев, когда установка на художественность текста как такового не только не задана, а противоположена. Само понятие художественности — не «вещь», а отношение. Произведение воспринимается на фоне определённой традиции и в отношении к ней. Никакое внешнее описание приёма не может быть дано, пока не дано описание «фона» и не установлено их соотношение. Здесь мы имеем нечто близкое к проблеме отношения сигнала и фона. Мы читаем прозу Пушкина и невольно проектируем её на знакомую нам русскую реалистическую прозу XIX в., воспринимаемую как близкую пушкинскую, — например, на повествовательный стиль Чехова. Отсутствие метафоризма, оценочных эпитетов, субъективно-лирической стилистики в прозе Пушкина при этом воспринимается нами как нечто обычное, литературная норма, «не-приём». Эти признаки стиля уходят в фон, теряют свою ощутимость. Но читатель 1830-х гг. (и это входило в расчёт Пушкина) проектировал повествовательный стиль пушкинской прозы на совсем другую традицию, читателю нашего времени совершенно чуждую, — на традицию той «высокой» романтической прозы, блестящим представителем которой был Марлинский. На этом фоне все перечисленные признаки выступали ощутимо, становились дифференцирующими, семантически нагруженными элементами стиля — приёмами. Таким образом, «приём» совершенно не является элементом «формального плана», которого как такового в художественном произведении просто не существует. Сложность вопроса в другом. То, что знак — понятие, воспринимаемое по отношению к фону, очевидная истина. Н.И.Жинкин пишет: «Знак относится к числу материальных образований, отличающихся от фона. Например, знаком может быть чёрная буква на белой бумаге или звук, превосходящий уровень шума»²¹.

²⁰ «Блоковский сборник», Тарту, 1964.

²¹ Н.И.Жинкин, Знаки и система языка, стр. 159. По сути дела, антитеза «знак — фон» относительна: оба понятия находятся в коррелирующем соотношении. Фон в своём отношении к знаку так же может быть носителем информации, как и знак в отношении к фону.

Однако приём в искусстве проектируется, как правило, не на один, а на несколько «фонов». Современник Пушкина, читающий его прозу, воспринимал её в сопоставлении с Марлинским, но не только. Он имел уже представление о законах и нормах пушкинского стиля, по отношению к которым приёмы Пушкина выступали не как нарушения, а как реализация эстетических предписаний. В зависимости от своей культуры, кругозора, структуры своего сознания, он мог воспринимать прозу Пушкина в отношении её к повествовательным приёмам Нарежного или Карамзина, Вольтера или Гюго, Бенжамена Константа или Вальтера Скотта. Или — соотносить её со стихией и нормами народной разговорной речи или отвлечённым идеалом литературного стиля. Но чаще всего в читательском сознании эти, и, вероятно, многие другие, проекции присутствовали одновременно. А в этих различных посредствах не только одни и те же приёмы раскрывались по-разному, но и, порой, разные элементы стиля выступали в качестве приёмов. То, что в одной связи воспринималось как приём, в другой могло уходить в «фон». А это подводит нас к выводу об относительности самого понятия «приём», которое при исчерпывающем или хотя бы множественном описании аспектов заменится понятием «художественная функция текста».

Принцип «остранения» как характерная черта «приёма», в обычном его истолковании, также звучит крайне упрощённо. Определение его как «приёма затруднённой формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия» заменяет всю сложность реальных текстовых отношений одной далеко не абсолютной связью. Приведём пример: «затруднённый» текст на фоне облегчённого (например, поэзия Катенина на фоне карамзинской традиции) будет восприниматься «остранённо». Но ведь на фоне «трудной поэзии», например школы Боброва—Шихматова—Ширинского, эта же поэзия будет восприниматься иначе. Напротив, лёгкая поэзия Батюшкова на этом фоне будет обеспечивать бóльшую «долготу восприятия». Следовательно, дело не в «трудности» приёма, а в его функции, отношении к «фону». А если к этому прибавить, что поэзия Батюшкова и Катенина принадлежали одной эпохе и воспринимались в проекции на одни и те же стилистические структуры (давая только разные показатели отношения к ним), сама возможность различить «остранённое» от нейтрального (вне постановки вопроса: «с чьей точки зрения?») будет взята под сомне-

ние. Поэзия Катенина, «странная» с точки зрения В.Л.Пушкина, не была такой для Грибоедова.

Наконец, принцип «остраннения» подрывается и тем, что в семиотических системах контраст совсем не является единственным средством передачи значения. Отождествление играет здесь не меньшую роль.

Но из всего сказанного вытекает другой, не менее важный вывод: та историко-культурная реальность, которую мы называем «художественное произведение», не исчерпывается текстом. Текст — лишь один из элементов отношения. Реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традиции, представлениям. Восприятие текста, оторванного от его внетекстового «фона», невозможно. Даже в тех случаях, когда для нас такого фона не существует (например, восприятие отдельного памятника совершенно чуждой, не известной нам культуры), мы на самом деле антиисторично проектируем текст на фон наших современных представлений, в отношении к которым текст становится произведением. Изучать текст, приравнивая его произведению и не учитывая сложности внетекстовых отношений, — то же самое, что, рассматривая акт коммуникации, игнорировать проблемы восприятия, кода, интерпретации, ошибок и т.д., сводя его к одностороннему акту говорения.

Не следует полагать, что текстовые связи противопоставлены внетекстовым по принципу антитезы объективного и субъективного. С какой бы точки зрения мы ни взглянули на произведение искусства — автора или аудитории — и текстовые, и внетекстовые семантические отношения (подобно отношению текста и контекста в других знаковых системах) представляют собой единство субъективного и объективного. Внетекстовая ситуация дана писателю и от него не зависит, но и язык дан заранее и не зависит от писателя. Однако данную систему отношений компонентов писатель создаёт сам, в соответствии со своим художественным замыслом. При этом в момент художественного акта внетекстовая ситуация выступает, подобно языку, в качестве материала. В дальнейшем она входит в состав произведения и, в этом смысле, равноправна с текстом.

Не следует представлять себе дело и в следующем виде: текст создаётся автором, а внетекстовая часть «примышляется» читателем. Представим себе исключительный случай: писатель создаёт произведение заведомо без расчёта на читателя (на необитаемом острове, в одиночном заключении). Всё равно он создаёт не текст (и уж, конечно, не графическую запись текста), а произведение, в котором текст — лишь один из уровней структуры. Он сопоставляет текст с известной ему литературной традицией, со своими собственными предшествующими произведениями, с окружающей действительностью, также раскрывающейся перед ним как определённая система уровней. Идеи автора, выраженные в произведении, также, бесспорно, не составляют всего объёма его идей. Но понять их можно только в отношении ко всей системе и совокупности его идей, т.е. к его мировоззрению как идеологической структуре. Таким образом, внетекстовые отношения не «примышляются» — они входят в плоть художественного произведения как структурные элементы определённого уровня.

2. Внетекстовые связи поэтического произведения

Изучение внетекстовых связей не является предметом настоящей работы. Это вполне самостоятельная тема. Тем не менее дать общее представление об этом понятии необходимо, так как вне его, по существу, невозможно и структурное изучение искусства. Наиболее точное представление о внетекстовых связях мы получим, когда, воспользовавшись математическими терминами, скажем, что если рассматривать всю структуру в целом и каждый её уровень в отдельности в качестве определённой группы множеств, то внетекстовые связи будут представлять собой дополнительные множества для каждого из них в отдельности и для всей структуры в целом. На каждом уровне и для всей структуры в целом сумма реально используемых художественных элементов (напомним, что каждый элемент сам по себе представляет некое отношение) и внетекстовых элементов составит универсальное множество данного уровня или структуры в целом.

Совершенно очевидно, что реальная художественная значимость текстовых элементов понятна лишь в отношении к внетекстовым. Одна и та же множественность текстовых элементов, соотносённая с разными внетекстовыми структурами, производит различный художественный эффект.

Только отношение всей совокупности художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотносённости и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием структуры данного произведения.

При этом следует учитывать, что изучение внетекстовых связей представляет значительно больше сложностей, что на определённых уровнях оно неизбежно будет гипотетичным. Но этого не следует бояться, если мы будем стремиться точно определять степень гипотетичности.

Для определения поэтического текста наиболее общим, высшим уровнем будет понятие «поэзия». Соответственно внетекстовым понятием будет «не-поэзия». Очевидно, что объём и характер понятия «не-поэзия» меняется в различные исторические периоды. Соответственно изменяется и определение поэзии. В зависимости от того, будем ли приравнивать «непоэзию» к «неискусству» или к понятию «художественная проза», смысл термина «поэзия» будет различен.

В дальнейшем внетекстовые связи могут анализироваться на различных уровнях. К проблемам этого типа следует отнести и пародию, и скрытую полемику, и целый ряд других вопросов.

Чтобы убедиться в том, насколько меняются произведения, неизменный текст которых «вдвигается» в различные внетекстовые конструкции, достаточно ознакомиться с богатыми данными о переосмыслении иностранным читателем, чуждым полностью или в какой-либо мере структуре сознания (идей) и быта далёкого от него народа, текстуально точных переводов.

К проблеме внетекстовых связей относится и следующая.

Предположим, что некоторым механическим путем — подбрасыванием топографических литер, или их случайной перестановкой, или даже при помощи какой-либо специальной машины «Каллиопа» — получен поэтический текст. Предположим, что у нас случайно получился текст, совпадающий с текстом пушкинского «Я помню чудное мгновенье». В связи с этим возникает вопрос: будет ли механическим или случайным путем полученное стихотворение искусством, и если да, то кого следует считать его творцом?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть, с какого момента получаемый в результате случайных комбинаций текст становится художественным произведением. При этом, поскольку «для автора» в данном случае добавить нельзя, ибо автор становится понятием автоматическим, скажем: «для читателя». В дальнейшем мы постараемся показать, что в нашем случае понятия «автор» и «читатель» совместятся.

Сконструируем понятие «читатель». Во-первых, читатель должен понимать русский язык. Созданное таким же способом стихотворение на японском языке не будет произведением искусства для русского читателя, не понимающего по-японски. Но представим себе русского читателя, не знающего, что такое поэзия, не владеющего всем структурным полем разрешений и запретов, возможностей и невозможностей, в котором существует пушкинская лирика, и мы принуждены будем признать, что стихотворение для него также не существует как произведение искусства. Наделим читателя эстетическим сознанием русского средневековья: он попытается осмыслить пушкинский текст в границах привычных ему жанровых категорий и, обнаружив, что текст не поддается такому осмыслению, откажется воспринимать его как искусство. Читатель, в сознании которого нет явления рифмы, не воспримет эстетический эффект риф-

мованности, как не воспринимали его в античной поэзии, в случаях произвольной морфологической рифмовки. Наличие определённого поля разрешений и запретов составляет те внетекстовые связи, на фоне которых единственно возможно восприятие текста. (Без внетекстовых связей текст становится — эстетически — *произведением на чужом языке*.) Этим вызвано, в частности, хорошо известное в истории литературы, например, на судьбе творческого наследия Пушкина, явление умирания и воскрешения поэтической действенности текста. Внетекстовые представления читателя-демократа 1860-х годов или единомышленников молодого Маяковского исключали восприятие интересующего нас текста как высокого искусства. Для того чтобы тот или иной «приём» мог стать художественно выразительным, он предварительно должен существовать как потенциальный в том наборе возможностей и невозможностей, разрешений и запретов, из которого в результате творческого акта выделяются текст и внетекстовая часть. Для восприятия искусства необходимы обе.)

Вернёмся к нашему примеру. Образование текста в нём будет случайностью. Но не случайностью будет момент, когда читатель отделит его от всех возможных других комбинаций букв и скажет: «Это поэзия». Осознание текста как художественно отмеченного подразумевает наличие определённой внетекстовой части.

Из этого следует, что в момент восприятия слушатель, полностью понимающий произведение (представить себе такого слушателя, видимо, можно только теоретически), конгениален автору. Вытекает и другой вывод: в нашем примере подлинным автором будет слушатель, который поймет художественную отмеченность текста. Возможность совмещения автора и слушателя (потребителя) в случаях, когда творчество выполняется автоматически и актом отбора, — не удивительна²². Этому можно дать и теоретическое обоснование: в случае, когда в качестве материала выступает нечто, имеющее исходное сходство с объектом (суковатые куски дерева, камни особой фактуры и т.п.), — акт установления сходства, т.е. создания модели, осуществляется средствами отбора. Из этого вытекает ещё одно следствие: высказанное в одной из популяризаторских статей по кибернетике и встреченное насмешками некоторых гумани-

²² См.: А.Лантев, Лесные диковины, М., Детгиз, 1961, стр. 9—67.

тариев предположение, что в поэзии будущего машина будет давать варианты, а поэт — отбирать из них «лучший», не содержа в себе особенно глубокой мысли, не заключает и ничего абсурдного и достойного осмеяния. Вряд ли это когда-либо будет иметь место в действительности, но по совсем другим причинам, чем полагали суровые критики кибернетики.

Подход к структуре поэтического текста с точки зрения теории информации позволяет по-новому осмыслить те связи, для определения которых мы пользовались до сих пор терминами «внутритекстовые» и «внетекстовые», и выделить второй структурный уровень, который придётся учитывать при построении порождающих моделей и решении вопроса о путях машинного перевода художественного текста.

Если рассматривать текстовые и внетекстовые связи как два подмножества, образующих вместе универсальный класс — художественное произведение, то становится ясно, что, в зависимости от преобладания внутри- или внетекстовых связей, будут меняться и проблемы, возникающие при моделировании художественного произведения исследователем.)

Исходными предпосылками возможности передачи информации является наличие определённого множества элементов. Возможность превращения этих элементов в знаки достигается тем, что часть из них используется, образуя каждый раз определённое подмножество, а другая часть — в каждом отдельном случае особая — не используется, образуя дополнительное подмножество.

Положение это имеет принципиальную важность для проблемы построения порождающих (равно как и анализирующих) моделей поэтического текста. Природа моделирования (порождающего и анализирующего) внутри- и внетекстовых связей глубоко различна. Различны и возникающие здесь трудности. При этом моделирование внутритекстовых связей — задача значительно более простая. Дело в том, что при моделировании внутритекстовых связей мы изучаем соотношение реально данных элементов, а во втором случае — их дополнений, величины потенциальной. Второй случай требует описания или перечисления всех элементов универсального множества, первый — лишь перечисления или описания некоего, сравнительно обозримого подмножества. От задачи полного перечисления всех элементов множества в первом случае можно, изучая структуру в определённом приближении, абстрагироваться. Совершенно

ясно, что первый случай значительно проще. Эту задачу можно считать вполне доступной для современного уровня науки, в то время как вторая для современного учёного представляет огромные трудности.

Вопрос трудностей перевода поэтического текста (трудности эти с яркостью, в наибольшей мере подчёркивающей специфику поэзии, проявляются при постановке проблемы машинного перевода поэзии) тесно связан с проблемой построения порождающих моделей стихотворного текста. Выявление уровней построения порождающих моделей и теоретических возможностей формализации каждого уровня имеет первостепенное значение и для поэтического перевода. В настоящее время в науке имеют уже место опыты построения порождающих моделей поэтического текста^{23*}. Между тем, проблема принципиальной возможности подобных построений ещё не была предметом научного рассмотрения. И здесь выдвигается вопрос об отношении текста к коду.

Обычно для построения модели достаточно и необходимо иметь: 1) перечень элементов для данного уровня структуры и 2) формализованные правила построения структуры. Владея этими данными, мы можем строить модель определённой (например, языковой) структуры. И если «правила построения» для языка естественно вызывают представление о грамматике, то для литературы они, очевидно, должны воплотиться в совокупности эстетических норм. Однако между правилами построения языкового целого и литературными нормами существует весьма глубокое различие. В языковой системе сама возможность передачи информации строится на отождествлении языка и речи, т.е. на тождестве кода для говорящего и слушающего. Формулировка «говорим по-русски» подразумевает, что все структурные принципы языка настолько известны обоим участникам речевого акта, что как бы выносятся за скобки. Если правила языка не являются темой сообщения, предметом разговора, то сам речевой акт ничего не добавляет к нашим представлениям об этих правилах. Между тем художественная информация — в ряде случаев информация о структуре, о правилах построения. Когда мы, прочитав книгу или просмотрев кинофильм, говорим: «С

²³ Н. Младенов, Един генериращ модел на римовото движение в стиховата реч, «Език и литература», 1962, № 6.

первой страницы (или кадра) я уже всё знал наперёд — кто шпион, кто передовой производитель», — мы выражаем своё разочарование в произведении, повторяющем уже заранее известную нам структуру модели. Подобные требования к языку не предъявляются.

Различно и восприятие текста художественного и нехудожественного. Нехудожественная речь (даже если мы имеем дело с написанным текстом) воспринимается как однонаправленная во времени. Значение речи, воспринимаемой во временной последовательности, дешифруется на основании вне времени существующих правил языка, и этих двух компонентов вполне достаточно для понимания заключённой в речевом сообщении информации. Если для понимания значения слов нам необходим контекст, то, во-первых, он лишь уточняет значение и, во-вторых, нам достаточно уже воспринятого контекста (произнесённой части высказывания, уже реализованной ситуации) и нет необходимости знать контекст, который возникает определённое время спустя после момента восприятия данного речевого отрезка. Чтобы понять слово «гроза» в нехудожественной речи, необходимо знание определённого контекста ситуации. Однако нам нет никакой надобности для понимания значения *этого, сейчас* произнесённого, слова добиваться сведений о ситуациях, могущих возникнуть в дальнейшем. Между тем для понимания значения слова «гроза» в заглавии пьесы Островского нам необходимо знать ситуации всех её актов в отдельности и той «сверхситуации», которая складывается от их соотнесения. Следовательно, восприятие нехудожественной речи есть цепь однократных актов, нанизанных на временную ось, восприятие художественного текста представляет собой ряд повторов и возвращений, существующих не во времени, а в некоем мысленном пространстве, подобно самой архитектонике произведения. Восприятие нехудожественной речи парциально, оно членится на самостоятельные отрезки процесса. Восприятие художественного текста целостно: каждая часть раскрывает свою семантику лишь в отношении к целому. В этом ещё одно существенное отличие в восприятии художественной и нехудожественной речи.

Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором (в этом смысле к изучению восприятия искусства применима математическая теория игр). Восприняв некую часть текста, слушатель «достаивает» целое. Следую-

ший «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным, по крайней мере с точки зрения современных эстетических норм, или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения. Но следующий авторский «ход» вновь выдвигает эти две возможности. И так — до того момента, пока автор, «победив» предшествующий художественный опыт, эстетические нормы и предрассудки слушателя, не навяжет ему свою модель мира, своё понимание структуры действительности. Этот момент и будет концом произведения, который может наступить раньше, чем конец текста, если автор использует модель-штамп, природа которого раскрывается слушателю в начале произведения. Понятно, что читатель не пассивен, он *заинтересован* в овладении моделью, которую предлагает ему художник. С её помощью он надеется объяснить и тем самым победить силы внешнего и внутреннего мира. Поэтому победа художника доставляет побеждённому читателю эмоциональную радость.

Приведём пример, оговорившись, что мы имеем в виду, в данном случае, эстетическое восприятие *нового* произведения. Информационная природа повторного восприятия рассмотрена нами выше. Отправляясь в кино, вы уже имеете в своем сознании определённое ожидание, которое складывается из внешнего вида афиши, названия студии, фамилий режиссера и ведущих артистов, определения жанра, оценочных свидетельств ваших знакомых, уже посмотревших фильм, и т.д. Когда вы определяете ещё не просмотренный фильм, как «детектив», «психологическую драму», «комедию», «фильм производства киевской киностудии им. Довженко», «фильм Феллини», «фильм с участием Игоря Ильинского», «с участием Чарли Чаплина» и т.п., вы определяете контуры своего ожидания, которое имеет определённую структуру, основанную на вашем предшествующем художественном опыте. Первые кадры демонстрируемой ленты воспринимаются вами в отношении к этой структуре, и если всё произведение уложилось в априорно заданную структуру ожидания, вы покидаете кинозал с чувством глубокого неудовлетворения. Произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом. Но возможно и другое: в определённый момент реальный ход фильма и ваше представление о его долженствовании вступают в конфликт, который, по сути дела, представляет собой разрушение старой модели мира, иногда ложной, а иногда просто

уже известной, представляющей завоёванное и превратившееся в штамп познание, и создание новой, более совершенной модели действительности. Неоднократно отмечавшееся нами свойство искусства как модели действительности приводит к тому, что каждый зритель будет проектировать кадры киноленты не только на структуру своего художественного опыта, но и на структуру своего жизненного опыта.

Таким образом, уместно будет ввести очень существенное для построения порождающих моделей и вопросов, возникающих при проблеме перевода, понятие отношения действительной структуры произведения (действительного кода) к структуре, ожидаемой слушателем. Это и будет первый, наиболее крупный уровень при построении моделей порождающего типа. Отношение это может, очевидно, быть двух типов.

Стоит обратить внимание на то, что применяемая нами система анализа вводит классификационные принципы, отличные от обычно применяемых в литературоведении, поскольку подразумевает не простое описание некоего класса явлений, а определение его функциональной соотносённости с другими классами этого уровня и всей системой в целом.

В данном случае мы можем разделить все виды литературных произведений (и произведений искусства) на два класса, типологически соотносённых, хотя исторически здесь, чаще всего, существовало отношение последовательности.

Первый класс составляют художественные явления, структуры которых наперед заданы, и ожидание слушателя оправдывается всем построением произведения.

В истории мирового искусства, если брать всю его историческую толщу, художественные системы, связывающие эстетическое достоинство с оригинальностью, скорее составляют исключение, чем правило. Фольклор всех народов мира, средневековое искусство*, которое представляет собой неизбежный всемирно-исторический этап²⁴, комедия дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измеривших достоинство произведения не нарушением, а соблюдением определённых правил. Правила отбора лексики, правила построения метафор, ритуалистика повествования, строго определённые

²⁴ См.: Н.И. Конрад, «Средние века» в исторической науке. сб. «Из истории социально-политических идей», к 70-летию акад. В.П. Волгина, М., изд. АН СССР, 1955.

ные и наперёд известные слушателю возможности сюжетных сочетаний, *loci communi* — целые куски застывшего текста — образуют совершенно особую художественную систему. Причём, что особенно важно, слушатель вооружён не только набором возможностей, но и парно противопоставленным ему набором невозможностей для каждого уровня художественной конструкции. Разрушение ожидаемой слушателем структуры, которое возникло бы, избери автор «невозможную», с точки зрения правил кода, ситуацию, при данной системе художественного воспитания обусловило бы представление о низком качестве произведения, о неумении, невежестве или даже кощунственности и греховной дерзости автора.

И всё же, при всём сходстве системы подобного искусства и языка, нельзя не отметить глубокой разницы между природой кода в языке и перечисленных выше художественных системах. В языке, в силу заданности наперёд кода, употребление его автоматизируется. Он ставится для говорящих незаметным, и только нарушение правильности или недостаточное владение кодом выводят его из состояния автоматизма, привлекают внимание к структурной стороне языка.

В фольклоре и однотипных с ним художественных явлениях отношение к структурным правилам иное — они не автоматизируются. Объясняется это, вероятно, тем, что правила автора и правила аудитории выступают здесь не как одно явление, а как два явления в состоянии взаимного тождества.

В основе художественных систем этого типа лежит сумма принципов, которую можно определить как эстетику тождества. Она основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами. Штампы в искусстве — не ругательство, а определённое явление, которое выявляется как отрицательное лишь в известных исторических и структурных аспектах. Стереотипы (штампы) сознания играют огромную роль в процессе познания — шире — в процессе передачи информации.

Гносеологическая природа эстетики тождества состоит в том, что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определённым логическим моделям. При этом художник сознательно отбрасывает как несущественное все то, что составляет индивидуальное своеобразие явлений, приравнивая явление его сущности, а сущность — одной из имеющихся в

его распоряжении готовых гносеологических моделей. Искусство этого типа — всегда искусство генерализации, возведения к абстракту. Это — искусство отождествлений. Сталкиваясь с различными явлениями: A' , A'' , A''' A^n , оно не устаёт повторять: A' есть A , A'' есть A , A''' есть A , A^n есть A . Следовательно, повторение в этой эстетической системе не будет иметь характера диалектически сложной аналогии — оно будет абсолютно и безусловно. Это — поэзия классификации. На этой стадии будут возникать не песенные рефрены, каждый раз поворачивающиеся по-новому, а *loci communi*, сказочные зачины, эпические повторы. Не случайно наиболее последовательная поэзия этого типа не знает рифмы.

Однако для того чтобы существовало отождествление, необходимо и разнообразие. Для того чтобы неустанно можно было бы повторять: «Это есть A », — следует, чтобы A' сменялось A'' и так до бесконечности. Сила художественного познания проявится здесь в том, что абстрактная модель A будет отождествляться художником с наиболее неожиданными, непохожими на A для не-художественного глаза явлениями жизни A' , A'' , A''' и т.д. Однообразие на одном полюсе тождества компенсируется самым необузданным разнообразием на другом. Не случайно наиболее типичные проявления эстетики тождества, выдвигая на одном полюсе застывшие системы персонажей, сюжетных схем и др. структурных элементов, на другом полюсе выдвигают такую наиболее текучую и подвижную форму художественного творчества, как импровизация. «Раскованность» импровизации и скованность правил взаимообусловлены. Импровизация создаёт для этих видов искусства необходимую энтропию. Если бы мы имели дело только с жёсткой системой правил, каждое новое произведение представляло бы лишь точную копию предыдущего, избыточность подавила бы энтропию и произведение искусства потеряло бы информационную ценность. Рассмотрим это на примере комедии *дель арте*. Комедия *дель арте* в структурном отношении представляет собой весьма любопытное явление. В основу построения характеров положен принцип тождества. Образы комедии — лишь стабильные маски. Художественный эффект основан на том, что зритель ещё до начала спектакля знает природу характеров Панталоне, Бригеллы, Арлекина, Ковиелло, Капитана, Влюблённых и т.п. Нарушение актером застывших норм поведения своей маски было бы воспринято зрителем с осуждением как признак отсут-

ствия мастерства. Искусство актёра ценится за умелое исполнение канона поступков и действий своей маски. Зритель не должен ни минуты колебаться в природе того или иного героя, и для этого они наделены не только типовыми, каждой маске присущими костюмами и гримом, но и говорят на различных диалектах, каждый «своим» тембром голоса. Доносящийся из-за сцены венецианский диалект точно так же, как красная куртка, красные панталоны, чёрный плащ и характерная горбоносая, бородатая маска, — сигналы зрителю, что действия актёра следует проецировать на тип Панталоне. Такую же роль играют болонский диалект и чёрная мантия для Доктора, бергамский диалект для Дзани и т.п.

Однако для того, чтобы эстетика тождества не теряла своей природы как средства познания и информации, создания определённой модели мира — она должна сочетать неколебимые штампы понятий с разнообразием подводимого под них живого материала. В этом смысле показательно, что, имея на одном полюсе строгий набор масок-штампов с определёнными возможностями и невозможностями для каждой, комедия дель арте на другом полюсе строится как наиболее свободная в истории европейского театра импровизация²⁵. Таким образом, сама импровизация представляет собой не безудержный полет фантазии, а комбинации знакомых зрителю элементов. Н. Барбьери в 1634 г. так характеризовал искусство импровизатора: «Комедианты штудируют и снабжают свою память большой смесью вещей, как-то: сентенции, мысли, любовные речи, упреки, речи отчаяния и бреда; их они держат наготове для всякого случая, и их выучка находится в соответствии со стилем изображаемого ими лица»²⁶. Это сочетание крайней свободы и крайней несвободы и характеризует эстетику тождества. С разной степенью полноты эти же принципы реализуются в большинстве фольклорных жанров, средневековом искусстве²⁷. В том,

²⁵ Основная литература о комедии дель арте приведена в кн.: А.К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия, commedia dell'arte*, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 292—295.

²⁶ Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западно-европейского театра, составление и ред. С.Мокульского, изд. 2-е, М., Искусство, 1953, т. I, стр. 239.

²⁷ О значении поэтического ритуала в русском средневековом искусстве см.: Д.С. Лихачёв, *Литературный этикет русского средневековья*, «Poetics, Poetika, Pozitika», стр. 637—649, *его же*, *Человек в литературе древней Руси*, М.—Л., изд. АН СССР, 1958.

что подведение разнообразных явлений действительности под некий единый штамп мышления есть акт познания, способный в виду своей важности вызвать большое эмоциональное напряжение, мог бы убедиться всякий, кто взял бы на себя труд пронаблюдать, с каким восторгом ребёнок, подбегая к разным ёлкам, не устаёт повторять: «Это ёлка», «и это ёлка», «и это ёлка» или, перебегая от березы к клёну и ёлке, восклицает: «это дерево», «и это дерево». Тем самым он познаёт явление, отбрасывая всё, что составляет своеобразие данной ёлки или данного вида, и включая в общую категорию. По сути дела, с тем же явлением мы сталкиваемся, когда обнаруживаем в фольклоре мотив называния.

Другой класс структур, если рассматривать их на этом уровне, будут составлять системы, кодовая природа которых не известна аудитории до начала художественного восприятия. Это — эстетика не отождествления, а противопоставления. Привычным для читателя способам моделирования действительности художник противопоставляет своё, оригинальное решение, которое он считает более истинным. Если в первом случае акт художественного познания будет связан с упрощением, генерализацией, то во втором мы будем иметь дело с удвоением. Однако эту сложность не следует отождествлять с «украшенностью» или детальностью. Реалистическая проза проще, чем романтическая, по внешним признакам стиля, но отказ от романтического штампа, ожидаемого читателем «Повести Белкина», создавал структуру более сложную, построенную на «минус-приёмах».

Субъективно автором и его аудиторией стремление разрушить систему привычных правил может восприниматься как отказ от всяких структурных норм, творчество «без правил». Однако творчество вне правил структурных отношений невозможно. Оно противоречило бы и характеру произведения искусства как модели, и характеру его как знака, т.е. сделало бы невозможным познавать мир с помощью искусства и передавать результаты этого познания аудитории. Когда тот или иной автор или то или иное направление в борьбе с «литературщиной» прибегают к очерку, репортажу, включению в текст подлинных, явно нехудожественных, документов, съёмок, хроники, они разрушают *привычную систему*, но не *принцип системности*, так как любая газетная строка, дословно перенесённая в художественный текст (если он при этом не теряет качества ху-

дожественности), становится структурным элементом. Восприятие подобного искусства, с точки зрения математической теории игр, представляет собой не «игру без правил», а игру, правила которой следует установить в процессе игры.

Эстетика противопоставления имеет свою давнюю историю. Возникновение таких диалектически сложных явлений, как рифма, бесспорно, с нею связано. Но наибольшее выражение она получает в искусстве реализма.

Как мы видели, деление явлений искусства на два класса — построенных на эстетике тождества и на эстетике противопоставления — даёт более крупные единицы классификации, чем понятие «художественный метод». Однако оно отнюдь не бесполезно. Ближайшим образом с ним придётся сталкиваться при попытках построения порождающих моделей художественных произведений, а следовательно, при разработке возможностей машинного перевода художественного текста.

Вопрос этот должен стать предметом специального рассмотрения. Однако и сейчас, априорно, можно утверждать, что построение порождающих моделей для произведений класса эстетики тождества не представляется делом столь сложным, между тем как сама возможность подобного построения для произведений класса эстетики противопоставления должна ещё быть доказана. Наивно полагать, что описание всех возможных вариантов четырехстопного ямба и вычисление статистической вероятности их чередования может стать кодом для построения нового «Евгения Онегина». Не менее наивно предположение, что самое детальное структурное описание «старого» «Евгения Онегина» сможет стать генерационной моделью для написания нового. Оценивать, сколько состояний должна иметь машина, могущая создать нового «Евгения Онегина», значит не больше, чем размышлять о том, сколько должна иметь состояний машина, которой предстоит сделать ещё не сделанное величайшее открытие.

Однако возможно двойное практическое применение порождающих моделей: воссоздание неизвестных нам текстов (например, недошедших частей мифа, утраченных страниц средневекового текста) и воссоздание на одном языке художественных текстов, существующих на другом языке. Ясно, что и задача, и методика её решения в этих случаях будут различны.

При работе с классом явлений эстетики противопоставления необходимо различать случай, когда разрушаемая структура-

штамп существует в сознании читателя в силу его привычек, определённой инерции его сознания, но не получила никакого выражения в тексте. В таком случае конфликт эстетики штампа и новой эстетики представит собой один из случаев столкновения и внетекстовых структурных построений. С подобными случаями мы будем встречаться, например, в лирике Некрасова или в прозе Чехова. Это будут наиболее трудно поддающиеся моделированию случаи.

Более прост случай, когда автор, определёнными элементами построения своего произведения, вызывает в сознании читателя ту структуру, которая в дальнейшем подлежит уничтожению. Таковы, например, «Повести Белкина» Пушкина. Таковы резкие стилистические сломы типа:

Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге.

Наиболее показательным случаем в этом отношении будет пародия. Правда, пародия, разрушая структурный штамп, не противопоставляет ему структуры другого типа. Эта истинная с точки зрения автора структура подразумевается, но получает чисто негативное выражение. Пародия — любопытный пример редкого случая, при котором подлинная новаторская структура находится вне текста, и отношение её к структурному штампу выступает как внетекстовая связь, только как отношение автора к текстовой конструкции. Поэтому нельзя согласиться с формальной школой, которая слишком широко толковала понятие пародии, причисляя к ней и такие явления, как повести Гоголя или пушкинский «Выстрел», — произведения с ярко выраженной в пределах текста «позитивной» авторской структурой. Из сказанного ясно, что пародия никогда не может выступать как центральный художественный жанр и что не она начинает борьбу со штампами. Для того чтобы пародия могла быть воспринята во всей своей художественной полноте, необходимо, чтобы в литературе уже существовали и были известны читателю произведения, которые, разрушая эстетику штампа, противопоставляли бы ей структуру большей истинности, более правильно моделирующую действительность. Ибо только наличие в сознании читателя такой — новой — структуры позволяет ему деструктурирующий текст пародии дополнить внетекстовым конструктивным элементом, даёт угол зрения автора на пародию.

дируемую систему. Поэтому, будучи весьма ярким и, в известном смысле, лабораторным жанром, пародия всегда играет в истории литературы подсобную, а не центральную роль.

Введение понятия «класс эстетики тождества» и «класс эстетики противопоставления» имеет ещё один смысл. Оно, как кажется, позволит попытаться ввести более точные критерии в такую наиболее субъективную сторону науки об искусстве, как оценка качества того или иного произведения. Как мы уже говорили, априорно можно утверждать, что для искусственного моделирования произведений класса эстетики тождества требуется значительно меньше данных (и сами эти данные значительно проще), чем для противоположного класса. Сопоставим с этим тот общеизвестный факт, что соблюдение канонов, норм и штампов, свойственное эстетике тождества, не раздражает нас и не кажется нам художественным недостатком, когда мы читаем, например, текст народного эпоса или волшебной сказки. Между тем, когда мы сталкиваемся с этими же структурными особенностями в каком-либо современном романе из колхозной жизни, у нас возникает определённое ощущение антихудожественности, нарушения жизненной правды. Формула: «Я предвидел всю структуру заранее», — убийственная для произведений второго типа, не влияет на качественную оценку первого.

Явление это объясняется следующим: читатель определённым образом настраивается на восприятие, и в эту настройку входит и ощущение принадлежности произведения к классу эстетики тождества или противопоставления. Сигналом о принадлежности текста к тому или иному классу может служить, например, зачин, название, жанровая характеристика в заглавии, вплоть до репутации театра или издания, предлагающего произведение аудитории. Ясно, что когда зритель знает, что ему предстоит увидеть комедию *dell'arte*, а не пьесу Чехова, вся система оценок будет иной. Между тем, когда мы имеем дело с плохим, трафаретным романом, происходит следующее: говоря, что перед нами лежит роман в том специфическом понимании этого термина, которое выработалось начиная с 30-х гг. XIX в., автор заставляет нас ожидать новой структуры, нового объяснения действительности. Между тем фактически произведение построено на эстетике тождества, на реализации трафаретов. Это и создаёт ощущение низкой художественности. Следовательно, если машинное создание хорошей поэзии класса эстетики проти-

вопоставления весьма проблематично, то плохие произведения этого типа мы, вероятно, сможем создавать весьма скоро. Возможность искусственного моделирования стихотворения, относящегося к господствующему сейчас эстетическому классу, и степень легкости, с которой это моделирование будет осуществляться, могут стать объективным — негативным! — критерием его художественного качества. Могут спросить: зачем создавать искусственно плохие произведения, когда недостатка в них не ощущается? Но вдумчивому читателю станет ясно, что возможность моделировать штампованные плохие стихи и статьи машинным методом может сослужить великую службу человеческой культуре. Художественность и антихудожественность — дополнительные понятия. Вводя точные критерии и научившись моделировать антихудожественные явления, исследователь и критик получают инструмент для определения подлинной художественности. Для известного этапа науки критерий художественности современного искусства, возможно, придется сформулировать так: «Система, не поддающаяся механическому моделированию». Ясно, что для многих реально существующих и даже пользующихся успехом текстов он в ближайшее время окажется роковым. Впрочем, существует и значительно более реальная перспектива: проблема искусственного моделирования художественного произведения имеет наибольшее значение для выработки исследовательских приёмов, выявления структурной природы текста. Видимо, создание порождающих моделей, на основании которых можно было бы получать текст в окончательном виде, будет ещё очень длительное время представлять значительные трудности, а с точки зрения интересов науки вряд ли может рассматриваться как задача высокой актуальности. Для целей науки, видимо, вполне достаточно будет создание определённых матриц, моделирующих с разной степенью приближения различные типы текстов и внетекстовых отношений.

Таким образом, определение принадлежности текста к классу эстетики тождества или противопоставления должно служить первым уровнем при трансформации поэтического текста на другой язык. Поскольку такое разделение не зависит от национальной специфики данной литературы и, видимо, охватывает все художественные явления, на этом уровне возможен перевод вполне точный. Правда — и в этом вскрывается новое различие в переводе художественного и нехудожественного текста —

при всей возможной потере информации в канале связи мы всё-таки исходим из того, что воспринимающий обычную речь усваивает именно те значения и в том же объеме, которые вкладывает в нее говорящий. Именно на этой уверенности зиждется автоматизм речи, приводящий к тому, что её механизм становится незаметным. Художественное произведение, благодаря наличию в нём сложных внетекстовых структур, выдвигает совершенно новый вопрос: вопрос адекватности восприятия. Вопрос, возникающий перед лингвистом лишь при переводе с одного языка на другой, перед литературоведом возникает постоянно. Он может возникнуть в форме проблемы адекватности восприятия произведения читателем, хронологически отдалённым от автора (восприятие Шекспира современным английским или Пушкина — русским читателем), а также и как проблема адекватности восприятия современником, не улавливающим всей суммы внетекстовых отношений или подставляющим под этот текст иную, чем у автора, внетекстовую систему. Приведём простейший случай: читатель не в силах расшифровать скрытую цитату, намёк на литературное произведение или на определённую внетекстовую ситуацию.

И, как всегда бывает в час разрыва,
 К нам постучался призрак прежних дней,
 И ворвалась серебряная ива
 Седым великолепием ветвей.
 (А.Ахматова)

Читатель, незнакомый со всем комплексом литературных ассоциаций, связанных с образом ивы (например, не слышавший о песенке Дездемоны или о стихах «Когда случилось петь Дездемоне...»), воспримет семантику текста с неполнотой, которую можно сопоставить с неполнотой восприятия текста читателем, живущим в других климатических условиях и никогда не видавшим ивы.

Где-то, словно на пригорке,
 Словно знать про то не знал,
 На своём участке Тёркин
 В обороне загорал.
 (А.Твардовский)

Выражения «участок», «загорать в обороне»* относятся к определённой, уже не литературной, а фразеологической — ситуационной внетекстовой структуре, незнание которой делает восприятие читателя не тождественным авторскому замыслу.

В связи с этим возникают сложности и в вопросе отнесения явлений искусства к классу тождества или противопоставления. Когда мы сталкиваемся с фольклоризацией литературных памятников, то мы имеем дело не только с тем, что то или иное стихотворение проникает в массовую аудиторию, распространяется в устной форме, благодаря чему обрастает вариантами, но и переключением его в сознании аудитории в класс эстетики тождества, что может выразиться, например, в отождествлении героя со штампом «злодея», героини — с «жертвой», любовного чувства — со «страданием». Между прочим, фольклоризация литературы чаще всего проявляется именно в этом.

Вместе с тем произведения, построенные на разрушении эстетического штампа, могут, включаясь в иную внетекстовую структуру, приобретать характер штампа. Так, в эпоху борьбы с романтизмом романтическое отрицание правил (бунт против штампов» классицизма) пародируется как штамп.

Если мы сведём два выделенные нами уровня в матричную таблицу, то получим следующее:

I. Структура с преобладанием внутритекстовых связей (читательски воспринимается как художественно сложная).

II. Структура с преобладанием внетекстовых связей (читательски воспринимается как художественно простая).

| | | |
|-----------------------------|---|--|
| Эстетика тождества | <p style="text-align: center;">1</p> <p style="text-align: center;">Средневековое искусство</p> <p style="text-align: center;">Фольклор</p> | <p style="text-align: center;">2</p> <p style="text-align: center;">Классицизм</p> |
| Эстетика противопоставления | <p style="text-align: center;">3</p> <p style="text-align: center;">Барокко</p> <p style="text-align: center;">Романтизм</p> | <p style="text-align: center;">4</p> <p style="text-align: center;">Реализм</p> |

Предлагаемая схема даёт лишь грубо приближённые характеристики. Но сами недостатки её смогут оказаться полезными. Поэтому постараемся прежде всего остановиться на них, имея целью определить, так сказать, масштаб отношения схемы к художественной реальности. Прежде всего мы видим, что предлагаемая схема не охватывает всех явлений художественной типологии, соединяет в одной и тех же клетках типологически различные явления, отбрасывает явления промежуточные.

Причины этого двояки. С одной стороны, их следует искать в несовершенстве предлагаемой матрицы, а с другой, — в неоднозначности и диффузности литературоведческих терминов типа «романтизм», «реализм», «барокко».

Положительная сторона предлагаемой схемы, думается, состоит в том, что она вносит дифференциацию в вопрос о степени трудности построения порождающих моделей. Ясно, что наиболее просты модели явлений, относящихся к клетке 1. Сложнее — 2 и 3, причём природа трудностей будет здесь различна.

Наибольшие затруднения вызовет моделирование явлений клетки 4.

Тот факт, что в одной и той же клетке могут оказаться столь различные системы, как романтизм и барокко, сам по себе свидетельствует, что две использованные системы уровней ещё не дают однозначного описания той иерархии идейно-художественных структур, которые даны в реальной истории литературы. В задачу настоящего курса не входит определение этого круга вопросов, так как он касается словесного искусства в целом, а не специально теории стиха. Мы надеемся вернуться к нему в разделе, посвящённом теории стиля. В настоящем нам хотелось бы лишь наметить пути, по которым могло бы, как нам кажется, двигаться дальнейшее уточнение предложенной матрицы.

С одной стороны, мало указать на то, находится ли структурная доминанта на текстовых или внетекстовых связях. Необходимо дифференцировать каждый из этих случаев, разработав классификацию типов структур. А поскольку структура — модель отражения действительности в сознании автора, то она, видимо, может быть классифицирована двойко — в ряду явлений мировоззрения и в ряду моделей жизни. В семиотическом отношении это будет реализовано как классификация знаков и их отношения к денотату.

С другой стороны, необходимо внимательно изучить механизм эстетики, построенной на разрушении штампа. Разрушение норматива сопровождается созданием структурного норматива. Проблема штампа и норматива в эстетике противопоставления представляет собой один из коренных вопросов. Он тесно связан с вопросом увеличения множества структурно допустимых художественных элементов. Подобно тому, как разрушение штампа создаёт иллюзию творчества «без правил», отказ от данного конечного множества структурных элементов создаёт иллюзию незамкнутости, бесконечной множественности элементов. На самом деле речь идет лишь о расширении множества элементов.

В системе эстетики противопоставления информация будет создаваться не только множеством возможных эпизодов, сюжетных мотивов и т.п., но и отношением структурных принципов художественной модели, разрушаемой автором, к создаваемой им новой модели мира.

3. Проблема стихотворного перевода

Вопрос о возможностях стихотворного перевода, как правило, не вводится в классическое стихосложение. Он рассматривается, чаще всего, в рамках общей теории перевода. Между тем, по аналогии с развитием лингвистики, априорно можно сказать, что сопоставление структур оригинала и перевода и установление критериев их адекватности может стать отправным пунктом при определении своеобразия поэтической структуры вообще.

Трудности стихотворного перевода обычно связывают с двумя проблемами: передачей национально-идеологического (и психологического) своеобразия (перевода структуры одного сознания через структуру другого) и с непереводимым своеобразием языковых средств (идиомы). Иногда указывают также на специфику просодических элементов языка и национальных ритмических структур.

Что касается первого вопроса, то он не составляет специфики стихотворного перевода и касается проблем перевода вообще. Можно полагать, что в пределах близких циклов культур он не должен представлять значительных трудностей. Что касается языковых различий, то здесь, очевидно, речь должна идти именно о языке художественной литературы, поскольку переводение одного плана выражения в другой при общности плана содержания и условности характера связей между этими планами — задача, теоретически не вызывающая трудностей²⁸.

Именно в художественном тексте (и прежде всего, в поэзии), при слиянии общезыкового плана содержания и плана выражения в сложной структуре художественного знака, и возникает «эффект непереводимости».

В своё время В. Брюсов писал: «Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»²⁹. Для того чтобы уяснить, что и с какой степенью точности в стихе поддаётся переводу, необходимо расчленить вопрос на уровни. Специфическая трудность перевода поэтического текста будет непонятной, если подходить к стиху с традиционным представлением о нём как об определённом речевом отрезке, построенном с учетом наперёд заданных ритми-

²⁸ См.: В. Скаличка, Типология и тождественность языков, сб. «Исследования по структурной типологии», М., изд. АН СССР, 1963.

²⁹ В. Брюсов, Избр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1955, стр. 188.

ческих правил. Очевидно, что обычная передача одного речевого отрезка через соответствующий ему по значению на другом языке (перевод) не представляет трудностей. Против ожидания, и установление ритмических эквивалентов не представляет больших сложностей. Как мы говорили, ритмическая структура, в отвлечении от звуков данного текста, выступает как сигнал принадлежности текста к поэзии и — уже — к определённой жанрово-стилистической её группе. При наличии между литературами оригинала и перевода определенной традиции культурных связей, вовлеченности в общие идейно-художественные процессы, установление подобных эквивалентов возникает само собой. Так, русский шестистопный ямб с цезурой и парными рифмами воспринимался как адекват французского александрийского стиха. Связь между реальной природой этих двух размеров была чисто условной, конвенциональной, но это не мешало им восприниматься как нечто, ритмически вполне адекватное, поскольку в сходных системах русского и французского классицизма они выполняли одинаковую роль сигнала о принадлежности текста к одним и тем же жанрово-стилистическим группам. В случае, когда мы имеем дело с *возникновением* в одной культуре интереса к другой, что предполагает отсутствие более ранних, стихийно установившихся соответствий между различными идейно-художественными формами, — подобные соответствия в сфере ритмики устанавливаются сравнительно скоро. Так, в русской поэзии в период между Тредиаковским и Гнедичем установилось понятие русского гекзаметра, который в дальнейшем воспринимался как идентичный античному в такой мере, что сам факт написания русского стихотворения гекзаметром означал для читателя свидетельство соотносённости его с античностью.

Подобным же образом выработались в конце XVIII — нач. XIX в. в русской поэзии ритмические формы, которые конвенционально приравнивались к гораццианским или сапфическим размерам. О том, что проблема перевода, по сути, идентична задаче передать одну структуру через другую и что на уровне ритмики это осуществляется конвенционально, свидетельствует история такой, формально не имеющей отношения к переводу темы, как создание в русской поэзии первой трети XIX в. средств, которые воспринимались бы как однотипные с народной поэзией. Если и возникают трудности в вопросе передачи ритмики, то они связаны с внетекстовыми проблемами, напри-

мер, с установлением соответствий между эстетическими структурами различных эпох и народов.

Основные трудности перевода художественного текста связаны с другим — с необходимостью передавать семантические связи, которые возникают специально в поэтическом тексте на фонологическом и грамматическом уровнях. Если бы дело сводилось на фонологическом уровне к воспроизведению определённых звукоподражаний, аллитераций или чего-либо подобного, трудности были бы значительно менее велики. Но те специфические семантические связи, которые возникают в силу изменения в поэтическом тексте отношения звуковой оболочки слова к его семантике, равно как и семантизация грамматического уровня, видимо, точному переводу не поддаются³⁰. Здесь, вероятно, придётся ставить вопрос не о точности, а об адекватности перевода, стремления в целом воспроизвести степень насыщенности текста семантическими связями. В связи с этим уместно остановиться на проблеме адекватности восприятия информации в поэзии. При этом также ярко проявится отличие поэтического языка от обычного.

Адекватность передачи информации в языке — явление, само собой подразумевающееся. В противном случае язык не выполнял бы своей общественной функции. Сохранение основной, существенной информации в процессе языковой передачи-приёма прежде всего обусловлено тем, что оба говорящих пользуются одной и той же, наперёд заданной системой кода. Они владеют языком уже до того, как происходит конкретный речевой акт. Вся фоно-грамматическая структура языка задана им наперёд, равно как и основная масса лексики. В этом смысле речевой акт можно уподобить игре по определённым правилам. При этом кодовая структура настолько привычна, пользование ею настолько автоматизировано, что владеющие языком её совершенно не замечают. Столь же автоматически происходит устранение ряда ошибок в произношении, опечаток, если образуются невозможные с точки зрения кода сочетания. Следует напомнить, что язык имеет ещё одно средство устранения ошибок — избыточность.

При общении людей с помощью искусства передача информации происходит иным образом. Конечно, и здесь имеет место

³⁰ См. об этом: *Р.Якобсон*, *Грамматика поэзии и поэзия грамматики*, в сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика»; *В.В.Иванов*, в сб. «Машинный перевод».

элементарное языковое сообщение. Это — то, что будет общим у двух различных произведений искусства с общей тематикой или у художественного и нехудожественного сообщения на одну тему. Именно такой подход к искусству как к явлению, полностью однотипному с языком, как исключительно к средству передачи сообщения, свойственен эстетически невоспитанному потребителю. Он связан с перенесением центра внимания на сюжет и тему.

Между тем наряду с передачей определённого сообщения, играя не меньшую, если не большую роль, в искусстве выступает информация о коде. Поскольку произведение искусства — модель определённого явления мира, общественное и художественное мировоззрение автора, его представление о структуре мира, которое воплощено в структуре произведения, становится существеннейшей частью заключённой в тексте информации. Однако отношение текста и кода в литературе значительно сложнее, чем в языке. Далеко не всегда код задаётся слушателю наперёд. Чаще всего он должен его вывести, сконструировать по мере художественного восприятия текста, построенного так, чтобы постепенно раскрыть перед воспринимающим самые *принципы построения*. Художник доводит до аудитории программу построения структуры: овладение ею превращает детали текста в структурные элементы. В этом смысле художник и его аудитория находятся не в положении людей, с самого начала говорящих на одном языке. Их отношения скорее напоминают опыты современной лингвистики построить монолог, к концу которого слушатель овладевал бы правилами вначале незнакомого ему языка. Слушатель, в этом случае, находится в положении партнера, не знающего, каковы правила начатой против него игры, и получающего эти сведения к концу партии. Победить — значит разгадать правила.

Отношения между кодом и текстом могут складываться и иначе, но мы старались указать на наиболее сложный случай. Как мы уже видели в разделе, посвящённом внетекстовым связям, семантика художественного произведения, его идея в значительной степени зависит от тех внетекстовых структур, в которые мы вдвигаем текст. Некоторые из этих структур — и они имеют определяющее значение — обладают историко-социальным характером. Структуры этого типа в полном объеме доступны современнику того же круга, что и автор. Их восстановить стремится, и часто успешно, историк. Некоторые из свя-

зей имеют индивидуально-психологический, порой интимно-психологический, характер. Современникам, и тем более потомкам, они доступны в меньшей степени — недоступны совсем. Наконец, читатели (особенно более поздних эпох) могут соотносить текст с другими, чем автор, внетекстовыми структурами. За счет этого и возникает неадекватность восприятия, особенно остро проявляющаяся, когда автор и читатель разделены длительностью временного промежутка или, при переводе, — разницей национальных культур.

Эта специфика семантических связей, возникающих в стихе на уровне фоно-грамматических единиц и внетекстовых связей, составляет наиболее сложный аспект художественного перевода. Что касается более высоких уровней, например, уровня поэтического сюжета и композиции, то они вполне переводимы, конечно, с утратой тех эпизодов сюжета, которые возникают из семантических связей фоно-грамматического уровня. Классическим примером является многократно фигурировавший случай изменения сюжета стихотворения Гейне в переводе Лермонтова, поскольку грамматический род слова «сосна» в русском и немецком языках не совпадает.

Заключение

Рассмотрение вопросов структуры стиха убеждает нас, что слова Брюсова: «Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе», — не только удачное по форме изречение, но и точное определение телеологии поэтического текста. Усложнённость поэтического текста — не внешнее украшение, а средство создать модель наиболее сложных жизненных явлений и знак для передачи сведений об этой модели слушателям. Слова А.Потебни о том, что целое художественное произведение в известном смысле может быть приравнено к слову, представляются нам чрезвычайно глубоким прозрением в знаковую природу поэзии. Теория поэзии представляет собой, именно вследствие своей специфичности, важный предмет для размышлений теоретиков других областей семиотики. Более того: подобно живой клетке, искусство являет нам одну из наиболее сложных структур* с комплексной системой внутренней саморегуляции и обратных связей. Это делает явления искусства чрезвычайно интересным предметом для профессиональных кибернетиков. В связи с этим представляется возможным наметить решение известного парадокса. Семантическая, информационная нагруженность текста прямо противоположна его «связанности». Чем больше «свободных» элементов для комбинации, чем менее ограничений на них наложено, тем больше информации содержит каждый знак. Но поэтический текст, как известно, отличается высокой связанностью. Рифмы, размер, условности поэтического языка, жанра и т.п. резко ограничивают множественность элементов, находящихся в распоряжении поэта. Между тем экспериментально доказано, что информативность поэтической речи не ниже, а выше, чем обычной³¹. Если в поэзии (эксперименты производились с текстами на венгерском языке) на 100 фонем угадывались лишь 40, то в газетной статье — 67, а в беседе двух девушек — 71 фонема. Существует тенденция искать выход из этого парадоксального положения на следующем пути: ритм и рифма признаются ограничивающими многообразие факторами, но зато указывается на относительно бóльшую свободу словосочетаний и использования грамматических форм, невозможных в нехудожественном тексте.

³¹ *Ivan Fónagy*. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung, «Poetics, Poetyka, Поэтика», стр. 591 — 605.

Однако нетрудно заметить, что в данном случае мы отвечаем на парадокс парадоксом. Мы хотим объяснить, в чём причины неожиданно высокой информативности поэтического текста, и объявляем ритм и рифму — черты, присущие только поэзии, — силой, снижающей информационную нагрузку, а тропы и однотипные с ними стилистические фигуры, которые в принципе могут быть чертами любого художественного текста (в том числе и прозаического), — источником возрастающего разнообразия. Получается, что информативность поэтического текста снижается за счёт собственно поэтических структурных элементов и возрастает за счёт внепоэтических.

Мы старались показать, что решение вопроса следует искать в другом направлении: сами элементы поэтической структуры, ограничивая определённо разнообразие языковых средств, создают в возрастающей прогрессии элементы разнообразия, неизвестного в общеязыковом употреблении. Статистические подсчеты, основанные на сопоставлении с непоэтическим текстом, в данном случае мало показательны. Информативность поэтического текста зависит от совершенно иного соотношения планов выражения и содержания, чем в языке, от превращения всех элементов текста в семантически насыщенные, от их взаимной соотносённости, от того, что поэзия не знает отдельных элементов и все самодовлеющие явления языка становятся в стихотворном тексте взаимно со-противопоставляемыми. Информативность художественного текста значительно выше, чем обычного, а избыточность на уровне художественного сообщения стремится к нулю, сохраняясь на уровне языкового. Когда мы научимся точно измерять избыточность, мы получим объективный критерий художественного достоинства.

Второй парадокс стиховедения состоит в любопытном явлении: известно, что одна из основ теории информации состоит в тезисе об утрате определённой части информации в канале связи. Н. Винер рассматривает неизбежную утрату определённого количества информации как одно из проявлений всеобщего закона возрастания энтропии. В искусстве мы имеем дело с неожиданным процессом. Если не говорить о тех произведениях искусства, которые не выдерживают проверки временем, то мы можем наблюдать весьма любопытное явление: при определённой утрате информации происходит и процесс её возрастания, тем более мощный, чем сложнее, богаче и истиннее составленная художником модель мира.

«Гамлет» содержит для нас бóльшую информацию, чем для современников Шекспира: он соотносится со всем последующим культурным и историческим опытом человечества. А поскольку система отношений, интуитивную модель которой построил Шекспир, продолжает оставаться для человеческого сознания «очень большой структурой», произведение, «вдвигаясь» во всё более усложняющиеся внетекстовые структуры, получает новую смысловую нагрузку. Информация в канале связи при передаче произведения искусства современникам, как правило, сокращается, но при передаче произведений потомству может и возрасти. В этом смысле судьбу произведения в поколениях читателей можно уподобить биологическому явлению жизни. Этот процесс также даёт органическое развитие, в результате которого количество информации растёт, а «мера беспорядка» падает.

Параллель между явлениями жизни и явлениями искусства имеет, при всей своей условности, ещё один смысл. Подобно тому, как в науке о живом организме мы понимаем, что явление жизни, представляя собой качественную специфику биологических процессов, ни на одну минуту не может быть представлено вне материальной структуры клеток; подобно тому, как биолог-материалист понимает, что, связывая жизнь с определённой системой отношений и организации материальной субстанции, он не унижает жизнь, а только отгораживает себя от витализма, — теоретик искусства ясно должен представлять себе, что идея искусства, составляя его основу, не может существовать вне материальной структуры произведения. Говорить о полезной идее и слабом выполнении — значит то же самое, что изучать «жизненную силу», существующую вне живых клеток. Если нам удалось убедить читателя в том, что поэзия представляет собой не украшенную деловую информацию, а особый язык, приспособленный для моделирования и передачи наиболее сложных и иным способом не подлежащих познанию и передаче сведений, что поэзия — не приятный довесок к современной цивилизации, а одна из органических, наиболее первичных и сложных (и поэтому наиболее часто подвергающихся примитивизации) сфер сознания человека, то мы сможем считать цель этой части курса достигнутой.

Таким образом, в этой части нашего курса мы остановились на некоторых принципах организации стиха. Мы рассмотрели литературное произведение как единство понятий модели и

знака и установили, что именно с моделирующей природой произведений искусства связана особая роль интуитивного, т.е. непосредственно усматриваемого знания, отличающая художественное творчество от других познавательных актов.

На фоне этих представлений оказалось возможным определение и специфики поэзии. Поэтический текст можно определить как человеческую речь, особым образом сконструированную в связи с необходимостью создания особо сложных моделей-знаков для сверхсложных явлений денотатов. Механизм создания из словесного материала этих знаков-моделей в самом общем виде может быть сведён к двум процессам. Первый связан с рассмотрением единиц любого уровня как самостоятельных смыслоносителей, отождествление, со- и противопоставление которых между собой позволяет выявить семантическую нагруженность каждой из них. Второй рассматривает единицы всех уровней как части интегрируемого целого. А само это целое выступает как единый знак — носитель смысла. Таким образом, если в первом аспекте единица любого, самого дробного, уровня функционально приближается к отдельному слову (знаку), то во втором весь текст в целом предстает как единое слово-знак. На разных уровнях стихового текста каждый из этих процессов выявляется по-разному и с разной степенью интенсивности, но существуют они в единстве и взаимосвязи. Их можно выделить на каждом уровне стихотворного текста. Мы надеемся, что изучение этих структурных принципов позволит раскрыть семантику стиха, его содержание и без исследовательского импрессионизма, и без утраты представления о том, что художественный текст имеет свои законы передачи общественных идей, глубоко отличные от законов нехудожественного текста. Поэтическое произведение представляет собой определённую множественность отношений между элементами и отношений между отношениями. То, что любой элемент художественного текста можно представить себе в отношении к определённой альтернативе, определяет его высокую информационную нагрузку.

Можно выделить: 1) отношение фонемы к слову и, на основании этого, отношение фонем как единиц, получивших определённую лексическую семантику, между собой; 2) отношение морфологических элементов к слову и отношение получивших лексическую семантику грамматических категорий между собой; 3) отношение слов к стиху как единству и отношение слов в стихе между собой; 4) отношение стиха к строфе как целост-

ному знаку определённого содержания и отношение стихов между собой; 5) отношение строфы к композиционным частям и соотношение строф между собой; 6) отношение композиционных частей к тексту в целом и соотношение их между собой; 7) отношение текста к внетекстовой структуре; 8) отношение произведения к высшим художественным единствам (например, «цикл», «творчество Пушкина», «литература Киевской Руси», в конечном итоге — «литература») и соотношение между собой единиц, составляющих этот класс множеств. Нетрудно заметить, что каждый пункт включает в себя два отношения и содержит как минимум четыре типа альтернативных возможностей. При этом важно подчеркнуть, что на каждом из этих уровней мы имеем дело с отношениями, в которые включены или знаки, или элементы знака, а явление, выступающее в одном отношении как знак, в другом реализуется как элемент более сложного знака. То, что звук, морфема, слово, стих, строфа, текст произведения, каждое на своём уровне, может выступать как знак, делает их структурно равноправными и определяет возможность возникновения отношений, пронизывающих уровни по вертикали. Совершенно невозможное в языке структурное отношение понятий «фонема» и «текст» как коррелирующей оппозиционной пары в поэзии встречается повсеместно. То же самое можно сказать о соотношении элементов знака разных уровней между собой и отношении знаков одних уровней к элементам знаков других. Так возникает разнообразие отношений, значительно превосходящее величину разнообразия любой языковой системы. Одновременно появляется возможность создания значительно более сложных структур, чем языковые. Этим и объясняется неожиданно высокая информационность художественного произведения.

Эта установка на многоструктурность, на то, что текст художественного произведения пронизан структурными отношениями, приводит к тому, что избыточные элементы на одном уровне (например, языковом) не оказываются таковыми на другом. Более того: то, что составляет в обычных представлениях теории информации шум и гасит информацию в канале передачи, в искусстве, вовлекаясь в сферу структурности, само становится источником информации. Этим и объясняется отмеченный выше случай возрастания информации в канале передач при акте художественной коммуникации.

Приведём несколько примеров.

А так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике,
И вот чужое слово проступает...
(А.Ахматова, «Поэма без героя»)

«Чужое слово» (в обычной речевой коммуникации — шум) здесь способствует образованию новой информации.

Информация за счет структурализации шума может входить в авторский замысел. Таково использование фактуры материала (например, дерева) в скульптуре. Об этом же пишет Л.Толстой в известном эпизоде из «Анны Карениной», в котором пятно на картоне становится элементом художественного изображения. Однако этот процесс может происходить и в сознании потребителя информации. Так, например, отбитые руки Венеры Милосской для автора — шум, гасящий информацию, для нас — источник новой информации. Восстановление рук, даже если оно реставрирует античный оригинал, для нас становится шумом, гасящим информацию. Следовательно, и такие понятия, как знак и фон, сигнал и шум, в искусстве также образуют коррелирующие пары — дополнительный источник информации.

Настоящий обзор неполон по многим причинам, в числе которых играет определённую роль и недостаточность знаний автора, и неразработанность теоретической стороны избранного им метода. Однако сейчас мне бы хотелось указать на ту неполноту, которая является предусмотренным результатом избранной автором композиции. Стихи не конструируются только из элементов, специфичных для поэзии. Значительная часть структурных принципов поэзии присуща словесному искусству вообще. Мы не рассматривали тех, весьма существенных для понимания поэзии, структурных принципов и уровней, которые собственно поэтическими не являются. В качестве примеров можно было бы назвать стилистику, теорию тропов, теорию композиции, теорию жанров и т.п. Этим вопросам, без которых и понимание стиха является существенно неполным, автор надеется посвятить в дальнейшем специальные разделы своего труда.*

Summary

J. Lotman's book represents a revised course of lectures on structural poetics delivered at Tartu State University in 1985—1963. Its aim is to deal with some basic problems of the theory of literature (especially poetry) in the light of a structural approach. In chapter 1 («Some Problems of the General Theory of Art») the author discusses the principal questions of semiotics in their relation to the conception of the theory of literature. Particular attention is paid to the relationship in art of the content plane and the expression plane in a unified structure of a sign-model. The second and main chapter reviews the specific character of a poetic structure. The author believes that poetry is a verbal model — a sign possessing particular complexity and serving to convey especially complex information. General linguistic structural principles prove insufficient for the construction of a such model. The author considers that the main extra-linguistic principle of poetry is the establishment of a general correlation between elements which leads to the semantic loading of all the elements of a structure. On account of that the information content of the text rises markedly and its redundancy decreases to a value approaching zero. The author examines the law of the co-opposition of elements and their semantic loading on the phonological, morphological, lexical, verse and compositional levels. The nature of the sign in poetry is also discussed. The last chapter deals with the problem of the text and shows that in the art the notion «text» is not equivalent to the notion of the «artistic work as a whole». The term «extra-textual structure» is introduced. There is a discussion of the relation of patterns (tradition) to innovation (violation of patterns) as well as of the problem of the translatability of poetic texts. The book is intended for readers working in the field of humanities and interested in the application of structural methods in literary analysis.

Комментарий

«Лекции по структуральной поэтике» Ю.М.Лотмана положили начало сильному научному направлению в теории литературы 1960—1980-х гг. В пределах СССР это было единственное направление, противопоставившее себя официозному аморфному литературоведению. К настоящему времени серия «Трудов по знаковым системам» насчитывает 25 томов. К ним примыкают четыре выпуска «Тезисов докладов Летних школ по вторичным моделирующим системам» (Тарту, 1964, 1966, 1968, 1970), «Сборник статей по вторичным моделирующим системам» (Тарту, 1973), «Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5)» (Тарту, 1974), «Вторичные моделирующие системы» (Тарту, 1979) и ряд других изданий (есть библиографический указатель: Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета. 1958—1990. Тарту, 1991).

Вслед за заглавием труда Ю.М.Лотмана на титульном листе стоит: «Вып. I (Введение, теория стиха)». Других выпусков «Лекций» не последовало, однако всё расширявшийся круг идей автора нашёл выражение в монографиях «Структура художественного текста» (М., 1970), «Анализ поэтического текста: Структура стиха» (Л., 1972), в авторских сборниках «Статьи по типологии культуры» (Тарту, 1970, 1973), в примыкающих к ним изданиях, таких, например, как «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Таллин, 1973), в многочисленных статьях [см.: Материалы к библиографии трудов профессора Ю.М.Лотмана (Составитель Л.Киселёва). Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992].

В настоящем издании труд Ю.М.Лотмана воспроизводится по кн.: Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I (Введение, теория стиха). Tartu, 1964. 194 с. — Transactions of the Tartu State University. Tartu riikliku ülikooli toimetised. Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 160. — Труды по знаковым системам, I.

Книга Ю.М.Лотмана была по-русски переиздана в США в 1968 г., по-румынски издана в Бухаресте в 1970 г.

Опечатки первого издания исправлены, эти исправления специально не оговариваются.

Все подстрочные примечания принадлежат автору. Астериском в тексте обозначены места, к которым имеются примечания комментатора.

Введение

С. 17. *Такой научный метод и получил название структурного.* — Здесь и далее [«создание нового научного метода» — с. 18; «применение математических (то есть структурных и статистических) методов» — с. 19; «структуральный метод» — с. 25 и др.] автор говорит о создании нового метода, а не новой науки, как стали позже говорить увлечённые сторонники движения. Эффективный метод был создан и вошёл в науку о литературе; но нет оснований говорить о создании новой науки — литературной семиотики или чего-либо подобного. По-видимому, остаётся в силе утверждение Ч.Пирса (1839—1914), американского философа с универсальным кругом интересов — от математической логики до философии религии, — создателя семиотики: «Логика в общем смысле и есть семиотика» (Collected Papers of Ch.S.Peirce. Vol. 1—6. The Belknap Press of Harvard Univ. Press. Cambridge, Mass., 1960. Vol. 2. P. 134).

С. 19. *...представители реакционной буржуазной культуры стремятся поставить себе на службу новые достижения науки и утверждают, что объективный ход человеческого познания подтверждает их догмы. Гораздо более удивительно, когда под флагом защиты чистоты марксистского мировоззрения преподносится требование довольствоваться достигнутым и не двигаться дальше.* — Во введении Ю.М.Лотмана содержится необходимый минимум замечаний в духе упрощённой марксистской фразеологии, которая одна только была доступна пониманию оппонентов тартуской семиотической школы. «Вера в материальное единство мира», осуждение «реакционной буржуазной культуры», формализма (последнее — с важными оговорками!) — дань «дискуссии», в которой с другой стороны «теоретики литературы» отвечали политическими доносами. По общественному значению для 1960-х гг. тартуская школа сопоставима с такими явлениями культуры, как Театр на Таганке Ю.Любимова, «Новый мир» Твардовского. Всем им приходилось время от времени принимать решения в духе обращения Некрасова к Салтыкову-Щедрину при отъезде сатирика для лечения за границу:

О нашей родине унылой
В чужом краю не позабудь
И возвратись, собравшись с силой,
На оный путь — журнальный путь...

На путь, где шагу мы не ступим
Без сделок с совестью своей,
Но где мы снисхождение купим
Трудом у мыслящих людей.

Трудом и бескорыстной целью...
Да! будем лучше рисковать,
Чем безопасному безделью
Остаток жизни отдавать.

(Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15 т. Т.3. Л.: Наука, 1982. С. 169).

С. 20 — 22. ...*математико-структуральное, семиотическое изучение литературы <...> Что касается высказываний ряда сторонников структуральной методы <...> Структуральное изучение литературы <...> сущность структурного изучения <...> развития нового метода...* — Структуральный метод, структурный метод, структуральная метода, математико-структурное изучение, семиотическое изучение, а также математические методы в литературоведении, структурно-семиотические и т.п. употреблялись в 1960—70-х гг. как синонимы.

С. 22. ...*природа искусства как знакового явления...* — Теория знака подробно разработана Ч.Пирсом. См. т. 2 издания, указанного в примеч. к с. 17.

С. 24. ...*до сих пор не существует обоснования научных критериев связи между системой поэтических средств и содержанием.* — За прошедшие десятилетия положение изменилось. Можно указать, например, труды К.Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Mouton & Co, The Hague, 1963) и «Четырёхстопный ямб Андрея Белого» (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. X. 1966), А.Н.Колмогорова, в частности, «Анализ ритмической структуры стихотворения А.С.Пушкина "Арion"» (Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984), М.Л.Гаспарова «Современный русский стих: Метрика и ритмика» (М.: Наука, 1974) и «Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика» (М.: Наука, 1984).

С. 25. ...*в работах так называемых «формалистов» 1920-х гг. основные понятия содержания и специфики поэзии оказались не формализованными...* — Слишком поспешное утверждение. Так, «Мелодика русского лирического стиха» Б.М.Эйхенбаума (Пб.: Опояз, 1922) представляет теоретическое и историко-литературное исследование способов организации лирики напевного типа, трёх основных её разновидностей, её отличий от лирики ораторского и разговорного типа. В «Теории литературы» Б.В.Томашевского (Л.: ГИЗ, 1925; последнее, 6-е изд. вышло в 1931) осуществлён принцип функционального описания основных явлений поэтики. Он показывает функции риторических фигур (с. 50), графических приёмов (с. 71) и т.д. Структурно-функциональный аспект освещения материала присущ трудам В.Б.Шкловского, Ю.Н.Тынянова, Р.О.Якобсона и других учёных формальной школы. Оппозиция, которую строит Ю.М.Лотман во введении, — формальная школа давала лишь номенклатуру разрозненных приёмов, структурализм показывает, что значит каждый элемент системы и система в целом, — может быть справедлива лишь очень условно и в самом первом приближении.

С. 26. ...*путей к иным, более плодотворным заключениям данная метода пока ещё не открывает.* — Ошибочное утверждение. Работы А.Н.Колмогорова открыли важнейший этап статистического и теоретико-вероятностного изучения стихотворной речи, характерный поисками путей содержательной интерпретации ритмических явлений. Статья, которую критикует Ю.М.Лотман, содержит значительно больше далеко не тривиальных выводов, чем он цитирует. Так, здесь указано, что «можно установить тематическую и эмоциональную связь четырехдольника в "Про это" с четырехдольником поэмы "Люблю". 4-3-4-3-стопный ямб в "Про это", вероятно, иногда связан по темам и эмоциональной окраске с 4-3-4-3-стопным ямбом поэмы "Человек"» (с. 69). Здесь впервые выявлено отличие

четырёхударного дольника от четырёхударного акцентного стиха и отмечено, что этим двум системам стихотворной речи присущ разный склад, имеющий разную «художественную целеустремлённость» (с. 71). Два современных исследователя, далее всего продвинувшиеся по пути содержательной интерпретации стихотворной речи, М.Л.Гаспаров и М.А.Краснопёрова, вышли из школы академика А.Н.Колмогорова.

С. 26. *...отражали наиболее плодотворные стороны языкового учения Н.Я.Марра...* — О.М.Фрейденберг, И.Г.Франк-Каменецкий, И.М.Тронский были связаны с Н.Я.Марром в значительно большей мере организационно, чем творчески (см., например: О.М.Фрейденберг. Воспоминания о Н.Я.Марре // Восток — Запад. М.: Наука, 1988).

С. 27. *...органически примыкает к предшествующему этапу развития советского литературоведения.* — Необходимо назвать два источника структурно-семиотического метода, не упомянутые во введении: труды собственно семиотиков (Ч.Пирс, Ч.Моррис) и «Курс общей лингвистики» Ф.де Соссюра, где сформулировано чёткое представление об уровневой структуре языка.

Глава I

Некоторые вопросы общей теории искусства

С. 30. *...правомерность взгляда на произведение искусства как на модель действительности...* — Моделирующие свойства искусства Ю.М.Лотман и его единомышленники считали настолько важными и неотъемлемыми, что ввели упоминание о них в термин, обозначающий объект структурно-семиотических исследований. В обращении «От редакции», которым открывается второй том «Трудов по знаковым системам» (Тарту, 1965), сказано: «Была достигнута договорённость под вторичными моделирующими системами понимать такие из них, которые, возникая на основе языка (первичной системы), получают дополнительную вторичную структуру особого типа» (с. 6). См. далее в тексте главы I раздел 4.

С. 33. *...эстетические эмоции...* — Классический анализ эстетической эмоции дал Л.С.Выготский в книге «Психология искусства» (М.: Искусство, 1968; есть другие издания).

С. 34, 37, 42. *Отрицательный признак <...> становится дифференцирующим <...> художественный эффект — всегда отношение. <...> Система отношений...* — Понятия дифференциального признака, системы отношений восходят к лингвистическим идеям Ф.де Соссюра и Н.С.Трубецкого.

Глава II

Проблемы структуры стиха

С. 71. *Невозможно согласиться и с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму...* — Взгляды автора согласуются с мнением А.Н.Веселовского, подтверждённым последующими исследованиями. Стихотворная речь возникла из пси-

психологического параллелизма в рамках художественного синкретизма. См. раздел «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» в книге: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.

С. 82. *...нам придётся наряду с внутритекстовыми конструкциями и отношениями выделить внетекстовые...* — В заключение этого блестящего параграфа Ю.М.Лотман формулирует важнейшее положение поэтики о связи текста с другими текстами. Эта идея стала одной из центральных для ряда исследователей и развивалась как теория подтекста, затем интертекста, затем паратекстуальности, или транс-текстуальности. Современный уровень разработки проблемы освещён в обширном труде: Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Editions du Seuil, 1992.

С. 85. *...сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации.* — Согласно ряду исследований, сложность структуры и сложность передаваемой ею информации находятся не в функциональной, а в вероятностной зависимости и связаны положительной корреляцией.

Попытки подойти к искусству с позиций теории информации, казавшиеся столь перспективными на рубеже 1950—60-х гг., сколько-нибудь значительных результатов не дали. Было введено, в отличие от информации семантической, понятие эстетической информации: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. С. 201—229. Однако формализовать понятие эстетической информации и выразить математически не удалось.

С. 86. *...объём информации...* — Согласно данным одного эксперимента, в телефонном разговоре двух девушек по 29% слов однозначно восстанавливаются остальные 71%; в газетной статье по 33% слов однозначно восстанавливаются остальные 67%; в стихотворном тексте, несмотря на «подсказки» метра и рифмы, по 60% слов однозначно восстанавливаются остальные 40% (в разговоре девушек 71% слов «свободен от информации», в газетной статье 67%, в стихотворном тексте 40% (Fonagy I. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung // Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1961. S. 592).

С. 88. *Все его элементы суть элементы смысловые.* — С данным утверждением полезно сопоставить мнение Л.В.Щербы о том, что в поэтическом тексте наряду с «важным, существенным» следует различать «упаковочный материал», более или менее нейтральный в смысловом и художественном отношении (Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. С. 32).

С. 92. *...Ohrphilologie...* Правильно Ohrenphilologie. — Влиятельная школа «слуховой» филология, противопоставившая себя филологии «зрительной» на рубеже XIX—XX вв. Труды её основоположника Э.Сиверса собраны в книге: Sievers E. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg: K. Winter, 1912. Его последователями были Ф.Саран, Э.Рейнгард, Э.Скрипчер и др. В России его работы принимали во внимание Л.В.Щерба, В.М.Жирмунский, Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов.

С. 95. *Богатыми называются рифмы с большим числом повторяющихся звуков, бедными — с малым.* — Раздел о богатых и бедных рифмах имеется в книге: Жирмунский В.М. Рифма, её история и

теория. Пг.: Academia, 1923. Богатыми называются такие рифмы, в которых оба рифмующих слова имеют перед ударной гласной фонемой одну и ту же согласную: *изгНа́нья* : *вспомиНа́нья*; такая согласная называется опорной. Бедной называется рифма, в обоих рифмующих словах которой совпадают только конечные ударные гласные: *брегА* : *вратА*. Отношение к богатым/бедным рифмам и во Франции, откуда пришла и сама проблема, и терминология, и в России, и в Англии, и — в меньшей степени — в Германии было исторически изменчивым.

С. 116. ...*опозиционные пары*... — Анализ по бинарным оппозициям — один из важнейших приёмов исследования в лингвистике, особенно в фонологии и в этнологии.

С. 116. ...*вверх и вниз от определённого горизонта*. — Данное представление развития не получило.

С. 121. ...*пушкинское восприятие «Евгения Онегина» вполне поддаётся исследовательскому конструированию*. Изучению «Евгения Онегина», в частности отношению к нему самого Пушкина, посвящён ряд трудов Ю.М.Лотмана, крупнейшего современного пушкиниста. Важнейшие среди них: Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975; Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1980; изд. 2-е: 1983. Статья: К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. Т.3. М., Л.: Наука, 1960; Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина» // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л.: Наука, 1963; Художественная структура «Евгения Онегина» // Учёные записки Тартуского гос. университета. Вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. Т. 9: Литературоведение. Тарту, 1966 (перевод на английский язык в кн.: Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin. Bloomington, 1988).

С. 123. *Ударение*... — Ю.М.Лотман рассматривает стих шестистопного ямба. Нечётные слоговые позиции в ямбе слабые (не-икты), чётные слоговые позиции — сильные (икты). На не-иктах, как правило, располагаются безударные слоги, могут также помещаться односложные ударные слова. На иктах располагаются как ударные, так и безударные слоги. Таким образом, первичный ритм шестистопного ямба возникает за счёт правильного чередования слабых и сильных слоговых позиций (не-иктов и иктов):

не-икт, икт, не-икт, икт, не-икт, икт, не-икт, икт, не-икт, икт, не-икт, икт, не-икт, икт.

В стихе, который рассматривает Ю.М.Лотман, ударения располагаются на первом, третьем, четвёртом, шестом иктах. Это чередование ударений образует вторичный ритм.

С. 125. *Скандовка, действительно, выявляет реально существующий ритмический рисунок*... — Вопрос о скандовке современной науки о стихе снят как не имеющий отношения к структурно-семиотической проблематике.

С. 126. $0, \pm 1, 0, \pm 1, 0, \pm 1, 0, \pm 1, [0]$. — Введённый здесь способ представления метра нельзя считать удачным; он не удержался.

С. 147. ...*вопрос об этом значении остаётся весьма затуманенным*. — Как было сказано в примечании к с. 24, за 1960—1980 гг. в решении проблемы собственной семантики стихотворных метров достигнут важный прогресс.

С. 148. *...факт более или менее строгого соответствия реальных поэтических текстов середины XVIII в. метрическим схемам...* — Уже в первой написанной им оде Ломоносов, близко следуя ритму оды немецкого поэта И.Х.Гюнтера на заключение мира с Турцией, дал на первом икте 99,3% ударений, на втором — 87,1%, на третьем — 86,1%, на четвертом 100%. С годами процент ударений на иктах уменьшался (Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 70—72). См. также статью В.М.Жирмунского: Оды М.В.Ломоносова «Вечернее» и «Утреннее размышление о Божием Величестве» // Русская литература XVIII века и её международные связи. Л.: Наука, 1975; наблюдения над ритмом четырехстопного ямба здесь использованы для датировки од.

С. 159. *...А.Потебня, высказавший ... мнение о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом.* — У А.А.Потебни имеется ряд высказываний подобного рода, например: «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, т.е. видя в нём те же признаки, что и в слове, и наоборот — открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 190). Необходимо учитывать, что в целом концепция Потебни с точки зрения структурно-семиотического метода неприемлема (это видно уже из приведённого высказывания Потебни, где форма и содержание рассматриваются как отдельные моменты, хотя и в синтезе), как неприемлема она была и для формальной школы, история которой почти что началась со статьи В.Б.Шкловского «Потебня», написанной 30 декабря 1916 г., где об этом сказано недвусмысленно (Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. II. Пг.: ОПОЯЗ, 1919).

С. 172. *«Мы» превратилось из субъекта в объект, наблюдается извне и подлжит осуждению.* — Следует иметь в виду, что «Дума» Лермонтова написана под впечатлением от «Философического письма» Чаадаева, откуда заимствована и сложная структура местоимения «мы». Сравним, например: «движемся вперёд, но по кривой линии, т.е. по такой, которая не ведёт к цели» (Чаадаев); «И жизнь уж нас томит, как долгий путь без цели...» (Лермонтов); «они не видят, что этому равнодушию к житейским опасностям соответствует в нас такое же полное равнодушие к добру и злу» (Чаадаев); «К добру и злу постыдно равнодушны...» (Лермонтов).

С. 174. *...чуть ли не единственным безусловным признаком стиха является его графическая форма.* — В современной науке о стихе получило признание определение Б.Я.Бухштаба, согласно которому стихотворная речь — это речь с двойным членением: наряду с синтагматическим членением, присущим любой форме речи, речь стихотворная делится еще и на стихи — отрезки, соотносимые между собой (Бухштаб Б.Я. Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. XVI. 1973. P. 110, 111).

С. 174. *Стих — это единица ритмико-синтаксического и интонационного членения...* — Вопрос о ритмико-синтаксических фигурах впервые был поставлен в работе: Брик О.М. Ритм и синтаксис // Новый Леф. 1927, № 3—6 (неоднократно перепечатывалась).

С. 179. *Наивные попытки семантизировать интонации ямба и хорая...* — См. примечание к с. 24. На английском материале проблема се-

мантики ямба и хорea интересно и убедительно рассмотрена в кандидатской диссертации: Оганесова Н.Г. Метр стиха и семантика. М., 1982 / МГПИЯ.

С. 182. *...выполняющая роль стопы типовая метрическая интонация.* — Данное место не вполне ясно. Если в древнегреческом и латинском стихосложении, где существовала реальная связь с музыкой, стопа была реальностью наподобие музыкального такта, в русском стихосложении стопа — условность, от которой современная теория отказалась.

С. 184. *Составляющие его слова теряют самостоятельность...* — Ю.Н.Тынянов назвал это свойство единством и теснотой стихового ряда; см.: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статья. М.: Советский писатель, 1965. С. 66.

С. 190. *...три терцины...* — Трехстишия Метерлинка не образуют терцин: у них иная последовательность рифм.

С. 195. *Пушкин ... избирает их для ... «Графа Нулина»...* — Ошибка: «Граф Нулин» написан астрофическим стихом.

Глава III

Текстовые и внетекстовые структуры

С. 201. *Проблема текста.* — Сегодня хорошо видно, что в этой исключительной по судьбе небольшой книге, открывшей мощное научное направление, данный и следующий параграфы выдвинули наибольшее количество идей, вошедших в теорию литературы. К ним принадлежат разработка теории текста (оригинальный вклад в теорию текста как новую научную дисциплину, осознавшую себя именно в 1960-е гг.); теории внетекстовых связей; исследование, вслед за Ю.Н.Тыняновым, эквивалентов текста; описание эстетических систем, ориентированных на отказ от «художественности»; и систем, ориентированных на эстетику тождества; а также ряд других положений.

С. 205. *Художественный текст у формалистов оказывался раздробленным на определённую номенклатуру приёмов, оторванных от целей творчества, эстетического мышления, истории литературы или очень примитивно с ними связанных.* — Об односторонности такой точки зрения было сказано в примеч. к с. 25. Р.Якобсон, завершая книгу «О чешском стихе: Преимущественно в сопоставлении с русским» (s.l.: ГИЗ, 1923), как раз подчёркивает недостаточность лингвистической точки зрения для объяснения судеб стихотворной речи: «Думаю, что стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка. Если стихосложение — искомый X, и нам даны лишь просодические элементы языка, мы получаем неопределённое уравнение, т.е. возможность нескольких значений для X. Исторический выбор того или иного решения из ряда мыслимых объясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка, а именно наличной эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурными влияниями» (с. 118). Великолепную работу «"Хождение за три моря" Афонасия Никитина как литературный памятник» («Вёрсты», I. Париж, 1926) Н.С.Трубецкой открывает убедительными рассуждениями о недостатках истории древней русской литературы как науки.

Важнейший из них он видит в неумении воспринимать произведения древней письменности как художественную ценность (порок, устранённый значительно позже трудами прежде всего И.П.Ерёмина и Д.С.Лихачёва). Трубецкой продолжает: «Чтобы выйти из этого затруднения, у нас есть только одно средство. Надо подойти к произведениям древнерусской литературы с теми же научными методами, с которыми принято подходить к новой русской литературе, ко всякой литературе вообще. В этом отношении как раз в последнее время создано могучее средство научного исследования литературы. Это средство — «формальный метод». Применение этого метода к изучению древнерусской литературы раскрывает перед исследователем совершенно неожиданные горизонты: произведения, которые прежде было принято считать «бесхитростными», оказываются сотканными из «приёмов», при этом, конечно, каждая часть, довольно «хитрых». И каждый такой «приём» имеет не только свой смысл, свою цель, но и свою историю» (цитируем по перепечатке этой статьи в изд.: Trubetzkoy N.S. Three Philological Studies. / Michigan Slavic Materials. No. 3. Ann Arbor, 1963, P. 26). Как видим, Якобсон, Трубецкой (и другие участники формальной школы) постоянно держат в поле зрения именно проблемы эстетические, историко-литературные, телеологические. Следует учитывать, что теория «остранения», выдвинутая Шкловским и принятая формальной школой, является по сути своей теоретико-информационной задолго до возникновения теории информации. Согласно теории «остранения», приём тем эффективнее, чем он неожиданнее. Для комментируемого труда, в котором идеи теории информации постоянно держатся в поле зрения, данное соображение должно быть существенно.

С. 219. *...опыты построения порождающих моделей поэтического текста.* — Идея порождающей поэтики перенесена из лингвистики. Порождающая, или генеративная лингвистика возникла в США в 1950-х гг. в трудах Н.Хомского и широко распространилась в 60-е гг. Русский перевод: Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. 2. М., 1962.

С. 222. *...средневековое искусство...* — Академик Д.С.Лихачёв подробно исследовал эстетику «тождества», присущую древней русской (средневековой) литературе и определил её термином «литературный этикет» (Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. изд. 3-е. М.: Наука, 1979, С. 80 — 102).

С. 232. *Выражения «участок», «загорать в обороне»...* — Ю.М.Лотман, участник Великой Отечественной войны, знает значения этих выражений по собственному опыту.

Заключение

С. 240. *...подобно живой клетке, искусство являет нам одну из наиболее сложных структур...* — В начале 1960-х гг. место искусства, художественных систем в ряду иных явлений определялось с точки зрения кибернетики следующим образом. Простые, механические структуры близки к состоянию жёсткой детерминированности; биологические структуры (сложные) построены на сложном переплетении детерминистического и вероятностного принципов организации; социальные, в том числе художественные структуры, сверхсложные, функционируют на основе вероятностного принципа (Колмогоров А.Н. Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики // Опарин А.И. Жизнь, её соотношение с другими формами движения материи. Колмогоров А.Н. Жизнь и мышление с точки зрения

кибернетики. М., 1962; Эшби У.Р. Конструкция мозга. М.: Иностранная литература, 1962).

С. 245. *Этим вопросам ... автор надеется посвятить в дальнейшем специальные разделы своего труда.* — См. преамбулу к нашим комментариям.

Позволю себе несколько слов более общего и более личного характера в качестве послесловия к комментарию. У меня сохранились заметки — их немного, всего четыре страницы, — которые я сделал в 1964 г. при чтении «Лекций по структуральной поэтике». Но и без заметок я помню то чувство освобождения мысли, которое почти независимо от её содержания принесла нам книга Ю.М.Лотмана. Тем, кто этого не пережил, трудно это представить, подобно тому как нам всем сегодня трудно представить себе, как потрясло в своё время мыслящих людей «Философическое письмо» Чаадаева или письмо Белинского к Гоголю из Зальцбрунна от 15 июля 1847 г.

Одновременно в Тартуском университете на той же кафедре разворачивалось под руководством З.Г.Минц изучение Блока и его времени. Подобно тому, как концепция Ю.М.Лотмана противостояла хилой официозной теории литературы с её заклинаниями о единстве формы и содержания, научное направление З.Г.Минц противостояло официозной истории литературы рубежа веков, которая покоилась на двух постулатах: 1) шаг вправо, шаг влево считается за побег (из советского литературоведения) и 2) в случае побега стреляю без предупреждения. На Блоковских конференциях, в Блоковских сборниках звучали имена, запретные с точки зрения государственной цензуры, формировалось целое поколение независимо мыслящих ученых. Там витал дух свободы мысли, созвучный словам поэта:

Кому быть живым и хвалимым,
Кто должен быть мёртв и хулим, —
Известно у нас подхалимам
Влиятельным только одним.

Но Блок, слава Богу, иная,
Иная, по счастью, статья.
Он к нам не спускался с Синая,
Нас не принимал в сыновья.

Победное становление и развитие, вопреки мелким пакостям и ожесточённой травле, двух научных школ сделало кафедру русской литературы Тартуского университета неофициальной мировой столицей науки о литературе.

В.С.Баевский.

23.7.93 г.

Именной указатель

- Асеев Н. 82
Асмус В.Ф. 49
Аустерлиц Р. 106
Ахматова А. 209,
222
Барбьери Н. 204
Багрицкий Э. 162
Багряная Елизавета
71
Батюшков К. 57,
65, 119, 192
Баратынский Е. 166
Белинский В. 70
Белый А. 25, 75,
82, 85, 111,
112, 116, 163
Беранже Пьер 174,
175
Бернс Р. 100
Бертельс Е.Э. 99,
100
Блок А. 88, 96,
162, 163, 171,
173, 190, 191
Богданович И. 156
Бонди С.М. 25, 75,
163
Бросов В. 25, 75,
85, 163, 213,
218
Бурбаки Н. 17
Вальт Л.О. 16
Веселовский А.Н.
25, 106, 179
Винер Н. 219
Винокур Г.О. 163,
176
Вознесенский А.
117, 121–129,
166

- Вяземский П. А. 85,
86, 190
Гейне Г. 74, 136,
156, 216
Герцен А. 48
Гиро Пьер 81
Гоголь Н. 69, 116,
189, 207
Горький М. 74
Грабак И. 20, 72,
74
Грибоедов А. 192
Гуковский Г. А. 24,
25
Гюго В. 69, 192
Давыдов Д. 67, 189
Державин Г. Р. 117
Дживелегов А. К.
204
Ельмслев Л. 182,
183
Епифаний Премудрый
90
Жинкин Н. И. 56,
58, 123, 191
Жирмунский В. М.
25, 75, 82, 89,
90, 158
Жуковский В. 57,
65
Зарецкий В. А. 148
Заточник Даниил 68
Звегинцев В. А. 53
Зелькина О. С. 16
Зиновьев А. А. 42,
43
Зубов В. П. 90, 91
Иванов В. В. 109,
145, 215
Иванов Е. П. 163
Исаченко А. В. 149
Иoffs И. И. 25
Каменский В. 102
Карагеоргиев И. Л.
16
Карамзин Н. 67,
188, 189, 192

- Катиби 99
Клаус Г. 20, 44
Колмогоров А.Н.
23, 135, 163
Кондратов А.М. 23,
132, 133, 135,
163
Конрад Н.И. 202
Кристи Агата 51
Кручёных А. 112,
114
Крылов И.А. 156
Лаптев А. 197
Лафарг П. 19
Леви-Стресс К. 20
Лермонтов М.Ю.
114, 140, 142,
147, 150, 153,
154, 176, 216
Лихачёв Д.С. 182,
204
Ломоносов М.В.
133, 134, 160,
161, 189
Лотман Ю.М. 138
Мандельштам О.Э.
119
Маркс К. 19, 29
Марлинский 69, 191
Март Н.Я. 24
Мартынов Л. 97
Маршак С.Я. 100,
161
Маяковский В. 73,
128, 135, 141,
143, 164, 188,
189, 197
Метерлинк М. 169,
170
Младенов Н. 198
Мопассан Г. 69
Мунэн Ж. 127
Некрасов Н. 142,
162, 173, 206
Окуджава Б. 95
Орлов М.Ф. 190
Павлович Н.А. 119,

- 190
Панаева А. 162
Рамон Менендес
 Пидаль 174
Пикассо П. 38
Пиотровский Р.Г.
 130
Полоцкий Симеон
 128
Потебня А. 142,
 218
Пропл В.Я. 24, 25
Пушкин А.С. 57,
 58, 64, 65, 67,
 69, 70, 93, 108,
 143, 146, 162,
 173, 176, 177,
 184, 190–192,
 196, 206, 221
Пушкин В.Л. 192
Пятигорский А.М.
 183
Ревзин И.И. 42,
 43, 118
Свидерский В.И. 16
Скаличка В. 213
Славов Светослав
 19
Смирнов А.А. 25
Соссюр де Ф. 59,
 60
Сумароков А.П.
 117, 134, 189
Твардовский А.
 142, 210
Тимофеев Л. 19,
 25, 75, 83, 110,
 158, 163
Толстой А.К. 86,
 92
Толстой Л.Н. 77,
 105, 189, 190,
 222
Томашевский Б.В.
 25, 63, 71, 74,
 75, 82, 83, 111,
 112, 118, 128,

- 158, 159, 163,
178, 179, 184
Третьяковский 128,
134, 160, 161,
214
Тронский И.М. 24
Трубецкой Н.С. 31,
115
Тургенев И.С. 160,
161
Тургенев Н.И. 67,
189, 190
Туровский Кирилл
68
Тынянов Ю.Н. 21,
24, 25, 65, 75,
78, 160, 185
Унбегаун Б. 71
Фор П. 74
Фрейденберг О.М.
24
Франк-Каменецкий
И.Г. 24
Хайдеггер М. 18
Халдун, Ибн 174
Хафиз 99
Хесельхауз К. 17
Холшевников В.Е.
83
Цветаева М.И. 128,
144
Чернышевский Н.
189
Честертон
Джильберт 71
Чехов А. 69, 191,
206, 208
Чуева И.П. 49
Шаф Адам 20, 53
Шекспир В. 219
Шенгели Г. 75, 81,
83, 163
Шервинский С.В. 22
Шкловский В. 25,
120, 185, 187
Штокмар М. 25, 75,
163

Штофф В.А. 27, 42,
44, 46, 47
Эйзенштейн С.М. 25
Эйхенбаум Б.М. 75,
157, 158, 162,
164
Энгельс Ф. 29
Эприкес 50
Эренбург И.Г. 38
Якобсон Р. 88,
109, 145-147,
152, 215
Янакиев М. 20, 71,
118

Austerlitz P. 106
Benveniste E. 53
Czerny Zygmunt 63
Ducasse C.J. 53
Fonagy Ivan 218
Hesselhaus Clemens
18
Guiraud Pierre 81
Hinde R.A. 43
Hrabak Josef 20,
72, 74
Klaus Georg 20, 44
Kotarbinska J. 53
Lerch E. 53
Levi-Strauss C.
16, 20
Mounin G. 127
Morris C.W. 53
Trubetzkoy N. 31
Unbegaun B. 71

ЧАСТЬ II

Тартуско-московская семиотическая школа глазами её участников*

* Некоторые материалы этой части были опубликованы в нескольких номерах тартуской газеты «Alma mater» и в журнале «Новое литературное обозрение», 1993 г., № 3. — *Прим. сост.*

Б. А. Успенский

К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы*

Задача, стоящая передо мною, — одновременно и лёгкая и трудная. Лёгкая она потому, что я являюсь представителем тартуско-московской школы с самого её возникновения и, конечно, хорошо знаю её историю. Но именно это обстоятельство — моя принадлежность к данному исследовательскому направлению — определяет и трудность этой задачи. Для того, чтобы говорить о нём, необходимо известное отстранение.

Что же такое тартуско-московская школа? Начну с анализа названия.

Говоря вообще о школе, кружке, направлении, можно иметь в виду, с одной стороны, корпоративное объединение, связанное некоторой программой и осмысляющее себя как единое целое, т.е. результат программного самоопределения. В этом случае говорят обычно о кружке (в XVIII в. в России говорили о собрании). Конечно, совсем не всякий кружок такого рода образует реальное научное направление — иногда это скорее желаемое, чем действительное.

С другой стороны, может иметься в виду нечто другое — когда на деятельность некоторой группы исследователей смотрят со стороны, оценивая её тем или иным образом; когда видят в ней некоторое единство, на которое сами члены кружка, вообще говоря, не претендуют. В этом случае говорят обычно о направлении или о школе. Применительно к тартуско-московской школе речь идёт именно об этом случае.

Тартуско-московская школа объединяет представителей двух городов — Москвы и Тарту¹. Это не просто личное объединение, как, например, в случае львовско-варшавской школы. Это

* Доклад, прочитанный в 1981 году на заседании Института языка и литературы АН ГДР (Берлин). — *Прим. авт.*

¹ В работе школы принимают, конечно, участие и учёные других городов, например, проф. Б.Ф.Егоров из Ленинграда.

объединение двух культурных традиций, двух направлений филологической мысли. Мы, москвичи, как правило, лингвисты, и пришли к семиотике от лингвистики. В дальнейшем некоторые из нас более или менее специально занялись литературой, но лингвистическая платформа, лингвистические интересы всегда оставались на первом месте. Мы смотрели на мир глазами лингвиста. Ю.М.Лотман и З.Г.Минц — литературоведы, которые пришли к тем же проблемам, так сказать, с другой стороны. Если москвичи — лингвисты, в какой-то мере занявшиеся литературоведением, то представители тартуской группы — литературоведы, в какой-то мере занявшиеся лингвистикой. Это различие в культурной платформе на первых порах очень чувствовалось, но оно оказалось и очень плодотворным — обе стороны взаимно обогащали, заражали друг друга своими интересами. Так, в частности, встреча с литературоведением определила интерес москвичей-лингвистов к тексту и к культурному контексту, т.е. к условиям функционирования текста. Между тем, встреча с лингвистами определила интерес литературоведов к языку как к генератору текстов, механизму их порождения.

Само различие это — совсем не случайно и основано на достаточно старых и устойчивых традициях. Для того, чтобы понять это различие, надо иметь в виду, что Ю.М.Лотман и З.Г.Минц — по происхождению и культурному воспитанию — ленинградцы: они принадлежат ленинградской культурной традиции. Различная ориентация петербургской и московской научных школ имеет давнюю традицию: Фортунатов в Москве — Веселовский в Петербурге. Дурново, Трубецкой, Якобсон, Шахматов связаны с Москвой и московской научной традицией. Одновременно традиционен был низкий уровень московского литературоведения, выразителями которого были Стороженко и Алексей Веселовский. Андрей Белый вспоминал: «Характерно, что на протяжении 20 лет весьма часто посещая стороженковские воскресники, прислушиваясь к разговорам "великих", я ни разу не слышал упоминаний о бытии Потебни, Александра Веселовского, трудов Кирпичникова»².

Традиционное различие филологических школ явно обозначилось в начале XX в. В Москве образовался Московский линг-

² Белый А. На рубеже двух столетий. 2-е изд. М.—Л.: Земля и фабрика, 1931, с. 124.

вистический кружок (его преемником в дальнейшем становится Пражский лингвистический кружок, сыгравший столь значительную роль в развитии современной лингвистики), в Петрограде-Ленинграде функционирует ОПОЯЗ. Опять-таки члены Московского лингвистического кружка (как в дальнейшем и члены Пражского лингвистического кружка) могут заниматься и литературой, но делают это как лингвисты, с лингвистических позиций. Вместе с тем члены ОПОЯЗа могли заниматься языком, но поэтическим языком, с литературоведческих позиций. Различие, как видим, примерно то же, что и у представителей тартуской и московской группировки.

К лингвистике как таковой Петербург-Ленинград был в целом равнодушен. Не случайно именно здесь процветал марризм, который в Москве встретил сильную оппозицию и в общем, можно сказать, не имел успеха. Теория Марра не имеет смысла с точки зрения лингвиста. Среди последователей Марра не было сколько-нибудь крупных лингвистов (исключение составляют разве что Н.Ф.Яковлев и Б.Л.Рифтин, но они вряд ли могут быть названы типичными марристами). Тем не менее в Ленинграде идеи Марра получили определённый резонанс — и именно потому, что лингвисты там были по преимуществу слабые, а литературоведам эти проблемы либо были вовсе чужды, либо они могли черпать из марризма то, что им было стратегически выгодно, то, что имело для них известный смысл. Они могли воспользоваться марристской идеей стадильности — бессмысленной с точки зрения лингвиста, но имеющей некоторое отношение к диахроническому литературоведению. Более того, бессмысленные для лингвиста, идеи Марра имели значение для этнолога, культуролога, специалиста по мифологии и литературоведа, т.к. ставили, пусть на ложной основе, глобальные проблемы истории сознания. Примером литературоведа, апеллировавшего к Марру, может служить О.М.Фрейденберг.

Таким образом, в Ленинграде при относительно слабой лингвистике было блестящее литературоведение. Эйхенбаум, Жирмунский, Томашевский, Пумпянский, Бахтин, Фрейденберг, Пропп, Тынянов, Гуковский — вот только некоторые имена, но за каждым, в сущности, стоит целое направление теоретической мысли. Этот расцвет литературоведения продолжался до начала 1950-х гг. Блокада, а затем некоторые последующие события нанесли ленинградскому литературоведению если не невосполнимый, то пока ещё не восполненный ущерб.

Между тем московские представители тартуско-московской школы столь же непосредственно связаны с традицией Московского лингвистического кружка. Одновременно историческое положение филологической науки в Тартуском университете делало его естественным местом «научных контактов» обеих школ. Москвич проф. А.С.Кайсаров и петербуржец проф. П.А.Висковатов как бы символизируют «срединное положение» создававшейся здесь традиции, а работа в Тарту Бодузна де Куртене может рассматриваться как историческое предвестие тартуской семиотики.

Необходимо подчеркнуть в этой связи, что речь идёт не только об истоках той или иной культурной традиции, но о непосредственной преемственности. Так, Ю.М.Лотман учился у Гуковского, Жирмунского, Проппа. Вместе с тем, мы непосредственно общались с Р.О.Якобсоном, П.Г.Богатырёвым, М.М.Бахтиным. П.Г.Богатырёв до самой своей смерти был постоянным участником наших конференций и занятий. Р.О.Якобсон принимал участие в одной из тартуских летних школ (в 1966 г. — мы справляли его 70-летие) и пристально следил за нашими занятиями. М.М.Бахтин не мог принимать участия в наших встречах (у него не было ноги, и он был практически немобилен), но живо интересовался нашими работами. Все они оказали на нас большое влияние и служили как бы связующим звеном между нами и нашими предшественниками. Итак, тартуско-московская семиотическая школа объединяет две традиции — московскую лингвистическую и ленинградскую литературоведческую, которые взаимно обогащают друг друга. Этот симбиоз традиций оказался чрезвычайно плодотворным для каждой стороны. Если правомерно вообще говорить о некотором успехе данного направления, то он в значительной мере обусловлен этим сочетанием.

Отклоняясь несколько в сторону, я хотел бы заметить, что культурная двуцентровость, биполярность — т.е. сосуществование двух культурных традиций, восходящих к двум культурным центрам, — характерна вообще для русской культуры, определяя её типологическую специфику. Действительно, самый общий взгляд на русскую историю позволяет увидеть в ней изначальное и стабильное сосуществование двух культурных центров, противостоящих друг другу и друг от друга отталкивающихся, — центров с отчётливо различающимися культурными традициями. Сначала это Киев и Новгород, культурные укла-

ды которых были очень различны. Затем на рубеже XII и XIII вв. — в результате татаро-монгольского завоевания — киевская митрополия и, можно сказать, киевская культура перемещается во Владимир, который мыслится как копия Киева, как второй Киев. Оппозиция Киев—Новгород превращается в оппозицию Владимир—Новгород. В XIV в. преемником Владимира становится Москва, и оппозиция Владимир—Новгород становится оппозицией Москва—Новгород. Москва явно связана именно с киевской культурной традицией (через Владимир), и, таким образом, оппозиция Москва—Новгород восходит к противостоянию Киева и Новгорода. Москва стремится подавить Новгород, и в XVI в. (после походов Ивана III и Ивана IV) это ей удаётся: Новгород прекращает своё существование. Но очень скоро, в начале XVII в., вновь расцветает Киев, уже совсем было пришедший в упадок. Опять мы видим два культурных центра, две традиции — на этот раз это Киев и Москва. Москве удаётся — к концу XVII в. — справиться и с этим соперником, но уже в начале XVIII в. появляется новый культурный центр — Петербург. И снова мы видим наличие двух культурных центров — Москвы и Петербурга.

Итак, на протяжении всей истории русской культуры мы наблюдаем ту биполярность, которая создаёт своеобразное напряжение, нечто аналогичное электрическому полю, образуемому двумя магнитными полюсами. На каждом этапе один центр стремится подавить другой, но фактически он стремится и к самоуничтожению: наличие противостоящей культурной традиции является формирующим моментом в самоопределении. Петербурга (и петербургской культуры) не было бы или он был бы совсем другим, если бы он не противостоял Москве, не был бы на неё негативно ориентирован. То же, в сущности, может быть сказано и о Москве. Стремление к унификации культуры и подавление чужой традиции — это стремление к самоуничтожению. Наличие двух культурных центров и двух культурных традиций, взаимно обогащающих друг друга, является формирующим моментом в культурной эволюции.

Этот историко-культурный экскурс имеет прямое отношение к нашей теме, поскольку в деятельности тартуско-московской семиотической школы нашло отражение именно сосуществование двух культурных традиций. Здесь, повторяю, произошёл сплав московской лингвистической и ленинградской литературоведческой мысли.

Как же возникла тартуско-московская семиотическая школа? Основной вехой следует считать симпозиум по структурному изучению знаковых систем (1962 г.). Этот симпозиум был организован совместно Институтом славяноведения, в котором только что (в 1961 г.) образовался сектор структурной типологии (его возглавлял тогда В.Н.Топоров, позднее удалившийся от организационных работ), и Советом по кибернетике. Первое заседание открыл ныне покойный академик и адмирал А.И.Берг. Следует иметь в виду, что и структурная лингвистика, и кибернетика ещё совсем незадолго до этого считались сомнительными научными дисциплинами: в энциклопедических словарях начала 1950-х гг. кибернетика определялась как лженаука, то же говорилось и о структурной лингвистике. Таким образом, симпозиум был в нашей науке явлением совершенно новым, и это привлекало к себе интерес. Здесь прозвучали доклады по семиотике языка, логической семиотике, машинному переводу, семиотике искусства, мифологии, описанию языка невербальных систем коммуникации (в частности таких, как дорожные сигналы, язык карточного гадания и т.д.), семиотике общения со слепоглухонемыми, семиотике ритуала. В симпозиуме приняли участие П.Г.Богатырёв, В.Вс.Иванов, В.Н.Топоров, Л.Ф.Жегин, А.А.Зализняк и некоторые другие. К симпозиуму был выпущен небольшим тиражом сборник тезисов, где излагалась наша программа и формулировались основные положения каждого из докладов. Этим тезисам было суждено сыграть важную роль в распространении наших идей. Именно из этой книжечки о нас узнали как наши оппоненты, так и наши будущие сторонники и коллеги.

Немедленно, после выхода в свет тезисов в наш адрес раздалась критика. При этом если тезисы вышли тиражом в 1000 экземпляров (фактически была распространена только половина тиража, остальную часть дирекция Института славяноведения удержала от распространения), то критика раздалась в многотиражных журналах, имевших достаточно широкое распространение, таких, как «Вопросы литературы» и другие. В критических статьях подробно пересказывались основные положения наших докладов, приводились обширные цитаты из них; журналы эти неожиданным образом создали нам рекламу, распространяя нашу программу и наши идеи. Именно отсюда наша будущая аудитория узнала о нашей деятельности, что заставило её обратиться к первоисточнику.

В Тартуском университете на кафедре русской литературы к этому времени сложился активный научный коллектив (фактическим создателем его был Б.Ф.Егоров, участниками — Ю.М.Лотман, З.Г.Минц, И.А.Чернов и группа студенческой молодежи), интересовавшийся методами анализа поэтического текста, а также исследованием идеологических моделей культуры. В 1960/61 учебном году Ю.М.Лотман начал читать курс лекций по структурной поэтике. Чтение курса продолжилось в последующие годы, и в 1962 г. в печать была сдана книга «Лекции по структуральной поэтике», которая вышла в 1964 г. и стала первым выпуском «Трудов по знаковым системам».

Вскоре после московского симпозиума 1962 г. в Москву приехал И.Чернов и, вступив в контакт с его участниками, привёз в Тарту тезисы. Так эта книжечка тезисов попала в руки Ю.М.Лотмана (который не был участником симпозиума, но независимо пришёл к сходным проблемам). Он очень заинтересовался ею и, приехав в Москву, предложил сотрудничать на базе Тартуского университета. С этого времени (1964 г.) началось издание «Трудов по знаковым системам» (сейчас — 14 выпусков, в типографии — 15-й)* и проведение конференций. Конференции 1964, 1966, 1968 гг. проходили в Кяэрику, 1970 и 1974 гг. — в Тарту. Обстановка на конференциях была исключительно непринуждённой. Они сыграли большую роль в выработке единых взглядов, единой платформы, в сплочении разнородных идей в единое направление. Доклады естественно переходили в дискуссии, и основную роль играли не монологические, а именно диалогические формы. Что отличало эти собрания — это полное отсутствие какой бы то ни было организации. Характерен следующий эпизод. На 2-й летней школе был Р.О.Якобсон, принимавший живейшее участие в наших занятиях. После этого мне довелось довольно много времени провести с Романом Осиповичем в Москве и в Грузии. Однажды мне пришлось слушать его беседу с представителями академической общественности, которые спросили его, в частности, о его впечатлениях от тартуской летней школы. Роман Осипович очень высоко о ней отозвался, сказал, что на него произвели большое впечатление не только идеи, прозвучавшие на данном симпозиуме, но и его организация. «Знаете, — сказал он, — я за свою жизнь

* В настоящее время (сентябрь 1993 г.) издано 25 выпусков. — Здесь и далее астериском помечены примечания составителя.

принимал участие в довольно большом количестве всякого рода съездов, конференций и симпозиумов, но я никогда не видел ничего подобного. Мне никогда не приходилось видеть подобной организации. У присутствующих на конференции могло создаться впечатление, что никакой организации вообще нет — доклады и выступления происходят как бы сами собой, дискуссии возникают как бы спонтанно. Но за всем этим — заключил Роман Осипович — стоит железная рука Ю.М.Лотмана, направляющего ход конференции, — замечательного, несравненного организатора! Я с особым удовольствием слушал этот отзыв, потому что мне было доподлинно известно, что никакой организации и не было — всё шло само собой. Организующим моментом была скорее сама личность Ю.М.Лотмана, но не его железная рука.

Итак, всё началось с симпозиума 1962 г. Конечно, и ему кое-что предшествовало. В частности, особое значение имел семинар по структурной лингвистике, который вели проф. П.С.Кузнецов, В.В.Иванов и В.А.Успенский, по специальности математик. Этот семинар — сначала в Московском университете, затем, после ухода В.В.Иванова из университета, в Институте иностранных языков — имел большое значение для развития структурной лингвистики. Но участников семинара интересовали и более широкие вопросы. Именно на этой базе и был организован симпозиум 1962 г.

Определёнными вехами были также семинар проф. И.А.Соколянского по работе со слепоглухонемыми (сама проблема представляет чрезвычайный практический и теоретический интерес) и кетская экспедиция (помню, что по пути в Сибирь я дописывал тезисы для симпозиума 1962 г. и на промежуточных станциях отсылал их в Москву). Экспедиция ставила перед собой прежде всего лингвистические задачи — описать этот неизвестный язык, не находящийся в родстве ни с одним другим языком земного шара, но также и более широкие, семиотические задачи. Именно здесь проявился тот интерес к фольклору и мифологии, который характерен для всех наших штудий.

Итак, тартуско-московская школа началась с деятельности московской группы, и это определило её первоначальную направленность. Как уже говорилось, московские представители — профессиональные лингвисты, каждый со своей специальностью (Иванов — хеттолог, Топоров — балтист и индолог, Ревзин — германист, Лекомцев — специалист по вьетнамскому

языку, Зализняк и я — слависты, хотя Зализняк может в равной мере считаться также индологом, семитологом). Однако всех нас объединяет интерес к структурной лингвистике, у каждого есть работы в этой области, и наши занятия семиотикой непосредственно восходят к занятиям структурной лингвистикой, представляя собой их естественное логическое продолжение. Это обстоятельство изначально определило наш подход и, я бы сказал, специфику нашего направления — то, что я предложил бы называть лингвистическим подходом к семиотике.

Целесообразно различать вообще семиотику знака и семиотику языка как знаковой системы. Первая восходит к Пирсу и Моррису, вторая — к Соссюру. Соответственно можно различать две тенденции в семиотике, которые могут быть определены как логическая и лингвистическая. В одном случае внимание исследователя сосредоточивается на изолированном знаке, т.е. на отношении к значению, к адресату и т.п. В этом смысле мы можем говорить о семантике, синтактике и прагматике знака, о структуре знака; различать иконические и символические знаки и исследовать процесс семиозиса, т.е. превращения не-знака в знак. Во втором случае исследователь сосредоточивает своё внимание не на отдельном знаке, но на языке как механизме передачи содержания, пользуясь определённым набором элементарных знаков. Язык, вслед за Соссюром, понимается как генератор текста, но уместно заметить в этой связи, что понятие текста в принципе может пониматься как в первом, так и во втором смысле: текст может рассматриваться как знак с самостоятельным, независимым содержанием; и вместе с тем, текст может рассматриваться как последовательность элементарных знаков, когда содержание (значение) текста определяется значением составляющих его знаков и правилами языка. Этот комплекс идей, как мне представляется, и определил направление семиотической мысли в нашей стране.

Поскольку нас интересовала в первую очередь система знаков, структурные отношения между ними, а не знак сам по себе, постольку нас привлекало скорее исследование формы, а не содержания. Содержание знака сводилось в общем к его структурной значимости (*valeur value*), определяемым его местом в системе, т.е. его функциональной нагрузкой. Иное содержание — внеязыковое (*content*) нас не интересовало. Поэтому самостоятельные проблемы семантики, как правило, не привлекали

нашего внимания. Содержание, поскольку оно не облечено в форму, не является предметом семиотического исследования, и при этом форма гораздо более доступна семиотическому анализу: форма дана нам непосредственно, содержание же — через форму.

На первых порах эта связь со структурной лингвистикой, т.е. лингвистическая платформа наших штудий, очень ясно чувствовалась (я имею в виду 1960-е гг.). 1960 гг. — это период поисков, прежде всего — расширения объекта исследования, экстраполяции лингвистических методов на всё новые и новые объекты. В свою очередь, привлечение нового материала неизбежно оказывало влияние на наши методы, стимулируя в конечном итоге отрыв от чисто лингвистической методологии. Я упоминал уже о возможности двойного подхода к тексту — текст как знак и текст как определённая организация знаков. Так вот, привлечение нового материала как раз и продемонстрировало возможность двойного отношения между текстом и знаком: с одной стороны, текст может пониматься как вторичное понятие, производное от понятия знака, с другой стороны, возможна ситуация, когда текст выступает как первичное понятие по отношению к знаку — так обстоит дело в случае недискретных текстов (например, в языке кино). Это только один пример того, как обращение к новому материалу заставляло отказываться от чисто лингвистической методики.

Первоначально мы ставили перед собой задачу: взглянуть на мир глазами лингвиста — найти и описать язык везде, где это было возможно. Так, например, Зализняк описал язык дорожных сигналов, его грамматику (поскольку словарь здесь изначально задан). Мы (с М.И.Лекомцевой) описали язык карточного гадания³: здесь несколько иная специфика, т.к. словарь здесь не задан непосредственно, но могут быть выделены элементарные семантические множители (семантические дифференциальные признаки), которые актуализируются в зависимости от контекста: одна и та же карта в разных контекстах (в разных синтагматических рядах) получает различный смысл, и механизм этого варьирования довольно любопытен.

³ Одновременно описанием карточных гаданий занялись в Ленинграде Б.Ф.Егоров и С.А.Николаева.

Наконец, мы занялись исследованием языка искусства, и здесь сразу же обнаружилась своя специфика⁴. Предполагалось, что как нельзя понять книгу, не зная и не понимая языка, на котором она написана, так невозможно постигнуть произведения живописи, кино, театра, литературы, не владея специфическими языками этих искусств. Предполагалось далее, что подобно тому, как изучение грамматики составляет необходимое условие понимания смысла текста, так структура художественного произведения раскрывает нам путь к овладению собственно художественной информацией. Не отказываясь вовсе от изучения содержания, мы стремились изучать те смысловые связи, которые определяются языком искусства и конкретной структурой данного произведения.

Итак, первый период (1960-е гг.) — поиски путей, этот период характеризуется отчётливо сознаваемой связью с лингвистикой. Связь эта отразилась и на терминологии. Тартуские летние школы назывались школами по исследованию вторичных моделирующих систем. «Вторичные моделирующие системы» — термин, предложенный В.А.Успенским отчасти потому, что термин «семиотика» мог вызвать ненужные ассоциации. Язык понимался как первичная моделирующая система — язык моделирует действительность. Над ним надстраиваются вторичные системы, моделирующие частные аспекты этой действительности. Таким образом, знаковые системы понимались как вторичные, надстроенные над языком.

Эти поиски новых и разнообразных объектов семиотического исследования сыграли важную роль в выработке семиотических методов. Привлекая новые объекты исследования, мы сталкивались со специфическими семиотическими проблемами. Результатом этих поисков явился постоянный интерес к смежным областям науки (смежным с филологией) — не только к искусствознанию, но и к этнографии, истории, мифологии. Се-

⁴ Путь тартуских исследователей был несколько иным: не будучи профессиональными лингвистами, они шли от изучения художественного текста и художественных языков. Даже, когда исследователи московской группы обратились к аналогичной проблематике, определённое время наблюдалось различие: москвичи интересовались, в первую очередь, такими жанрами, как детектив, дающими стабильные коды, тартусцев же с самого начала интересовали языки, создаваемые *ad hoc*. Памятна дискуссия на Первой школе с И.И.Ревзиным, сомневавшимся, что уникальный художественный текст вообще может быть объектом структурно-семиотического описания.

миотика оказывалась таким образом как бы узловой наукой, связывающей различные области гуманитарных знаний.

Вместе с тем в процессе такого рода поисков постепенно определился и стабилизировался тот круг проблем, который концентрировал наши интересы. Эта общая тема, объединяющая наши занятия, — я бы сказал даже, объединяющая нас как направление и отличающая тартуско-московскую семиотическую школу от других семиотических школ (польской, французской, американской и т.д.) — эта общая тема может быть определена как семиотика культуры.

С точки зрения своей организации культура предстаёт как совокупность разнообразных, относительно более частных языков. В этом смысле культура включает в себя языки искусства (язык литературы, живописи, кино), язык мифологии и т.п. Функционирование этих языков находится в сложной взаимосвязи, самый характер которой, вообще говоря, культурно обусловлен, т.е. оказывается не одинаковым в различных конкретно-исторических условиях. Некоторые из нас посвятили специальные исследования этим частным языкам. Так, В.В.Иванов и В.Н.Топоров занимались славянской, балтийской и хеттской мифологией, В.В.Иванов и Ю.М.Лотман — языками кино, Ю.М.Лотман и я — языками литературы, я занимался кроме того языком живописи. Существенно для характеристики данного направления мысли, что такого рода исследования каждый раз вписываются во всё более широкий круг проблем, т.е. исследование и описание соответствующих языков интересует нас не только и не столько само по себе, но именно как реализация более общего культурного механизма.

Культура понимается при этом как некая система, стоящая между человеком (как социальной единицей) и окружающей его действительностью, т.е. как механизм переработки и организации информации, поступающей из внешнего мира. При этом какая-то информация оказывается существенно значимой, а какая-то — игнорируется в рамках данной культуры. Напротив, на языке другой культуры эта нерелевантная для данной культуры информация может быть очень существенной. Таким образом, одни и те же тексты могут быть по-разному прочитаны на языках разных культур.

Опять-таки и в этом случае правомерна аналогия с естественными языками, где также какая-то информация оказывается исключительно релевантной для одних языков и совершенно

нерелевантной для других. Например, когда мы говорим на индоевропейских языках, мы, называя какой-либо объект, непременно должны указать, идёт ли речь об одном объекте или о нескольких (а в некоторых языках даже и более конкретно об одном, двух объектах или о числе, превышающем два). Между тем для китайского, вьетнамского или индонезийских языков эта информация не является обязательной (хотя и может при желании быть выражена). Когда мы называем действие на индоевропейском языке, мы считаем необходимым указать, в каком отношении оно находится к моменту речи — совпадает с ним, было до него, будет после него. Опять-таки и эта информация может быть нерелевантной для других языков. И напротив, другая информация, релевантная для этих языков, может быть нерелевантной для нашего языка.

Итак, культура в широком семиотическом смысле понимается как система отношений, устанавливаемых между человеком и миром. Эта система, с одной стороны, регламентирует поведение человека, с другой — определяет то, как он моделирует мир. Частный случай отношений между человеком и миром — система отношений между человеком и коллективом. В этом смысле отношения между человеком и коллективом предстают как коммуникационный диалог: социум реагирует на поведение человека, определённым образом его регламентирует, человек реагирует на социум (и вообще на окружающую его действительность). Это, между прочим, позволяет взглянуть на историю в семиотической перспективе: под определённым углом зрения исторический процесс предстаёт как система коммуникации между социумом и окружающей его действительностью, в частности, между разными социумами и, вместе с тем, как диалог между исторической личностью и социумом. В этой связи особенно интересными являются конфликтные ситуации, когда участники коммуникационного процесса говорят на разных (культурных) языках, т.е. когда одни и те же тексты читаются различным образом. Так, например, обстоит дело в эпоху петровских преобразований. Петр и его сторонники говорят на ином языке (это даже не метафора), чем их аудитория, что обуславливает глубокий культурный конфликт, последствия которого ощутимы и много позднее.

Заканчивая этот очень общий обзор деятельности тартуско-московской семиотической школы, я хотел бы подчеркнуть, что время для окончательного подведения итогов ещё не наступило.

пило: мы движемся дальше, наши научные интересы динамически развиваются, точка ещё не поставлена. Вместе с тем эта школа насчитывает уже почти 20 лет своего существования (если считать её началом симпозиум 1962 г.), и это даёт право оглянуться назад и охарактеризовать прошедший путь. Если подытожить сказанное, за это время имел место переход от экстраполяции лингвистических методов на нелингвистические объекты к семиотике культуры как некоей имманентной области исследования. Иначе говоря, за это время выкристаллизовался самый объект нашего исследования. Соответственно, если на первых порах нас интересовали прежде всего проблемы языка описания (метаязыка) — как описывать тот или иной объект, — то в настоящее время нас преимущественно интересует именно сам объект семиотического исследования, т.е. культура в тех или иных её реализациях — не как можно описывать, но что описывать. Это обстоятельство объясняет более или менее конкретный характер наших семиотических штудий, которые всегда так или иначе связаны с анализом конкретных текстов культуры, т.е. всегда имеют в конечном счёте характер интерпретации. Абстрактной методологией семиотического анализа мы в общем не занимаемся, и это, кажется, ещё одна черта, специфическая для наших семиотических исследований.

Б. М. Гаспаров

Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен*

А в ненастные дни собирались они часто.

В этой статье я не буду касаться непосредственных и более отдалённых источников, из которых вышли семиотика и структуральная поэтика 1960-х годов; об этом уже немало написано¹. Предметом моего интереса является «знаковый» аспект этого научного движения; я хочу показать, в какой мере и в каком смысле семиотические исследования представляли собой культурный «текст», выразивший дух своего времени.

Глядя на имена тех, кто активно работал в 1960-х—начале 1970-х годов в рамках научного направления, получившего название «Тартуской», или «Тартуско-Московской» школы структуральной поэтики и семиотики², легко увидеть, что лишь небольшую часть этого многочисленного и многостороннего по своим интересам научного сообщества составляли эстон-

* Статья была впервые опубликована в *Wiener Slavistischer Almanach* 1989. Band 23.

¹ См. изложение принципов школы в их историческом развитии в книге: *Shukman Ann. Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Ju. M. Lotman*, Amsterdam-New York: North Holland Publisher 1977. Подробный обзор работ школы по поэтике и фольклору дан в статье: *Meletynsky E. & Segal D. Structuralism and Semiotics in the USSR*, *Diogene*, № 73 (Spring 1971, с. 88-115). Непосредственные источники семиотических исследований в лингвистике названы в книге: *Segal Dimitri. Aspects of Structuralism in Soviet Philology*, Tel-Aviv University 1974 (*Papers on Poetics and Semiotics*, 2); вопрос о более отдалённых предшественниках семиотики рассматривается в работе: *Иванов В.В. Очерк истории семиотики в СССР*. М., 1976. Наконец, интересна попытка осветить историю Тартуской школы в категориях «дуальной» историко-культурной модели, предпринятая в статье: *Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Труды по знаковым системам*. Вып. 20. Тарту, 1987, с. 18-29.

² См. подробную библиографию трудов школы, доведённую до середины 1970-х гг.: *Eimermacher Karl & Shishkoff Serge. Subject Bibliography of Soviet Semiotics. The Moscow-Tartu School*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications 1978.

ские и русские учёные, непосредственно связанные с Тартуским университетом. Большинство его участников жили и работали вне Тарту и Эстонии — в Москве и Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Ереване. И тем не менее, есть некоторая «знаковая закономерность» в том, что именно Тартуский университет и его кафедра русской литературы (в те годы возглавляемая Ю.М.Лотманом) сделали центром многочисленных больших и малых конференций и изданий, в которых оформилось и выразило себя это научное движение.

Господствующим духом движения, в особенности на первоначальной его стадии, был строгий профессионализм, чуждавшийся широких социальных и общекультурных контактов с внепрофессиональным «внешним миром». Тем не менее, и общий дух Тартуской школы, и обстоятельства её формирования имели прямое отношение к социальному и психологическому климату эпохи. Сама тенденция к герметическому замыканию и удалению из русской языковой и культурной среды несла в себе явственные социальные и психологические обертоны. В этом смысле школа семиотических исследований сама была выразительным семиотическим феноменом. Направление её исследований и внешние формы работы, стиль научного общения её участников и нормы их общежитийского поведения и взаимоотношений представляли собой своего рода семиотический «код», имевший определённую знаковую ценность в рамках той культурной эпохи, в которую этот код формировался и функционировал.

Уже начиная с 1950-х годов Балтийские республики в целом, а Эстония и Тарту, пожалуй, в наибольшей степени, сделали местом притяжения для определённой части русской интеллигенции. Традиции академических свобод и интеллектуальной независимости, делавшие Дерпт уникальным явлением в русской академической жизни ещё в прошлом веке, в значительной степени сохранялись в Тарту 1950—1960-х годов. Здесь собирались те, для кого наступившая в это время «оттепель» открыла возможность эмансипации, если не от официальных институций, то по крайней мере от официально санкционированной системы интеллектуальных ценностей. Разумеется, лишь немногие имели намерение, да и возможность, переехать в Эстонию; но и для тех, кто продолжал жить и работать за пределами тесного тартуского сообщества, систематические поездки в Тарту и погружение в этот мир стали необходимым духовным

опытом. Сам факт наличия этого особого мира давал ощущение внутренней независимости, выхода в духовное пространство, защищённое от враждебной среды, — жизненно необходимое в условиях неуверенного и нестабильного интеллектуального размораживания, которое происходило в эти годы.

Представители академической русскоязычной и эстонской интеллигенции, из которой образовался круг участников Тартуских конференций, принадлежали к разным (в основном, гуманитарным) профессиям: тут были лингвисты различных направлений, историки и теоретики литературы, специалисты по фольклору и мифологии, этнографы, историки, психологи, математики, логики, искусствоведы. Это были люди различных поколений, занимавшие различное положение на официальной академической и социальной лестнице. В рамках формировавшегося в Тарту сообщества все эти различия становились несущественными, как бы выносились за скобки. Существенным критерием оказывалась, превыше всего, особая психологическая предрасположенность, система духовных и социальных ценностей, объединявшая членов сообщества и делающая возможным их общение, поверх всех социальных и профессиональных различий.

Важнейшей категорией психологии и поведения «тартуских» ученых той эпохи представляется мне чувство отчуждения. Для учёного этой психологической формации было характерно глубокое недоверие к тому, что его окружало — не только к официальным учреждениям, но даже к традиционным предметам научных занятий, общепринятому научному языку, формам общения с коллегами. Дух позднесталинской эпохи проявлял себя отнюдь не только в прямом идеологическом давлении: его отпечаток можно было заметить и в таких проявлениях профессиональной и культурной жизни, которые, казалось бы, не были прямо связаны с идеологией и принадлежали научной и культурной традиции. Этот отпечаток узнавался в характере мыслительных ходов и ассоциаций, в общеупотребительной фразеологии, в границах привычно используемого материала и референтных полей. Освобождением от этого должна была стать не «перестройка», но отчуждение и уход; не перестройка, но строительство заново, как бы на пустом месте. Интеллигент «тартуской» формации искал средства отделить себя от контекста, найти и отгородить свободное, неприкреплённое к «почве» духовное пространство — поскольку всё «обитаемое» простра-

нство культуры было заражено, — с тем, чтобы на этом пространстве построить свой особый мир. Однако разрыв «тартуского» интеллигента с обществом имел преимущественно интроспективный характер. В его основе лежало не стремление требовать и добиваться чего-либо от общества, но, напротив, желание быть «забытым» обществом, оставленным в покое на отвоёванном духовном плацдарме.

Одним из факторов этого внутреннего отчуждения была ярко выраженная «западническая» ориентация интеллектуальных движений периода «оттепели». Знание (хотя бы пассивное) иностранных языков, чтение иностранной профессиональной и художественной литературы, популярных книг, журналов было важнейшей категорией поведения и важнейшим фактором социальной селекции в описываемом кругу. Все поступавшие из-за границы профессиональные издания циркулировали по рукам в кругу «своих», отсылки к иностранным авторам составляли важную часть едва ли не каждой работы, последний выпуск международных лингвистических и семиотических журналов («Linguistics», «Language», «Semiotica») значил неизмеримо больше, чем последний выпуск «Вопросов языкознания» или «Вопросов литературы». Стремление преодолеть искусственную изоляцию от западного мира, возникшую в предыдущие двадцать лет, было, конечно, вполне естественным. Но был в этом направлении умов и «знаковый» элемент; напряжённый интерес к тому, что находилось за пределами «своего» обитаемого мира, был одним из психологических инструментов отчуждения. Учёный, вовлечённый в этот процесс, естественным образом терял интересы и даже общий научный язык со своими непосредственными коллегами по кафедре или лаборатории, которых этот процесс не затрагивал.

Следует подчеркнуть, что этот запредельный «западный мир» в основном оставался по-прежнему закрытым. Образ этого мира, возникавший на основе избирательных и искусственных каналов информации, носил во многом иллюзорный и утопический характер. В специфической обстановке духовной эмансипации и физической несвободы, характерной для конца 1950 — начала 1960-х годов, апелляция к «Западу» помогала не столько выйти в широкий мир, сколько уйти из непосредственно окружающей среды. Независимость достигалась не внешним освобождением, но внутренним замыканием.

Этой психологической установке идеальным образом отвечала атмосфера Тарту: удалённость от крупных административных центров, необычный, с точки зрения русского интеллигента, стиль повседневной и академической жизни, «западный» ореол города и его обитателей. Сам языковой барьер оказывался, в этих обстоятельствах, важнейшим позитивным фактором — он усиливал герметичность русскоговорящего сообщества учёных.

Специфическая тартуская атмосфера действовала как мощный и безошибочный механизм социальной и психологической селекции. Человек «почвеннической» психологической установки, тот, для которого живые связи с широким контекстом современного общества значили в ту эпоху больше, чем внутренняя эмансипация, был бы не в состоянии погрузиться в герметичный «тартуский» мир и ощутить его стимулирующее воздействие. Тем, кто встречался на тартуской почве, было легко опознавать друг в друге сходную систему ценностей. Сам факт стремления в Тарту, способность и желание принять этот специфический модус существования был важным диагностическим признаком.

Основной формой работы Тартуского сообщества стали семиотические конференции, созывавшиеся регулярно, раз в два года, под несколько загадочным (для непосвященных) названием «Летняя школа по вторичным моделирующим системам»; всего, с 1964 по 1973, состоялось пять таких «школ». Конференции происходили во время летних каникул, поэтому участие в них не получало официального оформления: никто не приезжал на летнюю школу с «командировкой» от своего учреждения. Сам факт созыва конференции был известен только в узком кругу. (Существовал круг постоянных участников школ; к этому ядру каждый раз добавлялись, на основе личных контактов, новые участники, некоторые из которых впоследствии получали «постоянный» статус.)

Летние школы проходили на спортивной базе университета, в местечке Кяэрику (Kärgiku) на юге Эстонии, окружённом лесами и озёрами. Эти условия естественным образом ограничивали круг присутствовавших. Непосвящённому было крайне трудно узнать о школе и времени её проведения, а узнав — физически невозможно на ней присутствовать.

Зато для «посвящённых» форма летних школ имела огромные преимущества. Несколько дней совместной жизни, отгоро-

женной от внешнего мира, создавали интеллектуальную атмосферу, уникальную по своей интенсивности. Собравшееся на загородной базе общество (несколько десятков человек) составляло «чистую» среду, отделённую от контаминации с внешним миром. Все участники хорошо знали друг друга, все разделяли общий научный язык; все готовы были, на основе этого общего языка, разделить идеи и интересы друг друга, — как бы далеко эти идеи ни располагались с точки зрения традиционного разделения научных предметов и специальностей. В этом идеальном коммуникативном единстве стирались границы между «жизнью» и «наукой», между дискуссиями в аудитории и дружескими разговорами. Конечно, за пределами Кяэрику каждый из участников вёл профессиональную и социальную жизнь, характер которой не мог не отражать в себе взаимодействие с внешней средой; но съезжаясь раз в два года в Кяэрику, участники «летней школы» погружались в герметический мир, характер которого целиком определялся его собственным профессиональным и поведенческим языком.

Основным изданием, в котором публиковались работы участников семиотической школы, стала серия «Труды по знаковым системам», начавшая выходить в 1964 году (это издание продолжается до настоящего времени; его формат, однако, существенно изменился, начиная с середины 1970-х гг.). Серия выходила в рамках «Учёных записок Тартуского университета» («Acta et commentationes universitatis Tartuensis») — малотиражного академического издания, не поступающего в книжные магазины (приобрести том можно было, только послав заказ непосредственно издательству Тартуского университета). Редакторы и авторы «Трудов» не только не сожалели об этом, но даже гордились малой доступностью издания. Спрос на «Труды» был велик и в Советском Союзе, и за границей, но «посторонний» читатель практически почти не имел к ним доступа.

Герметизм научного сообщества поддерживался также принятым в его кругу эзотерическим научным языком. Язык, на котором говорили и писали «тартуские» учёные, был насыщен терминологией, имманентной семиотическим исследованиям и не употребительной за их пределами. Многие выражения этого особого «семиотического» языка создавались членами группы и имели хождение исключительно в их общении друг с другом. Очень много слов представляло собой прямую транслитерацию иностранных терминов, не употреблявшихся в русскоязычной

научной традиции, что придавало этому эзотерическому языку характерно «западнический» оттенок. В идеале эти коллективные усилия, сознательные и бессознательные, вели к созданию «чистого» семиотического языка: с одной стороны, единого для всего поля семиотических исследований, а с другой стороны, отделённого от «внешней» научной традиции³. Владение этим имманентным языком обеспечивало общение внутри сообщества и преграждало путь постороннему. Член семиотической школы свободно понимал работу, изложенную, устно или письменно, на языке школы, как бы далеко ни отстоял предмет

³ Приведём некоторые примеры этого языка, выбранные почти наугад:

Мы будем описывать гадание на картах в двух системах терминов: сначала будут изложены полевые данные гадания через метаязык лингвистической терминологии (разд. 1); далее основные выводы будут описаны в терминах логической классификации семиотических явлений Пирса-Морриса (разд. 2). (*Лекомцева М.И., Успенский Б.А.* Описание одной семиотической системы с простым синтаксисом // Труды по знаковым системам. Вып. 2. Тарту, 1965, с. 94).

Кетские религиозно-магические знаковые системы (RS) могут быть описаны посредством введения шести уровней различных объектов, выступающих как знаки-личности: I-RS, II-RS, III-RS, IV-RS, V-RS, VI-RS. Распределение объектов (знаков-личностей) по этим уровням и последовательность уровней определяются характером их моделирующей функции и степенью включённости в повседневные ситуации, степенью упорядоченности каждого из уровней, числом объектов каждого уровня и степенью открытости каждого уровня. (*Иванов В.В., Топоров В.Н.* К описанию некоторых семиотических систем. *Ibid.*, с. 119).

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 определённую параллель с левополушарным и правополушарным принципами индивидуального мышления человека. (*Лотман Ю.М.* Феномен культуры. *Ibid.*, Вып. 10, 1973, с. 8).

Предлагаемый подход базируется на ряде исходных допущений, важнейшее из которых, — признание музыкального языка системой, реализуемой в музыкальной речи, т.е. признание того, что множество наблюдаемых нами текстов представляет собой вторичное явление — манифестацию, как бы результат работы некоторого генеративного устройства, представляющего собой структуру. (*Гаспаров Б.М.* К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (На материале гармонии Венского классицизма). *Ibid.*, Вып. 7, 1975, с. 217).

этой работы от его собственных знаний и интересов; «посторонний» испытывал значительные трудности в понимании семиотической работы, даже если она относилась к хорошо ему известному и интересующему его предмету.

Описываемый мною «поведенческий код» Тартуской школы сложился в силу вполне определённых внешних причин. Степень интеллектуальной независимости, открытость научных поисков и дискуссий, достигнутая школой, была возможна только при условии обособления её от официальной научной жизни. Поведенческая стратегия, на основе которой происходил отбор и общение в рамках семиотической школы, была оправдана внешними обстоятельствами, и участники движения хорошо это понимали.

И тем не менее — приспособление к внешним обстоятельствам было лишь предпосылкой к возникновению такой системы мышления и поведения. Её формирование было связано не только с внешними, но и с внутренними причинами. Члены тартуского круга погружались в ими же созданную замкнутую среду не против своей воли, не только подчиняясь внешней необходимости. Изолированность сообщества отнюдь не вызывала неудовлетворённости, сожаления о том, что никакие более открытые формы его деятельности невозможны. Напротив, погружение в «чистую» среду герметического общения ощущалось как позитивный опыт. Объяснить это можно только тем, что формы существования сообщества были не механически ему навязаны извне, но адекватно выражали направление умов его членов, их коллективную профессиональную и психологическую ценностную установку. Существовала глубокая связь между научным направлением, на основе которого возник семиотический подход к изучению культуры, с одной стороны, и внешними условиями существования семиотической школы в 1960-е годы — с другой.

Основным методологическим стрижнем семиотических исследований, который в 1960-е годы объединял всех членов школы, явилось представление о дуалистическом бытии всех проявлений культуры, в основе которого лежало противопоставление «языка» и «речи» (*langue vs. parole*), сформулированное применительно к языку Ф. де Соссюром. Согласно такому подходу, любая наблюдаемая нами форма деятельности людей в обществе — будь то общение на вербальном языке, создание и восприятие произведений искусства, религиозные обряды и магичес-

кие ритуалы, формы социальной жизни и повседневного поведения, моды, игры, знаки личных взаимоотношений и социального престижа — представляет собой вторичный феномен: «речь» или «текст». Всякий текст построен на основе некоей абстрактной, скрытой от непосредственного наблюдения системы правил — «языка», или «кода». Любой акт поведения в известной культурной среде представляет собой высказывание на определённом культурном языке; чтобы успешно общаться в рамках культурного сообщества, его члены должны владеть «кодами», принятыми в этом сообществе. Только знание соответствующих кодов позволяет члену сообщества порождать правильные культурные «тексты», имеющие смысл для носителей данного культурного языка, и понимать предлагаемые ему «тексты», оценивая их как правильные или неправильные, осмысленные или бессмысленные, трафаретные или новаторские. Сам факт отклонения высказывания от принятого кода получает свой смысл лишь в силу знания базовых правил, от которых это высказывание отклоняется; тем самым, нарушение кода оказывается негативным случаем его применения. Ни один текст культуры не может быть адекватно прочитан путём простого эмпирического восприятия и наблюдения; для его понимания необходимо либо интуитивно владеть соответствующим культурным языком, либо реконструировать его в научном описании, т.е. построить его «грамматику»⁴.

Система правил, образующая код, составляет замкнутое в себе структурное единство, все компоненты которого закономерным образом соотношены между собой. Чтобы реконструировать это идеальное, абстрактное единство, лежащее по ту сторону физического бытия предмета, необходимо отвлечься от сиюминутных, конкретных и преходящих факторов, присутствующих

⁴ Универсальное определение культурных текстов в их отношении к языку было дано в классических работах А.М.Пятигорского и Ю.М.Лотмана начала 1960-х гг.: *Пятигорский А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962, с. 144—154; *Лотман Ю.М.* О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания, 1963, № 3, с. 44—52; *Лотман Ю.М., Пятигорский А.М.* Текст и функция // Третья летняя школа по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1968, с. 74—88. См. также коллективный «манифест» семиотической школы: *Иванов В.В., Лотман Ю.М., Пятигорский А.М., Топоров В.Н., Успенский Б.А.* Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам). *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa, 1973, с. 9-32.

щих в любом реальном акте общения: таких, как воздействие окружающей среды, динамика ситуации, характер участников общения, их жизненный опыт, цели, настроение, динамика их взаимодействия друг с другом и с окружением. Внимание исследователя, сосредоточено на том, какой эффект производит данный текст на слушателя при соотнесении его с определённым кодом культурного поведения, которым этот слушатель владеет. С этой точки зрения, все перечисленные выше «внешние» явления представляются второстепенными, — какую бы роль они ни играли в создании действительного эффекта, производимого реальным сообщением в конкретной обстановке. Предполагается, что структура кода определяет некоторые фундаментальные параметры в восприятии текста, «моделирует» текст определённым образом, — до и вне конкретных обстоятельств, в которых этот текст выступает в обществе. (Некоторые из этих внешних факторов могут включаться в описание в абстрагированной форме, в качестве «прагматических» параметров кода.)

Абстрактный и имманентный характер кода естественно наводил на мысль об униформности строения различных культурных языков. Такая генерализация различных конкретных кодов имела двоякую направленность. С одной стороны, открывалась возможность говорить о культуре в целом как о «макросистеме», или «системе систем», в которой каждый конкретный аспект культурной деятельности выступает в качестве частного механизма (подсистемы), взаимодействующего с другими механизмами в составе всего культурного устройства в целом. С другой стороны, получила мощную реализацию идея (высказанная в своё время Соссюром) о единстве структурных принципов, на которых основывается любая система знаков, функционирующая в обществе, и о вытекающей из этого возможности построения универсальной теории знакового кода. Все культурные языки выступают на фоне этой всеобщей семиотической метаструктуры как её частные реализации; понимание устройства каждого частного языка в такой же степени моделируется его отношением к абстрактной семиотической метаструктуре, в какой любой конкретный текст моделируется соответствующим ему языком. Этот вторичный, производный характер всех частных семиотических языков, функционирующих в обществе, отразился в том наименовании, которое они

получили в работах Тартуской школы: «вторичные моделирующие системы».

Нетрудно увидеть параллелизм (или, говоря семиотическим языком, «изоморфизм») между семиотическими принципами семиотических исследований и описанными выше социальными и психологическими обстоятельствами, при которых сформировалась и работала семиотическая школа. Отметим, прежде всего, уход от субстанции культуры в условную реальность, имманентную по отношению к внешним условиям её реализации. Эмпирическая реальность общения и взаимодействия между людьми в рамках культурного сообщества представлялась при таком подходе неприятным хаосом, которому исследователь должен преградить путь в своём описании. Герметическое закуривание предмета исследования понималось как необходимый принцип, без которого невозможно достичь требуемого уровня научной обобщенности и последовательности описания. Что истинно научное описание должно быть непременно обобщённым (т.е. потенциально покрывать множество различных предметов, — в идеале все и всяческие предметы) и последовательным или «непротиворечивым» (т.е. быть самодостаточным и закрытым в своей целостности — в идеале полностью выводиться из исходных принципов) — казалось даным раз и навсегда, как аксиома. Ценность этой аксиомы никак не соотносилась с эмпирическими свойствами изучаемого предмета и с тем, насколько интересными (опять-таки, чисто эмпирически) могли быть результаты, получаемые на основе её применения. Вопрос об интересности отдельных частных результатов как бы отступал на второй план. Каждое отдельное описание воспринималось как «манифестация» исходных общих принципов и тем самым включалось в единую парадигму с множеством других описаний. В этой парадигме новаторские анализы, вносящие существенно новое в понимание предмета, соседствовали с простым переписыванием имеющихся сведений на униформный язык семиотического описания. Как бы ни ощущалось различие между ними в чисто «житейском» смысле — на уровне «кода» семиотических исследований все они выступали в соотнесённости между собой, в качестве частей единой системы; утопическое стремление к единству, всеохватности и всеоотнесённости явлений преобладало над интересом к каждому явлению в отдельности.

Обнаружение связей и сходства между различными объектами, которые в эмпирическом бытии культуры, казалось, не имели между собой ничего общего, несло в себе (в особенности на первых порах) огромный стимулирующий эффект. Куда бы ни падал взгляд исследователя, мыслящего в категориях научного языка семиотики, — везде перед ним проступали дотоле скрытые аспекты в строении культурного феномена и в характере его функционирования — черты, которые данный феномен разделял со множеством других, в качестве закономерных составных частей единого, системно организованного целого. Мысль ученого устремлялась от эмпирической поверхности явлений к той отвлечённой форме, которую предмет принимал, будучи представленным в категориях семиотического кода. Чем большее число различных явлений удавалось соотнести со структурой кода — тем более разительным оказывался эффект преобразования смысла каждого из этих явлений и тем более широкие возможности открывались для закономерного включения их в единый механизм культуры. Из этого духовного опыта постепенно вырастал образ единого здания общечеловеческой культуры, построенного на основе единых конструктивных закономерностей, — здания, «план» которого, деталь за деталью, всё более явственно обнаруживал себя в семиотических исследованиях. Даже мимолетного, поверхностного прикосновения к предмету инструментом семиотического анализа оказывалось достаточно, чтобы открыть в предмете неограниченные возможности его преобразования и наметить план его освоения в будущем. Возникло неповторимое чувство легкости, неограниченных возможностей, отсутствия сопротивления материала и среды: своего рода ощущение «невесомости», обретаемой в герметически замкнутой среде.

Атмосфера Тартуского сообщества создавала идеальные условия для междисциплинарного общения и сотрудничества. Я уже говорил о том, что самосознание семиолога определялось не столько изначальной профессиональной принадлежностью, сколько общей интеллектуальной установкой. Все участники сообщества были специалистами в различных областях науки, но общение между ними происходило не на базе занятий в рамках отдельных профессий, а на базе общего языка. Тартуский историк и лингвист, этнограф и музыковед находили больше стимулов в общении друг с другом, чем со со своими непосредственными коллегами по профессии. Пестрый состав группы

в такой же степени способствовал этому, как и общая психологическая установка на уход из «своей» среды, при которой приобщение к «чужому» несло в себе освобождающий и стимулирующий эффект. В сущности, деятельность каждого члена школы в этот период была непрерывным пересечением традиционных границ, перенесением своей работы в сферы, традиционно лежавшие за её пределами⁵. Поэтика и теория искусств (музыки, живописи, кино) ожидали кардинальных результатов от применения лингвистического аппарата, лингвистика устремлялась в сторону сближения с математической логикой, математики вдохновлялись восточной мифологией и средневековой живописью (описанными с помощью новейших методов). Пока лингвисты и литературоведы ассимилировали достижения биологии (в частности, принцип асимметрии полушарий головного мозга)⁶, — биологи искали возможность применить такие лингвистические понятия, как «код», «оппозиция», «уровни структуры» и т.д., в своих исследованиях⁷. Уничтоже-

⁵ Приведём заглавия некоторых работ, опубликованных во втором выпуске «Трудов по знаковым системам», с тем чтобы дать представление о спектре интересов и общения участников семиотической школы:

Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога; *Огибенин Б.Л.* К вопросу о значении в языке в некоторых других моделирующих системах; *Зарецкий В.А.* Ритм и смысл в художественных текстах; *Успенский Б.А.* Предварительные замечания к персоналогической классификации; *Егоров Б.Ф.* Простейшие семиотические системы и типология сюжетов; *Цивьян Т.В.* К некоторым вопросам построения языка этикета; *Сегал Д.М.* Опыт структурного описания мифа; *Чернов И.А.* О структуре русского любовного заговора; *Топоров В.Н.* К семиотике предсказаний у Светогия; *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в древнерусских средневековых текстах; *Топоров В.Н.* Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений; *Успенский Б.А.* К системе передачи изображения в русской иконописи; *Ланглебен М.М.* Описание системы нотной записи; *Падучева Е.В.* О структуре абзаца; *Левин Ю.И.* Структура русской метафоры; *Толстая С.М.* О фонологии рифмы; *Сегал Д.М., Цивьян Т.В.* Структура английской поэзии нонсенса; *Данилов М., Либерман Ю., Пятигорский А., Сегал Д., Успенский Б.* Предварительное сообщение об опыте семиотического исследования речевого потока под действием мескалина.

⁶ *Иванов В.В.* Чёт и нечёт. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

⁷ Конференция на тему «Биология и лингвистика» состоялась в Тарту в 1978 г.

ние границ между дисциплинами подчёркивало единство создаваемого семиотического здания. Чем более явственно отдельные секции этого здания оказывались связаны между собой, тем слабее ощущалась их связь с исследованиями того же предмета, внеположенными этому зданию. Идеальное единство всей получаемой картины и в то же время идеальная её закрытость, намеренное отстранение от внесистемной открытости и неоднородности мира и от эмпирической научной традиции как от внеположного хаоса — таковы были черты этой семиотической утопии.

В своём изложении я уже несколько раз употребил слово «утопия». Действительно, деятельность семиотической школы 1960-х годов заключала в себе явные черты утопического мышления. Можно подчеркнуть такие характерные его признаки, как стремление к абсолютному синтезу, в котором все и всяческие явления получили бы закономерное соотношение друг с другом; тотальное мышление, преобладание общей цели над частными «эмпирическими» интересами; ощущение остановившегося времени, связанное с глобальностью цели, — отныне движение вперёд должно было состоять в реализации начертанного плана, вплоть до полного его воплощения. Утопический синтез несёт в себе черты откровения: приобщение к идеалу мгновенно и радикальным образом преобразует эмпирический мир из хаоса в упорядоченный космос. Этот эффект даёт ощущение власти над эмпирическим миром: мы владеем материалом, а не материал владеет нами; посвящённый чувствует себя освобождёвшимся от «вязкости» жизненного процесса — освобождёвшимся в сфере изучаемых явлений в такой же мере, как и в сфере окружающей его профессиональной среды от традиционной иерархии ценностей. Члены движения осознают себя как «братство» посвящённых, объединяемых общим знанием и устремлённостью к общей цели. Наконец, тотальность утопического мышления ведёт к уничтожению границ между художественным или научным творчеством и «жизнью». Характерным образом, отличие семиологического жизнестроительства от, скажем, символистического состояло в том, что его предметом были не столько жизненные «тексты» как таковые, сколько язык, при помощи которого оно мыслило, выражало себя и взаимодействовало с внешним миром.

Утопический характер семиотики 1960-х годов роднит её со многими художественными и интеллектуальными движениями

начала века — от символизма до деятельности ОПОЯЗ'а. В этом, конечно, нет ничего удивительного, поскольку семиотика и структуральная поэтика 1960-х годов генетически самым тесным образом связаны с символистскими и постсимволистскими теориями поэтического слова, поэтикой формальной школы и структурной лингвистикой. Можно лишь отметить, что по сравнению со своими научными предшественниками семиотическая школа периода «оттепели» отличалась гораздо более радикальным стремлением к замыканию и интроспекции. Философские, эстетические и языковые идеи начала века были тесно связаны с современными художественными явлениями, с различными аспектами литературной и социальной жизни. Каким бы элитарно малочисленным ни было то или иное движение 1900—1920-х годов, сколь бы эзотерическими ни выглядели для современников его идеалы и его научный или художественный язык, — оно стремилось укорениться в современной культуре, утвердить себя в борьбе с предшественниками и с конкурирующими движениями.

В отличие от этого, усилия участников семиотического движения 1960-х годов направлялись на утверждение «имманентного» характера школы, её внеположности по отношению к контексту. Социальная и культурная ситуация 1950-х годов — прерывание живой культурной традиции, разрушенной двумя предшествовавшими катастрофическими десятилетиями, и появившаяся возможность внутренней эмансипации, при сохраняющейся несвободе внешних условий существования, — служила благоприятной питательной средой для такого направления. Герметическая семиотическая утопия несла скорее эмансипацию, чем освобождение, она вдохновлялась образом идеально построенного и замкнутого убежища, а не идеально перестроенного и обновлённого мира. Идея семиотического компендиума и попытка её воплощения была одним из важных и характерных явлений, в которых воплотился дух эпохи 1950—60-х годов.

В семидесятые годы и внешние условия работы школы, и внутренние механизмы, приводившие её в движение, начали постепенно изменяться. В условиях ухудшавшегося идеологического и культурного климата эмансипация становилась все более затруднительной. «Летние школы» невозможно было больше проводить в прежней форме, и после 1973 года они прекратились; их заменили, с одной стороны, более широкие кон-

ференции, проводившиеся в разных городах, а с другой — постоянно действующие семинары, объединяющие более узкие и однородные группы специалистов. «Труды по знаковым системам» были резко сокращены издательством в объёме, что вызвало необходимость существенно изменить их характер: обширно междисциплинарные компендиумы сменились компактными монотематическими выпусками.

Однако этим внешним факторам соответствовала внутренняя логика эволюции как семиотических исследований в целом, так и отдельных учёных. Период первичного «освоения мира» в категориях семиотического языка завершился. Это вело к распаду междисциплинарных притяжений и к возрождению интереса к контексту, окружающему как бытие каждого предмета, так и традицию его изучения. Семиотическое сообщение теряло ощущение своей целостности и отъединённости от внешнего мира.

В задачу настоящей статьи не входит описание того, как семиотические исследования постепенно выростали из своего первоначального состояния. Это был болезненный, но неизбежный и позитивный по своему содержанию процесс. Тем, кто привык к ощущению невесомости, нелегко было вновь привыкнуть к естественной тяжести и вязкости вещей, к отсутствию гарантированных границ обитаемого духовного пространства. Утопия 1960-х годов больше не существует в чистом виде; но осознание её характера и двигавших её сил необходимо для понимания многих черт современной науки и современного состояния культуры, выросших из почвы шестидесятых годов.

Ю. М. Лотман

Зимние заметки о летних школах*

Статья Б.М. — лучшая из написанных на эту тему. Исполненная блестяще (как и всё, что делает Б.М.), она имеет очень чёткую концепцию. Тартуская школа рассматривается как некоторое целостное явление, единое и хронологически, и персоналистически. Неслучайно, в статье почти нет имён, а если они есть, то без индивидуальных особенностей исследователей. Это очень интересный и со своей точки зрения правильный взгляд. Но для меня он нуждается в коррективах. Я дополню его личными впечатлениями, не всегда совпадающими с мнениями Б.М.

Принцип Летней школы не равен принципу конференции или симпозиума. Он состоит в том, что ученые собираются и определенный период *живут* вместе. Вся Летняя школа — цель разговоров. Центры их — залы заседаний, где задаются темы, определяются точки зрения и лагеря. А затем обсуждения продолжаются в самых разных местах и формах. Это создавало непосредственную и исключительно плодотворную обстановку. Участники школ не считали себя носителями законченных знаний, а понятие школы предполагало открытость и постоянное взаимное обогащение.

Чрезвычайно редким и удачным оказался подбор участников — молодых (до приезда Якобсона я был самым старым) и очень одарённых людей. И что особенно важно — самых разных специальностей. Разнообразие интересов, психологическая, возрастная и прочая разница участников — их *неодинаковость* во всём — приводили к постоянному и продуктивному диалогу. Здесь моё первое расхождение с Б.М. Он рисует целостную картину. Так можно смотреть. Но внутри себя встречи были очень напряжены плодотворными противоречиями и описать их как единую систему трудно.

* См. также в Приложении статью Ю.М.Лотмана «Заметки о семиотических изданиях».

Резко выделялись группы по школам — ленинградцы и москвичи. Тарту оказался выгодным местом встречи на «нейтральной» территории. Московская и Ленинградская филологические школы обладали более чем вековой разницей. И эта разница продолжала быть. Ленинград всегда был историкоизучающим, историкософическим центром, а ленинградская школа была закреплена за историей общественной мысли. Московская школа была школой высокопрофессиональной лингвистики. И если ленинградская школа была больше направлена на историю и современность, динамические аспекты, то московская — на изучение синхронии, статики и «архаических» культур. Речь идёт, конечно, об исходной точке, исходной расстановке сил. В дальнейшем мы, как в кадрили, многократно менялись местами. Или, если угодно, как в поединке Гамлета, обменивались шпагами. Но исходное противоречие между московской и ленинградской школами было, создавая порой трудности в поисках общего языка...

Лично я не могу провести резкую черту, где для меня кончается историческое описание и начинается семиотика. Здесь нет противопоставления, нет разрыва. Для меня эти сферы органически связаны. Это важно иметь в виду, поскольку само семиотическое направление начиналось с отрицания исторического изучения. Отойти от исторического исследования необходимо было для того, чтобы *вернуться* к нему. Надо было разрушить связи с традицией для того, чтобы потом восстановить их на совершенно иной основе. В обращении к синхронии историк обретал свободу. Он освобождался от накопившегося в исторических исследованиях методологического мусора, получал подлинную свободу и научную базу для того, чтобы вновь вернуться на круги своя. Здесь принципиальная разница между нашей и западной семиотикой, которая так и задержалась на абстрактных моделях. Для нас же абстрактные модели были необходимой дисциплиной ума, которая давала новое орудие для традиционного материала.

Б.М. не оценил ещё одну сторону. В условиях послесталинского онемения, считает он, семиотическая школа явилась башней из слоновой кости, куда бежали неугодные официальной науке учёные. Роль научной игры явно преувеличена. Семиотика была скачком в научном мышлении, а не «игрой в бисер» и «забавами взрослых шалунов». Действительно, имелось некоторое отгорожение от внешнего мира, от захватывающей науку

тенденциозной болтовни. Но это было как раз отталкивание от НЕ-НАУКИ — К НАУКЕ! Я думаю, что когда мы говорили об архаических формах мышления, мы думали об одном — о методе науки, а метод науки всегда современен. Не потому, что наука изучает современность, а потому, как она изучает. Математике необязательно быть связанной с конкретикой, она современна в своём мышлении и методе. И конечно, шла выработка метода, всё время напряжённая, в спорах, но всегда результативная. Все споры были дружественными. Метод не живёт в безвоздушном пространстве, он всё время ведёт диалог с материалом, эволюционирует... Он требует новых материалов, и материал требует новых методов. Поэтому расширение чисто количественное в разные стороны культурного универсума приводило к значительному развитию, уточнению методологических сторон. Вместе с тем не только расширение материала (от современности — до самых древних культур, от крайнего Востока — до крайнего Запада, от словесности — до кинематографа), но и усложнение самой теории играло роль.

Б.М. не участвовал в первых двух школах и включился тогда, когда уже был выработан некий консенсус и общий язык. Действительно, было время и настроение пошутить. Шутили мы всегда, работали очень весело, но и очень напряжённо. Напряжённость была и в загруженности, и в позициях. Участники первой школы, я думаю, помнят дискуссию, в которой принял участие И.И.Ревзин. Обсуждался вопрос: можно ли вообще такие тексты, как Толстой и Достоевский, изучать семиотическими методами? Или эти методы обречены оставаться в пределах более формализованных систем? Шахматы здесь были вершиной доступной сложности, а из литературы может быть допущен детектив и фольклор (по линии Проппа). К сожалению, эти острые дискуссии существуют только в памяти участников (это были не доклады, а обсуждения). Но именно здесь пришло на помощь счастливое разнообразие интересов и «необщее выражение» личностей. Индивидуализация мышления — важнейший элемент культуры. И шла борьба за то, чтобы единство науки не поглотило индивидуальности. И одна из особенностей семиотической школы заключается в том, что индивидуальные особенности сохранились. Статьи и книги остались индивидуальными. Никто не спутает работы Пятигорского и Успенского. И это важно. Наука как часть культуры должна сохранять индивидуальность. Эта возможность одновременно говорить об-

щим и индивидуальным языком даёт тот культурный объём, который и улавливает истину.

Б.М. с изяществом рисует общий портрет, безымянную картину... На самом деле, очень «имянную» — он рисует свой портрет! И мне его статья нравится именно тем, что она субъективна. И индивидуальна. Научное описание всегда лишь в какой-то степени охватывает реальность, оно всегда конфликтует с реальностью культуры. Тут тоже бой на шпагах: описание стремится победить реальность, а реальность стремится разрушить описание. Это совсем не то отношение между «языком» и «речью», которое нам представлялось раньше, а некий напряжённый диалог. Материал и описание должны конфликтовать. Вот эта сторона сейчас мне кажется чрезвычайно важной. И тут бы я историю тартуской школы представил не как согласованную игру на одном инструменте, а как сложный оркестр, где разные инструменты исполняют различные партии.

У нас была общая база — безусловная научная честность. Мы все, и Б.М. в том числе, были бойцами. И понятно, что скоро у нас возникли очень близкие дружеские отношения. Прошло много лет, все мы изменились, но это осталось неизменным.

Методологическая основа школы развивалась, но оставаясь в некоторых общих пределах. Мы говорили на языке, который всем нам был понятен. Б.М. говорит об особом эзотерическом языке как модной и фрондирующей позе... Это не так. Просто на нём легче было понимать друг друга. Взглянуть со стороны — и математики покажутся эстетам: зачем они изъясняются на таком необычном, непонятном языке?

Тарту, декабрь 1990 г.

Записал Г.Амелин

М. Л. Гаспаров

Взгляд из угла

Когда в 1962 г. готовилась первая конференция по семиотике, я получил приглашение в ней участвовать. Это меня смутило. Слово это я слышал часто, но понимал плохо. Случайно я встретил в библиотеке Падучеву, мы недавно были однокурсниками. Я спросил: «Что такое семиотика?» Она твёрдо ответила: «Никто не знает». Я спросил: «А ритмика трехударного дольника — это семиотика?» Она так же твёрдо ответила: «Конечно!» Это произвело на меня впечатление. Я сдал тезисы, и их напечатали.

Сейчас, тридцать лет спустя, мне кажется, что и я дорос до той же степени: не могу сказать о семиотике, что это такое, но могу сказать о предмете, семиотика это или не семиотика. В материалах этого обсуждения я прочитал, что и вправду ещё не решено, что такое семиотика: научный метод или наука со своим объектом. Это меня немного утешило.

Я не был ни на одном собрании тартуской летней школы. По складу характера я не общителен, учиться предпочитал по книгам, а слушать молча. С Борисом Михайловичем Гаспаровым мы сверстники, и ту научную обстановку, от которой хотелось отгородиться и уйти в эзотерический затвор, я помню очень хорошо. Но мне не нужно было даже товарищей по затвору, чтобы отвести с ними душу: щель, в которую я прятался, была односторонней. Мой взгляд на тартуско-московскую школу был со стороны, верней — из угла. Из стиховедческого.

Казалась ли эта школа эзотерической ложей или просветительским училищем? И то и другое. В нынешнем обсуждении сопоставлялись традиции литературоведческого Ленинграда и лингвистической Москвы¹. Возможно и другое сопоставление:

¹ Лингвистические традиции Москвы существовали только для лингвистов. Я учился на литературоведа и поэтому за пять лет ни разу не слышал на лекциях имени Соссюра — только изредка в коридорах. У Пушкина альма-матер говорит: Руссо «был человек учёный, а я учился в Московском университете». Эти слова мне не приходится забывать ни на минуту.

между формализмом ленинградского ОПОЯЗа и московской ГАХН. Опязовцы бравировали революционностью: они подходили к изучению классики с опытом футуристической современности. Москвичи бравировали традиционностью: они подходили к современной словесности с опытом фольклористики и медиевистики. Интересные результаты получались и у тех, и у других. Опязовские формалисты бурно вмешивались в жизнь, Гахновские — отгораживались от неё на своей Пречистенке. Официальную науку раздражали и те, и другие: ленинградцы своим литературно-инженерным жаргоном, москвичи своей грецизированной риторической номенклатурой. Бывают эпохи, когда и просветительство остаётся заботой столь немногих, что их деятельность кажется эсотерической причудой.

Когда я студентом перечитал всё, написанное русскими формалистами, я понял, что московская традиция мне ближе. Терминологию Р.Шор и Б.Ярхо можно было выучить хотя бы по Квинтилиану, а что такое «теснота стихового ряда», предлагалось понять самостоятельно из вереницы разнородных примеров, — это было труднее. В тартускую «Семиотику» я пришёл в первый раз с публикацией из Ярхо и о Ярхо. (Помню, как мне позвонил Ю.М.Лотман и назначил свидание в ЦГАЛИ. Он сказал: «Вы меня узнаете по усам».) Много лет спустя я обидел однажды Н.Брагинскую, заподозрив, будто она сама себя отождествляет с О.М.Фрейденберг, которую она издавала. Она написала в ответ, что и я так же отождествляю себя с Ярхо. Я ответил: «Нет, моё к нему отношение проще: я — его эпигон, и вся моя забота — в том, чтобы не скомпрометировать свой образец».

Почему меня приняли в «Семиотику»? Я занимался стиховедением с помощью подсчётов — традиция, восходящая через Андрея Белого к классической филологии и медиевистике более чем столетней давности, когда по количеству перебоев в стихе устанавливали относительную хронологию трагедий Еврипида. Эти позитивистические упражнения вряд ли могли быть интересны для учёных тартуско-московской школы. К теории знаков они не имели никакого отношения. В них можно было ценить только стремление к точной и доказательной научности. То же самое привлекало и меня к тартуским работам: «точность и эксплицитность» на любых темах, по выражению Ю.И.Левина, «продвижение от ненауки к науке», по выражению Ю.М.Лотмана. Мне хотелось бы думать, что и я чему-то научился, чи-

тая и слушая товарищей, — особенно, когда после ритмики я стал заниматься семантикой стихотворных размеров.

Потом я даже оказался в редколлегии «Семиотики», но это уже относится не к науке, а к условиям её бытования. В редколлегию входил Б.М.Гаспаров, и его имя печаталось среди других на обороте титула даже после того, как он выехал за границу.

Цензор заметил это лишь несколько выпусков спустя. Но Ю.М.Лотман сказал ему: «Что вы! Это просто опечатка», — и переменял инициалы.

Около десяти лет в Москве работал кружок (или семинар?), похожий на филиал московско-тартуской школы: сперва в Инязе, потом у А.К.Жолковского, потом у Е.М.Мелетинского; сперва по стиху, потом по поэтике, потом по всему кругу московско-тартуских интересов. Темы были разные и, решаюсь сказать, методы были разные. Общим было только стремление к научности, к «точности и эксплицитности» (Ю.И.Левин был самым постоянным их участником). Предлагалось описание текста, группы текстов, обряда, мифа, и обсуждалось, корректно ли выведены его закономерности. Впечатления «проверки метода на конкретном материале» не было, а если оно возникало, то встречалось критически. Здесь мне было легче учиться, чем на тартуских изданиях: выступающие говорили понятнее, чем писали. Вероятно, потому, что не нужно было шифровать свои мысли от цензуры.

Вообще же язык давался с трудом. Слово «модель» я ещё долго переводил в уме как «схема» или «образец», а слово «дискурсивный» — как «линейный». «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?» — сказал однажды с кафедры Р.Д.Тищенко, и я понял, что не всё то термин, что звучит. Но упоения «птичьим языком» я у говорящих не чувствовал. Паролем служили скорее литературные вкусы: Набоков, Борхес. Когда Ю.М.Лотман невозмутимо делал доклад о поэзии Годунова-Чердынцева, мне понадобилось усилие, чтобы вспомнить, кто это такой. А когда Ю.И.Левин заявил тему о тексте в тексте у Борхеса, кто-то сказал: «Идет впереди моды».

Здесь я впервые попробовал от пассивного усвоения нового для меня языка перейти к активному. А.К.Жолковский делал разбор стихов «Я пью за военные астры...»; разбор этот в тогдашнем виде мне показался артистичным, но легкомысленным. Истолкование какой-то последовательности образов полу-

чилось для слушателей неубедительным; я, шутя, предложил другое, стараясь держаться манеры Жолковского. Он отнёсся к этой пародии всерьёз и попросил разрешения сослаться на меня. («См. словарь Ожегова, "ссылка 1-2"», — писал по поводу таких разрешений Ю.И.Левин.) После этого я стал относиться серьёзней к своим разборам стихотворений. А Жолковский, кажется, шутливей, — передоверив некоторые разборы профессору Зет своих рассказов.

Философского обоснования методов не было, слово «герменевтика» не произносилось. Ю.И.Левин прав: это была реакция на то половодье идеологии, которое было вокруг. Мне кажется, что это осталось в собиравшихся и посеячас, хотя захлестывающая идеология и сменила знак на противоположный. У более молодых спроса на философию больше, но сказывается ли это на их конкретных работах, — не знаю. Главное — в том, чтобы считать, что дважды два — четыре, а не столько, сколько дедушка говорил. (Или газета «Правда», или Священное Писание, или последний заграничный журнал.) Философские обоснования обычно приходят тогда, когда метод уже отработал свой срок и перестал быть живым и меняющимся. Видимо, это произошло и со структурализмом. Сменяющий его деконструктивизм мне не близок. Со своей игрой в многообразии прочтений он больше похож не на науку, а на искусство, не на исследование, а на творчество, и, что хуже, бравировует этим. Я сужу так потому, что сам морально устарел.

Когда сделанное уже отложилось в прописные истины, делаемое перешло в руки наследников, а товарищи по делу разбрелись географически и методологически, то естественно возникает ностальгия по прошлому. Социальная ситуация изменилась, стало возможным говорить публично о том, что раньше приходилось таить. Просветительский ум должен этому только радоваться, но эмоционально это может ощущаться как профанация. Оттого-то Б.М.Гаспаров, описывая прошлое тартуско-московской школы, подчёркивает в ней не просветительский аспект, а черты эсотерического ордена с тайным терминологическим языком. А Ю.И.Левин делает на мандельштамовской конференции доклад «Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме»: потому что раньше Мандельштам был ворованным воздухом, паролем, по которому узнавался человек твоей культуры, а сейчас этим может заниматься всякий илот, стало быть, это уже не интересно.

Б.М.Гаспаров применил в описании тартуско-московской школы тот анализ, который она сама привыкла применять к другим объектам. И тартуско-московская школа сразу занервничала, потому что почувствовала, насколько такой анализ недостаточен. Это хорошо: такая встряска может оживить её силы. А если нет — что ж, «тридцать лет — нормальный жизненный срок работоспособной научной гипотезы», — писал один очень крупный филолог-классик.

Б. Ф. Егоров

Поддюжины поправок

Статья Б.М.Гаспарова из сборника *Wiener Slavistischer Almanach* [т. 23, 1989], перепечатанная почти целиком в № 3(5) *Alma Mater*, написана честным и наблюдательным учёным. Начиная с более частных черт тартуского семиотического круга и кончая, может быть, самым глубинным свойством — утопизмом, Б.М.Гаспаров раскрывает наиболее характерные, наиболее типические явления школы, выросшей в 1960-х годах под крылом Тартуского университета.

И тем не менее, статья одного из ярких участников Тартуской семиотической школы лишней раз демонстрирует неизбежно противоречивую сущность всякого гуманитарного творчества, при котором субъективные пристрастия более или менее мощно вторгаются в стремление объективизировать предмет исследования, отделить его от личности автора. Увы!

Почти в каждом абзаце Б.М.Гаспаров пишет о герметизме, имманентности, принципиальном эзотеризме семиотиков. Эта замкнутость рассматривается прежде всего как нарочитая катакомбность, уход от официальной жизни, официальной идеологии и науки, но в то же время и как некая психологическая элитарность, отталкивание от внешнего мира вообще.

Ю.М.Лотман во вступительной статье «Заметки о тартуских семиотических изданиях» (вступление к библиографическому указателю «Труды по семиотике 1964—1989», Тарту, 1990; перепечатано в аналогичном издании 1991 г.) уже сравнил эзотерическую насыщенность в работе Б.М.Гаспарова с трактовкой путешественником постоянного голода туземцев как «специфического ритуала их страшной религии». (Правда, оговоримся, Б.М.Гаспаров не был там чужаком, он и сам туземец; но, видимо, он-то как раз благодаря своим склонностям добровольно «голодал».) Ю.М.Лотман справедливо подчеркнул просветительскую, а не герметическую направленность тартуской школы семиотиков. Я бы добавил к этому ещё следующее. Добрая половина представителей школы (не только тартуанцев, но и

москвичей, ленинградцев, рижан и т.д.) были вузовские работники, которые стремились внедрять свои методы и выводы в практическое преподавание, приобщали коллег, аспирантов, студентов к своей «религии».

С другой стороны, использовалась малейшая возможность печатных публикаций в центральных изданиях Москвы и Ленинграда, в периферийных вузовских трудах, в зарубежной периодике. Как ни бушевали казённые «учёные», как ни прижимали официозные издатели и цензоры, всё же семиотические исследования прорывались в массовые тиражи, в широкую, как говорится, публику. Ведь недаром шустрый академик М.В.Храпченко, увидев растущий успех семиотики, постарался повернуть его на потребу родной идеологии и попытался создать смехотворную «марксистскую семиотику».

Помимо эзотеризма, Ю.М.Лотман оспаривает ещё два положения Б.М.Гаспарова: выводы относительно научного единства москвичей и тартуанцев и относительно поголовного «западничества» представителей школы.

В первом случае Ю.М.Лотман справедливо уточняет, что тартуанцы — фактические ученики и продолжатели петербургско/ленинградской научной школы, которая связана с формалистами и с учеными, стоявшими особняком (Прбпп, Жирмунский, Гуковский, Фрейденберг), а москвичи были в основном продолжатели традиций новаторской московской лингвистики, поэтому создавали главным образом лингвистические концепции, рассматривали относительно простые объекты (фольклор, карты, архаические эстетические формы), в то время как тартуанцы тяготели к более сложным объектам, вплоть до феноменов культуры.

Добавлю к сказанному, что схематически можно было бы разделить москвичей и тартуанцев (ленинградцев) ещё более антиномично: последние, в отличие от лингвистов-москвичей, были литературоведами, поэтому основными объектами их анализа были художественно-литературные произведения, которые они стремились рассматривать синтетически, в диалектических связях плана содержания и плана выражения, в то время как москвичи-лингвисты интересовались больше планом выражения; тартуанцы часто поднимались и во внеположенные сферы, вплоть до культурологических метауровней. Это схема, которая, естественно, не уничтожает живого разнообразия и сложностей представителей школы и их объектов: среди москвичей

были и философы, и искусствоведы, и фольклористы, которые тоже стремились к абстрактным вершинам культурологии, а у тартуанцев были не только литературоведческие и культурологические интересы. Но в целом всё-таки схема отображает реальную расстановку сил.

Относительно западничества Ю.М.Лотман уже заметил, что соглашаясь с западничеством как характерным признаком московско-тартуских семиотиков, следует сделать оговорку: нельзя их исключать из отечественной традиции, тем более, что западничество в русской культуре было весьма специфическим.

Я бы вдобавок внёс и сюда несколько уточнений. Для лингвистической молодежи, только входящей в науку (к ней, видимо, принадлежал и сам Б.М.Гаспаров), наверное, в самом деле была характерна подчёркнуто западническая ориентация с заметным аксиологическим превосходством новейших зарубежных трудов по лингвистике, по структурализму, по семиотике над работами «своих» предшественников, да, впрочем, и современников. Однако для языковедов постарше отечественная традиция была не менее важной (наследие И.А.Бодуэна де Куртэна, Е.Д.Поливанова, невольных эмигрантов Н.С.Трубецкого и Р.О.Якобсона). Для большинства же специалистов в других областях скорее именно отечественная традиция преобладала над зарубежной: для литературоведов — формалисты, В.Я.Пропп, замечательная плеяда стиховедов, для «киношников» — С.М.Эйзенштейн, для теоретиков живописи — П.А.Флоренский и т.д.

И ещё несколько частных споров с Б.М.Гаспаровым.

1. «Традиции академических свобод... в значительной степени сохранились в Тарту 1950—1960-х годов». Полноте! Когда дореволюционная русская профессура уже практически исчезла из Тарту, а основная часть новой, эстонской профессуры или убежала в конце войны в Германию, Швецию, США, или была арестована, когда дамокловы мечи партийного контроля и КГБ висели над университетом — какие уж тут свободы и какие традиции! Правда, представление местных властей о всех преподавателях из Ленинграда как о носителях «правильной» идеологии да ещё хрущёвская оттепель спасали отделение русской филологии от репрессий (арест Вальмара Адамса, кажется, был уникальным), но ненадолго. Партийное начальство быстро раскусило, что приехавшие ленинградцы — плохие оккупанты, плохие господа ташкентцы, и стало прижимать комиссия-

ми и цензурой: это как раз началось ко времени первых летних школ, т.е. к 1962—1964 годам (Б.М.Гаспаров относит «удушение» лишь к 70-м годам).

2. «...языковой барьер ... усиливал герметичность русскоговорящего сообщества учёных». Не так. Во-первых, все мы сразу же начали учить эстонский язык и быстро освоили его на бытовом уровне. Во-вторых, эстонские учёные, чьи интересы были близки к семиотическим и структуралистским методам, очень быстро сдружились с нами: истинная наука всегда наднациональна и межнациональна. Другое дело, что тартуское академическое «общество» ещё лет десять подозрительно относилось к нам, не веря, что человек из России может быть не заражён имперскими идеалами (например, усы Ю.М.Лотмана были истолкованы как подражание сталинским: когда после XX съезда КПСС он не сбрил их, завсегдатаи кафе Вернера были явно удивлены; впрочем, истолковали и это по-своему: теперь уже неудобно сбривать!).

3. Якобы участники летних школ в Кяэрику были «чистой» средой, отделённой «от контаминации с внешним миром». Неточно. Приезжали и просто любопытствующие, и наверное были профессиональные согладатаи.

4. «... отличие семиологического жизнестроительства от, скажем, символистического состояло в том, что его предмет были не столько жизненные "тексты" как таковые, сколько язык...». Неточно. Многие сближало семиотиков с символистами и с другими «жизнестроителями» серебряного века относительно бытового поведения. Скажем, атмосфера шуток, праздничного сдвига будней. Доклад о лимериках породил лихорадочную эпидемию, все стали поэтами, сочинителями лимериков на актуальные темы. В обсуждение понятия «семиотика» включалась этимологическая интерпретация от эстонского *joodik* — пьяницы: значит, семиотика — это то ли полупьяница, то ли «семь пьяниц». Сама формула «вторичные моделирующие системы» вместо простого понятия «семиотика» была придумана (кажется, В.А.Успенским, математиком — не путать с его братом-лингвистом) не только для затуманивания смысла конференций и сборников, чтобы бдительное начальство ничего не поняло, но и ради научного развлечения. Готовился доклад-розыгрыш, якобы серьёзное исследование с обилием ссылок на труды (явно не существующие), с насыщением сложной научной терминологией, с длинными, в полстрани-

цы, периодами-предложениями. Но так как над его созданием нужно было долго трудиться (ведь специалистов не так просто было провести на мякине!), — то — жаль! — эта идея усохла. Вообще, уникальная атмосфера жизни в Кязэрику, которая имела аналогичные черты и в дружеском существовании учёных за пределами «летних школ», создавала интересные взаимосвязи науки и быта, которые ещё, надеюсь, будут предметом воспоминаний и исследований. К сожалению, добавка к статье Б.М.Гаспарова тоже получилась скорее негативной, близкой к силуэту, нарисованному штриховкой фона. Но о позитивных сторонах тартуской школы нужно писать особую работу.

С. Петербург

Ю. И. Левин

«За здоровье Её Величества!..»

Статья Б.М.Гаспарова написана с присущей ему глубиной, широтой подхода и изяществом. Лишь несколько мелочей — и один достаточно важный пункт — требуют (с точки зрения пишущего эти строки) уточнений или поправок.

Итак, мелочи.

1. Верно, что среди участников Тартуских школ были представители многих гуманитарных профессий. Но существенно, что преобладали три из них: лингвистика, литературоведение (русское) и индология (мифология и фольклор были, по преимуществу, побочным занятием), — и именно представители этих дисциплин определили основные направления исследований (напр., русская культура XVIII — XIX вв., символизм, акмеизм, индология, а также исследования мифа) и их методологический пафос (идуций, главным образом, от лингвистического структурализма). Существенно и то, что ведущие учёные школы были универсальны (В.Иванов, В.Топоров) или, по крайней мере, «многостаночники» (Ю.Лотман, И.Ревзин, А.Зализняк, А.Пятигорский и мн. др.), — и право, никто не замыкался в рамках своей «официальной» специальности, — наоборот, суть была именно в выходе из неё. С другой стороны, случайности формирования «личного состава» школы привели к отсутствию в ней, скажем, сиологов, социологов, юристов, — и эти направления исследований тогда не вошли в круг семиотических штудий. Между прочим, характерно отсутствие философов (появлявшиеся на школах Ю.Левада и Л.Столвич не вписались в семиотический круг, а А.Пятигорский шёл по индологическому ведомству, как и Л.Мяль), — характерно в плане специфического отношения к философии у нашей интеллектуальной элиты, — что восходит как к традиционной слабости философской культуры в России, так и к упразднению философии в 1922—23 гг. и заменой её марксизмом. В результате даже не возникал вопрос о философской базе семиотических исследований (ср. ситуацию во Франции и Италии).

2. Специфический язык («птичий», как цитируя Герцена, повторял Г.Лесскис) семиотических публикаций возник и из цензурных соображений: «чтобы цензор (редактор и т.д.) не понял, о чем речь». В качестве иллюстрации напомним вполне заумное заглавие статьи пяти авторов: «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (*Russian Literature*, 7/8, 1974), — речь в которой шла попросту об особенностях поэтики Мандельштама и Ахматовой. Помню, в ходе обсуждения заглавия (статья писалась в расчете на отечественную публикацию), В.Н.Топоров предложил (в шутку, разумеется) назвать её «Долой!». Действительно, на фоне тогдашней академической науки многие из тартуских работ своим полным отвержением и игнорированием советских научных условий и приличий заслуживали такого краткого заголовка.

3. Совсем уж мелочь: неверно, что «никто не приезжал на Летнюю школу с «командировкой от своего учреждения». Напротив, большинство. (Начальство зачастую проглатывало наживку таких названий, как «вторичные моделирующие системы» или «теория моделей» — ср. предыд. Помню наше общее возмущение тем, что А.Пятигорскому (кажется, в 1964 г.) институтское начальство грозило неприятностями за самовольную отлучку в Кязерику, — это было редкое исключение.

4. Вряд ли можно утверждать, что Школе были присущи «жизнестроительные» тенденции, хотя бы и в языковом плане. Скорее, был возврат к «домашней» естественности в «научном» кругу — естественности, невозможной в служебно-академической сфере с её стукачами и «свиноподобными рожами» (Пастернак).

5. Мне кажется, что Б.М. преувеличивает «западничество» Школы и важность для нее «последних выпусков международных лингвистических и семиотических журналов». Думаю, что это может быть доказано анализом ссылок в первых выпусках «Трудов по знаковым системам». А в лице Иванова мы имели, напротив, постоянного открывателя всё новых и новых отечественных приоритетов.

* *

*

В чём я серьёзно не согласен с Б.М. — это с его тенденцией представить Тартускую школу более унифицированной, единой и целеустремленной, более методологизированной, чем она, с моей точки зрения, была. Б.М. видит в ней «явные черты утопического мышления», «стремление к абсолютному синте-

зу», «тотальное мышление, преобладание общей цели над частными «эмпирическими» интересами», наличие «начертанного плана», попытки построения «семиотической утопии». Элементы этого, конечно, были, — но Б.М. рисует картину сплочённых рядов, идущих на штурм здания мировой культуры под флагом единой структурно-семиотической идеологии, — мне же рисуется, скорее, анархистская вольница, — хотя и были, может быть, слабые попытки единственного, на мой взгляд, действительного «семиотического утописта», Ю.М.Лотмана, обуздать её. Были, правда, и другие попытки выдвижения единых программ (создания метаязыков описания семиотических объектов; глобального описания тех или иных фрагментов русской культуры или фольклора), — но они носили локальный характер. В целом же для участников школ было характерно стремление заниматься интересными и нестандартными проблемами (как правило, далекими от «плановых тем» в соответствующих академических институтах). Результатом было исключительное разнообразие обсуждаемых тем и проблем, почти пестрота, в том числе и в методологии, — что вызывало зачастую у многих участников впечатление идейного разброда и даже чувство недоумения (в один день могли читаться доклады, скажем, «о структуре абзаца» и «о древнеиндийском свадебном гимне»). Другое дело, что это разнообразие, имеющее, однако, общий знаменатель в виде стремления к точности и эксплицитности, а также, до некоторой степени, общего метаязыка, — было одним из факторов, обусловивших глубокое влияние работ Тартуской школы на весь комплекс гуманитарных наук в СССР.

* *

*

В заключение я остановлюсь на некоторых моментах, которые, на мой взгляд, были упущены в статье Б.М.

1. В формировании и функционировании Тартуской школы исключительно велика была «роль личности», точнее, нескольких «задававших тон» (и уровень) личностей. Назову Ю.М.Лотмана, В.Н.Топорова, В.В.Иванова, А.М.Пятигорского, И.И.Ревзина, Г.А.Лесскиса. Существенна была не только (и, может быть, даже не столько) их сила и многосторонность как учёных, но и их человеческие качества, их, я бы сказал, рыцарский облик (у каждого свой), определивший особую нравственную и человеческую атмосферу тартуского сообщества. При этом нечего и говорить об отсутствии «культы личности»

или чиновничества: рядовой Левин или лейтенант Лекомцева спокойно могли возражать генералу Якобсону и спорить с ним.

2. Б.М. справедливо пишет о том, что уединённое положение Кяэрику способствовало ограничению и замыканию круга участников Школ. Но затеряться и замкнуться можно и в большом городе — при хорошо налаженной конспирации. Знаменитые «московские (питерские и т.д.) кухни» тоже были замкнуты. Важно, что духовное пространство Летних школ было вписано в прекрасный холмистый и озёрный пейзаж южной Эстонии (вспоминая платоновский «Федр» с его тенистым платаном на берегу Иллисса — vs. «афинская кухня» «Пира»).

3. Наконец, надо упомянуть о специфической *праздничной* атмосфере, царившей на школах. Я бы сказал «карнавальной», если бы не перегруженность этого слова «амбивалентно-низовыми» коннотациями. Этот дух царил не только на банкетах (с неизменным тостом «За здоровье её величества королевы английской Елизаветы III»), или во время плавания по Эмайыги и Чудскому озеру, или на вечерних посиделках, когда Р.О.Якобсон и П.Г.Богатырёв у камина вспоминали МЛК и Хлебникова или Лена Падучева пела песни Галича, — но и в повседневности заседаний или трапез за длинным монастырским столом, в вечных кулуарных спорах (напр., «западника» Лесскиса со «славянофилом» Пятигорским), в ежедневных прогулках по пустынному шоссе (особенно с участием Р.О.Якобсона, когда пустынность эта нарушалась стоящими машинами с читающими в них газеты кагебешниками)... Два символа ассоциировались с кяэрикскими школами — «Телем» и «Касталия». Стало быть, Б.М. не совсем неправ, говоря о «семиотической утопии», но эта утопичность относилась более к образу жизни и духу общения, нежели к построению научного «хрустального дворца». Гессевская же ассоциация включала, конечно, и «игру в бисер» (так же как раблезианская — «делай, что хочешь») — как модус научных занятий, весёлый, виртуозный и бескорыстный, бесконечно далёкий от обычной угрюмой советской «плановой» и с «присутственными днями» академической повседневности.

* *

*

Если читатель увидит в написанном идеализирующую ностальгию, то, наверное, он будет прав.

Г. А. Лескис

О летней школе и семиотиках

О Тартуской школе мне рассказал зимой 1964 г. покойный Исаак Иосифович Ревзин, и я с удовольствием принял предложение участвовать в ней — мне нравились люди, которые собирались туда ехать, и предполагавшееся направление их занятий.

Люди тогда только-только пробуждались, оттаивали после жестокой зимней спячки, а наука пыталась выбраться из полицейского участка.

За исключением голодного 1921 г., когда я намеревался стать поваром, я всегда хотел заниматься литературой, особенно Пушкиным, но вышло так, что заниматься пришлось больше лингвистикой — с литературой у нас обстояло уж очень неблагоприятно. К началу 50-х годов я пришел к убеждению, что, помимо причин политических, неблагоприятие это проистекает из ненаучности самой науки о литературе. Социологическая модель исследования оказалась несостоятельной. Ермиловы и др. обращались с литературоведением как с уличной девкой, но оно и не заслуживало лучшего обращения. В поисках точных методов я обратился к Соссюру и Винуеру. Семиотическая модель показала тогда для моих целей весьма подходящей. И ещё одно обстоятельство, так сказать, геополитическое: Эстония была Западом, Европой, окраиной того сказочного мира, о котором мне рассказывал отец и который представлялся мне чем-то вроде потерянного рая. За 20 лет до того я вошёл в эту страну солдатом и сразу полюбил её природу и умытые города, её независимых людей, их молчание. Тогда я вторгнулся в этот мир, чтобы его захватить и исказить. Теперь я сам ждал от него освобождения, хотя и не политического, но духовного.

Мы приехали в Тарту ранним утром. Нас встретили заботливо и предупредительно и повезли куда-то на автобусе через холмистые поля, пересечённые темными лесами, мимо загадочных озер и чистеньких городков Эльва, Отепя, где к нам присоединились Успенские. Школа располагалась в летнем студенческом лагере, выстроенном, как говорили, к приезду финского

президента Кекконена. Главные здания стояли на холме, внизу было небольшое озеро, на озере вышка, финская баня, бараки для жилья. А кругом северные леса, куда влево и вправо убегала дорога, по которой мы приехали; местами виднелись обомшелые валуны, на которых недоставало только надписей для полного сходства с русскими сказками.

Все имело девственный вид, несмотря на лагерь, — звери были непуганные, леса незахламлённые. Через дорогу временами перебегали поросята с кабанихой, а однажды мы с Владимиром Николаевичем Топоровым видели как бежала в гору вдоль дороги красно-рыжая лиса и долго мы провожали её глазами, пока она не скрылась за поворотом. Во второй приезд (1966 г.) мы совсем рядом с лекционным корпусом попали на такое грибное местечко, что за каких-нибудь полчаса наполнили рубашку Димы Сегала крепкими маслятами. А вечером я оделся поваром и нажарил на всю компанию (человек 30!) грибов. Это грибное пиршество было повторено к приезду Р.О.Якобсона... Но эти сказочно-чудесные места напоминали заколдованное царство: в округе в радиусе нескольких километров не было ни жилья, ни людей. Как-то вечером (уже в 1968 г.) я бродил по окрестностям и набрёл на покинутый хутор. На холме, под купами мощных деревьев, стояли жилой дом, скотный двор, амбары, рига, сеновал. Цвела черёмуха. Но не было ни души. Не осталось даже бездомных собак. Людей прогнали с их земли, которую они и их предки обрабатывали веками. Их загнали в колхозы, а может, выслали в Заполярье. В лучшем случае — люди ушли сами. Только на хуторе никого не осталось. И прочные, добротнo сложенные постройки были неуютно темны и молчаливы, поля невозделанны, трава не смята. Я наломал охапку черёмухи и пошёл обратно, мимо чёрного озера, в котором уже не отражалось ни света угасшей зари, ни огней покинутого хутора.

Обычно мы ходили гулять в сторону противоположную — к Степя. Там по правую руку было красивое озеро Пюхьярве, а на берегу его — ресторанчик. Там пили мы вкусный бесцветный лимонад «Колокольчик» («Келуке»), а иногда и водку; по этой дороге прогуливались в 1966 г. с Р.О.Якобсоном, а в 1964 — с Юрой Лекомцевым, там я с В.Н.Топоровым, а потом с А.А.Зализняком состязался в быстрой ходьбе.

Уговаривая меня поехать в Тарту, Исаак Иосифович говорил мне о вольномыслии тартуских учёных и даже об оппозицион-

ности высшего эстонского начальства. И действительно — такой свободы мысли и слова, такого отсутствия всякой казённости я до того не встречал ни разу в жизни. И партия, и правительство, и администрация (царь, бог и земский начальник, как говорили в старину), были представлены одним единственным лицом — любезнейшим и очень простым в обращении профессором Юрием Михайловичем Лотманом, которого покойная Октябрина Фёдоровна Волкова фамильярно называла Юрихом (они были знакомы ещё по университету). Началось с конфуза: я сообщил Ю.М., что читал его статьи, а оказалось, что это были статьи его сестры. Впрочем, это недоразумение последствий не имело. В Ю.М. не было никакой официальности, даже и академической (за исключением разве что обращения «коллеги», заменявшего у него советизм «товарищи», как у меня «господа»). Он бродил с нами по лесу и по дорогам, сидел за лимонадом, подпевал вместе со всеми Елене Викторовне Падучевой и вместе с тем тактично и необременительно направлял ход занятий и жизнь всей школы.

Это почти не ощущалось в нормальном течении дел и событий, но когда в день похорон Исаака Иосифовича я увидел Ю.М., входящего в траурный зал Института славяноведения, я испытал то чувство облегчения и успокоения, какое возникает в подобных горестных обстоятельствах у младшего состава или учеников, когда появляется старший офицер или учитель. Занятия открыл Владимир Андреевич Успенский. Он забавно пояснил понятие «вторичные моделирующие системы» рисунком на грифельной доске, изображающим семь пьяных рожки: если этот рисунок рассматривать как эмблему того, чем мы собираемся заниматься («семиотикут»), — то это уже будет явление вторичной знаковой системы.

Занятия наши были очень разнообразны, а дни уплотнены до предела. Здесь сочетались этнография, теория игр, структурная лингвистика, индология, литературоведение, теория жанров, иконопись, мифология... Но, помимо интереса собственно научного, для меня и, мне кажется, для многих других участников, особенно — первого Кязрику, важен был интерес собственно духовный, нравственно-освобождающий. Школа не была никаким камуфляжем, мы действительно занимались семиотикой, а не политикой, не контрреволюцией. Но это было освобождение мысли, как вольные песни Окуджавы того времени были освобождением чувства. Крамолой была в песнях

Окуджавы сама искренность лиризма, не связанного с «агитаторским лозунгом». Крамоллой в наших докладах и выступлениях было совершенное отсутствие цитат из «классиков» и обращение к такому материалу, как стихи Мандельштама и Пастернака, бытовой анекдот или карточное гадание. Вообще, нравственный дух первого Кязрику составляла благожелательность, доверие, и свобода, казалось, совершенные.

К сожалению, границы были, и довольно тесные. И были они в нас самих. Мы сами были уж очень несвободны и очень развращены своей несвободой, привычкой к ней. Порой мы не доверяли людям без всяких на то оснований (как это промелькнуло в отношении Юры Глазова). Порой мы сами не оправдывали оказанного нам доверия. Помню, как-то мы говорили с В.Н. о коммунистическом парадоксе («Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»), и В.Н. высказал обидную мысль, что и мы сами, участники летней школы, при случае поведём себя как французские якобинцы или русские нигилисты. Я не раз вспоминал этот разговор, потому что трижды на протяжении следующего десятилетия приходилось мне узнавать о некорректных, сомнительных поступках некоторых участников Кязрику: один публично осудил своих коллег, пытавшихся защищать Синявского и Даниэля; другая написала в дирекцию нечто вроде политического доноса на своих бывших друзей; третий охотно занял служебное место человека, уволенного по политическим мотивам... Отстаётся только благодарить Бога, что мы занимались семиотикой, а не политикой, что дело было в 60—70-е годы, а потому никто из нас не отправил никого на эшафот или в Магадан. Я вспомнил о шигалевщине не для компрометации Кязрику и его духа, его участников и их нравов. Просто: из песни слова не выкинешь. И хорошо, что не выкинешь! — Потому что история, как говорил Герцен, будет такой, какой мы её сделаем, а мы часто живаем на историю или на время как нечто, в чём мы сами будто и неповинны и что нас должно оправдать.

Через Кязрику прошли десятки прекрасных людей всех возрастов — от студента Гаррика Суперфина до профессора Петра Григорьевича Богатырева, но чаще других, кроме Оли и Исаака Иосифовича Ревзиных, я вижу мысленно бледное овальное лицо высокого черноволосого мужчины, слегка прихрамывающего и косящего, лицо милого (это одно из его любимых словечек) Александра Моисеевича Пятигорского.

Я познакомился с ним в Кяэрику в 1964 году. Всё уже давно спало. Я один устроился в пустой комнате барака и долго не мог заснуть, однако уже задрёмывал, когда кто-то вспугнул мой сон. Это и был А.М., опоздавший на полсутки к открытию школы. Мы закурили, разговорились, и вскоре выяснилось, что мы с ним расходимся во взглядах решительно по всем пунктам. Мой собеседник оказался отчаянным антипетровцем и антизападником; «пьяный сифилитик» и «дегенерат» — были самыми мягкими эпитетами, какими А.М. наградил государя императора Петра Великого и Вольтера. Впрочем, позже я убедился, что А.М., человек очень широких взглядов и очень сердечный, любил порой выражаться как извозчик, причем вовсе не только по адресу своих противников, но и по адресу самых сердечных друзей, но в последнем случае к бранному слову неизменно добавлялось «*mon chér*», а в особо патетических местах А.М. ещё добавлял: «*Oh, mon bon Dieu!*».

Десять лет, почти день в день, продолжалось наше знакомство: в конце лета 1974 года я проводил незабвенного А.М. в добровольное изгнание. Хотя обычно А.М. бывал и шумен и хмельён, проводы были нешумными и непьяными. Напротив окна его квартиры (в первом этаже) стояла полицейская машина и нагло-откровенно снимала всё, происходящее в комнате. Впрочем, настоящее мое прощание с А.М. произошло задолго до его отъезда, 28 марта того же года. В этот день неожиданно и внезапно умер Исаак Иосифович Ревзин. И смерть его для меня как бы символизировала конец Кяэрику — конец эпохи, «кризис жанра». Помню, когда мы с И.И. в феврале 1974 года ещё только ехали в Тарту (Оля почему-то не могла в тот раз поехать), я несколько раз повторил ему, что у меня такое чувство, будто мы едем на собственные похороны.

Эпоха Кяэрику прошла. И дело было не в том, что начальство опомнилось и на фоне сгущающейся реакции решило управиться и с этим появлением «оттепели». Более всего дело было в нас самих: мы переросли Кяэрику, так и не создав своих «Пролегоменов», так и не став русско-эстонскими Бурбаками. Лишённые привычного эстонского приволья, мы пытались собираться в Москве у Ю.А.Шрейдера (ВИНИТИ), у Н.И.Толстого (в лаборатории МГУ), у Е.М.Мелетинского, но все эти встречи уже не дали ничего похожего на ту творческую вспышку, какой была славная летняя школа...

Время шло к полуночи, когда мы с А.М. 28 марта вышли от Оли и он предложил мне зайти к нему выпить водки. «Водка хорошая. Настоящая пшеничная, из Берёзки», — сообщил А.М., хотя ясно было, что в эту ночь нас устроила бы любая водка. Мы пили с ним вдвоём крепкую (50-градусную) водку и говорили об И.И., о жизни и смерти, о близящейся разлуке (А.М. давно уже подал документы и «сидел в отказе»), о Марселе Прусте, которого я тогда переводил, о дхарме и Будде. Вероятно, мы не сказали ничего нового, ничего особо значительного, что было бы важно услышать и узнать другим людям. Но это был душевный обмен мыслями и чувствами людей, благоволивших друг другу, последний разговор перед разлукой, быть может вечной.

Таким сердечным обменом мыслями и чувствами с людьми благорасположенными друг другу была для меня и вся десятилетняя история Кяэрику.

С. Ю. Неклюдов

Осенние размышления выпускника летней школы

Конечно, было большой удачей оказаться здесь именно в том возрасте, когда контур будущего пути только намечается, а впечатления ярки и способны иметь сильное воздействие на осуществляемые впоследствии долговременные жизненные проекты.

Впервые я приехал в этот город весной 1965 года на студенческую конференцию — по протекции моего друга Гарика Суперфина, несколько раньше поступившего учиться в Тартуский университет. Он познакомил меня с Юрием Михайловичем Лотманом и Зарой Григорьевной Минц.

Впечатление от этой Касталии было столь сильным, что какое-то время я вполне серьезно намеревался по окончании университета перебраться в Тарту. Дело, однако, не пошло дальше довольно оживлённых обсуждений — из-за возникших сразу же непреодолимых житейских проблем. Но в дарственных надписях на книгах Зары Григорьевны и Юрия Михайловича у меня, «потенциального тартусца», сохранилась память о первом пребывании в этом «хорошем городе, где можно работать».

Второй раз я оказался здесь в следующем году, снова на конференции, но теперь уже «взрослой» — второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, в работе которой участвовал Р.О.Якобсон. Именно в день его приезда, на утреннем заседании, и был поставлен мой первый в жизни научный доклад, отчего я почувствовал себя крайне неудобно. Встретив Юрия Михайловича на прогулке, я объяснил, что, кроме короткого сообщения, уже опубликованного в «Тезисах», мне, собственно, нечего сказать (это было чистой правдой), и попросил исключить моё выступление из повестки дня, но сочувствия не встретил. Теряя голос от ужаса и стыда, я прочитал свой текст. Высокая аудитория отнеслась к нему благожелательно, хотя, вероятно, мало что услышала (а может быть, именно благодаря этому обстоятельству).

Вспоминая сейчас свой тогдашний испуг, должен признаться, что он был вызван не только естественной робостью дебютанта перед учёным сообществом, но и моим элементарным невежеством. В сущности, я плохо понимал задачи конференции, был мало знаком с основами семиотики и структурализма, с трудом ориентировался в их понятийном и терминологическом аппарате. Однако был смутный, не имеющий чётких границ, в значительной степени даже мифологический образ некоей новой науки с не вполне ясными, но манящими возможностями, и элитарной интеллектуальной корпорации, отказавшейся от омертвевших традиций и свободной от общественного лицемерия.

Не могу сказать, что при более близком знакомстве этот образ разрушился. Ощущение действенности и универсальности структурно-семиотических методов долго оставалось сильным; казалось, превращение литературоведения в точную науку вполне достижимо, и кратчайший путь к ней найден. Переизбыток тяжеловатой терминологии, пугающей и одновременно привлекающей неопитов, также был, надо думать, связан с тенденцией к логизации, даже «математизации» данной области знаний. Может быть, здесь проявлялась и некоторая эзотеричность сложившегося учёного сообщества (*procul este, profani*), чему, кстати, способствовала даже сама удалённость и изолированность спортивного лагеря Кяэрику, где проводились Школы: попасть туда и остаться там без специального приглашения было трудно, если не невозможно. В такой замкнутости были, конечно, и положительные, и отрицательные стороны, и отрицательных было даже больше. Но это лишь умозрительное рассуждение, в тогдашней конкретной обстановке настороженное отношение к посторонним оказывалось вполне уместным. До некоторой степени оно оберегало работу Летних школ от излишнего любопытства, зачастую недоброжелательного и небезобидного.

Уже само существование подобного научного центра, неподконтрольного московским академическим и университетским властям, вызывало у них естественное раздражение. Дряхлеющий официоз, для которого единственным литературоведческим методом был марксизм в его вульгарно-социологической ипостаси, чувствовал себя уязвленным распространением структурализма во всё более и более широкие области исследования художественной словесности. Другие критики, брезговавшие солидаризироваться с ортодоксами и фундаменталистами

диамата, упрекали новое направление в «сальеризме», в разъятии живого тела поэзии; впрочем, это обвинение (которое вообще можно с равным основанием переадресовать любой аналитической науке, коль скоро она желает остаться наукой) звучало и из лагеря идеологических охранителей, борцов с формальной школой, не видевших разницы между ней и современными структурно-семиотическими исследованиями. Здесь обнаруживалась общность платформы обеих групп критиков.

Управляющие отечественной филологией, ещё не успевшие вполне освоиться даже с появлением структурной лингвистики, никак не могли пойти на утрату монополии в самом важном, самом оберегаемом отделе своего ведомства. И главным еретиком был, конечно, Ю.М.Лотман, ставший первым в стране литературоведом-структуралистом, институционализировавший и возглавивший это направление, быстро завоевывающее международную известность, тем самым ещё более выходя из-под какого-либо ведомственного контроля. С 1964 года издавались «Труды по знаковым системам» и сопутствовавшие конференциям сборники материалов; они были чрезвычайно популярны. Можно сказать, что междисциплинарная область науки, посвящённой исследованию вторичных моделирующих систем, получила своё организационное оформление.

Чтобы оценить серьёзность этого, можно, например, вспомнить, что тогдашний директор Института мировой литературы Б.Л.Сучков, имевший влечение ко всему прогрессивному и тайно симпатизировавший структурно-семиотическим изысканиям, всё же не решился учредить в своём институте даже маленькую «поисковую» группу подобного профиля, несмотря на энергичные уговоры Е.М.Мелетинского.

Надо добавить, что примирить семиотику с марксизмом не удалось и другому партийному литературоведу — М.В.Храпченко, возглавлявшему Отделение литературы и языка, т.е. бывшему весьма большим академическим начальником. К семиотике (но не к структурализму, безусловно враждебному из-за своих философских амбиций), он питал странную приязнь, надо полагать, вполне искреннюю. Страсть пожилого академика была какой-то болезненной и очень неконструктивной. Он допускал существование знаковой системы в литературе и искусстве («эстетических знаков»), но только с тем условием, чтобы она никак не потеснила со своих позиций художественный образ, трактуемый в соответствии с ленинской теорией отраже-

ния («синтетический образ»). В результате такого компромисса «эстетический знак» оказывался чем-то периферийным, не идущим ни в какое сравнение по своим качествам с «синтетическим образом». Отказывая любимому предмету в полноценных «гражданских правах», академик был вынужден третировать его как нечто второсортное и при этом оберегал своё учение весьма ревниво и капризно — как от гонителей, так и от потенциальных союзников; зрелище, не лишённое некоторого драматизма, но не вызывающее сочувствия.

Я не знаю других попыток легализации структурно-семиотических методов в советском литературоведении. Возможно, их больше и не было. Структурализм оказался в роли, пожалуй, последней идеологической ереси, с которой ортодоксы пытались «разобраться», используя привычные средства и навыки, впрочем, уже без особого результата. Много воды утекло, но ещё остались профессиональные ревнители единственно верного учения, которые и поныне на своих университетских кафедрах продолжают борьбу со структуральным методом, столь чувствительно огорчившим и напугавшим их некогда.

Дело, конечно, не только в литературоведении, хотя именно здесь ортодоксальная наука особенно яростно сопротивлялась всякого рода новациям. Исследование вторичных моделирующих систем было по определению областью междисциплинарной, куда на правах составляющих входили и искусствоведение, и теория культуры, и религиоведение, и мифология, и фольклор, причём в программах Летних школ фольклор, сперва представленный довольно скромно, постепенно стал занимать гораздо больше места. Для этого были свои основания.

Не говоря уж о том, что благодаря своей специфике фольклор особенно проницаем для структурно-семиотических исследований, здесь была чрезвычайно прочная опора в отечественных научных традициях: достаточно назвать работы П.Г.Богатырёва (ещё принимавшего — и с большим воодушевлением — участие в заседаниях Летних школ) и В.Я.Проппа (напротив, относящегося к новейшей структуральной методологии довольно прохладно). Именно на их основе, прежде всего, на основе сказковедческих трудов В.Я.Проппа, и складывалось направление современной структурной фольклористики, осуществлялось продвижение к более точному и строгому описанию законов организации развития устной словесности. В значительной степени подобные исследования также были связаны с Летними

школами, где обсуждались их первые результаты и где (в «Трудах по знаковым системам») на их основе печатались завершённые статьи. Их постоянным участником был Е.М.Мелетинский, к их идеям были близки Г.Л.Пермяков и Б.Н.Путилов. Для меня же (как, полагаю, и для некоторых других фольклористов более молодого поколения) Летние школы были местом ученичества, первых докладов и первых публикаций. И здесь для меня слово «школа» возвращается к своему обыденному значению.

При этом, конечно, странно было бы полагать, что кто-либо из участников Летних школ стремился стать «профессиональным семиотиком», оставив прежнюю научную специальность. Естественно, никто не прерывал своих основных исследований в области языкознания, литературоведения, фольклористики, истории или теории культуры. Более того, я неоднократно слышал, как в частных разговорах многие вообще отрицали «цеховую» принадлежность к данной дисциплине, и в известной мере это было правдой. Здесь действительно почти не занимались семиотикой как таковой, «общей семиотикой», «общей теорией знаковых систем», абстрагированной от конкретных форм их выражения. Здесь происходило нечто иное: обретение новой «научной парадигмы», если воспользоваться термином Т.Куна, т.е. более широкой, чем научная теория, и признаваемой научным сообществом совокупности убеждений, ценностей, операционалистических приёмов, категориального аппарата и соответствующего языка описаний. Формировался (конечно не только здесь!) новый взгляд на гуманитарное знание, в значительной степени определивший направленность и характер научного развития последующих десятилетий. Вероятно, в этом и причина раздражённых нападков официальной идеологии, и то, казалось бы, неадекватно широкое впечатление, которое производили на нашу академическую и университетскую публику эти достаточно камерные учёные встречи в уединённом спортивном лагере на берегу небольшого эстонского озера.

Москва, октябрь, 1993 г.

А. М. Пятигорский

Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов

Заглавие требует немедленного уточнения. Начну с памяти. Говоря о семиотике и семиотиках 60-х годов, необходимо чётко различать две позиции. Первая, это то, что и как ты воспринимал тогда, с начала до конца 60-х. Т.е. это — память о тебе самом, в той мере, конечно, в какой картина того времени восстановима и в какой ты способен отличить своё восприятие семиотики и себя в ней тогда от твоего восприятия той ситуации сейчас. Вторая позиция и есть то, что ты думаешь сейчас о первой и как ты это делаешь. Сейчас не имеет значения, насколько верна и точна твоя память, важно именно различие позиций в твоём *нынешнем* мышлении. Мне кажется в этой связи, что замечательная статья Бориса Михайловича Гаспарова «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен» смешивает эти позиции, в чём я вижу её единственный недостаток. В смысле этого различения, «о семиотике в 60-х» в заглавии, это — *о нас тогда*, а «из 90-х» — *обо мне сейчас*. Такова элементарная феноменология этих двух позиций.

В моём тогдашнем (со всеми оговорками насчёт памяти) восприятии московско-тартуский семиотический круг, с которым я себя объединял в «мы», не только наделял гуманитарную учёность статусом точной науки, но и *нас* статусом «современных учёных». Наделял «авансом», как остроумно заметил ещё в 1961 году С.К.Шаумян, — «за применение лингвистической структурно-дескриптивной методологии». Была ли в том, что мы тогда делали, философия?

Поначалу в атмосфере недавних собраний витал дух позитивистов и Венского кружка, едва ли кто из нас серьёзно считал это нашей или своей философией, но при этом какая-то связь идей Московско-Тартуской семиотики с идеями, скажем, Карнапа нами не только ощущалась, но и осознавалась. Так, например, центральное понятие предмета семиотики — «вторичная моделирующая система» (напомню, вторичная в отношении *естественного языка*) было безусловно конкретизацией карнаповского

определения объекта философии: объект науки — мир, его события и вещи; объект философии — язык науки, его синтаксис и семантика. Во всяком случае, влияние, прямое или косвенное, позитивизма чувствовалось сильнее, чем влияние выросшей из позитивизма лингвистической философии. Приведу для сравнения несколько тавтологическое определение Куайна: объектом лингвистической философии является язык, а её методом — философия. Здесь важно то, что в обоих случаях язык — а не мышление о языке или мышление вообще — является одновременно и специфическим объектом философии как особой отрасли знания, и универсальным объектом знания вообще. Замечательно, что у Куайна философия фигурирует как метода, в то время как у нас, в Москве и Тарту, метод фигурировал как своего рода «прикладная» философия. Может быть оттого, что на первых порах ни в какой другой философии не было особой нужды. Когда же такая нужда появилась, то семиотики (включая меня) обратились к совсем иным источникам. Но это случилось позднее, и об этом ниже. При этом семиотика не имела и своей теории, теории как *рефлексии* над методологическими предпосылками. Более того, господствовала тенденция (которая мне тогда очень нравилась) принимать за теорию метод описания объекта, с одной стороны, а с другой — приписывать этому методу онтологические характеристики (что мне нравилось ещё больше). Так, метод бинарных оппозиций превращался из рабочего метода описания чуть ли не в закон природы описываемого объекта.

Первые московские семиотические Тезисы привлекали прежде всего *универсальностью* метода, как и первый московский семиотический сборник. Однако универсальный объект — естественный предел экспансии метода. Заметьте, «что угодно» или «все вещи и события» не могут фигурировать как объект иначе, нежели метафорически. Универсальный объект должен быть сформулирован в своей соотносённости с универсальным методом (а не наоборот). В случае семиотики таким объектом не мог быть ни «язык науки» позитивистской философии, ни «обыкновенный язык» Витгенштейна и лингвистических философов. Неизбежно, что таким объектом *должна была стать культура*. Употребляя оборот «должна была», я покидаю позицию вспоминающего и перехожу к позиции того, кто его наблюдает, т.е. ко «второй» позиции, о которой я говорю в начале этих заметок. *Сейчас* я думаю, что причина того, что культура

в семиотике стала универсальным объектом, лежит не в семиотике, а в конкретном русском культурном контексте. (Мы думали, что писали о культуре со стороны; она водила нашей рукой изнутри.)

Итак, если в первом Московском Сборнике (как и в Тезисах) объект семиотики — «всё что угодно», то в лотмановских Лекциях это уже — *литература*. Заметьте, литература есть объект ограниченный даже по негации; так, например, *современный* русский писатель, возмущаясь всеядностью семиотика, горько упрекает его в том, что ему всё равно, кого изучать — Лимонова или Лермонтова (под последним он имеет в виду себя). Но, говоря так, современный писатель *уже* включает в литературу всё, что он из неё исключает. А семиотик, ничего не исключаящий, самодовольно ухмыляется (Алик Жолковский и Юра Щеглов), либо ободряюще кивает головой, призывая негодующего писателя ещё больше негодовать, тем яснее выявляя свой психотип и этим помогая исследователю (Игорь Смирнов), либо, бессильно разводя руками (притворяется же, конечно), с лицемерным вздохом утешает писателя, что ни он, ни сам семиотик не в состоянии выйти из структур мифологического сознания (Александр Пятигорский), и т.д. В лотмановских Лекциях огромную роль сыграло введение понятия «текст» как фундаментального понятия семиотики и, одновременно, как понятия *нейтрального* в отношении её объекта, литературы. Именно «текст» дал возможность Юрию Михайловичу перейти от литературы к культуре как *универсальному* объекту семиотики.

Но литература — это *органический* объект, а культура — это мета-понятие, термин описания (и само-описание), применимый, в принципе, к любым *описаниям* чего бы то ни было, включая сюда и факт описания чего-то как культуры. (В последнем случае культура перестаёт быть метапонятием.) Идея Юрия Михайловича о культуре как совокупности текстов — идея, в разработке которой я принял участие, написав с ним вместе статью (боюсь, что я её только испортил своим участием, — но это я *сейчас* так думаю), — имела своим неизбежным последствием *натурализацию*, «оприроднивание» культуры. В процессе разработки этой идеи стало возможным говорить не только, скажем, «как я понимаю культуру» (о чем говорилось и раньше), но и о том, как одна конкретная культура понимает другую или саму себя. Сейчас я думаю, что эта именно неосознаваемая нами тогда *онтологизация* метода неизбежно

должна была нас привести к натурализации объекта — пределом чего и явилась лотмановская идея *семиосферы* (уже в 80-х годах).

Русский же культурный контекст определил и другую линию развития семиотики, которую я бы условно назвал «культурно-телеологической», или историософской. Эта линия ясно видна уже в первых историко-мифологических работах Владимира Николаевича Топорова, так же, как и в его статьях о символизме Мирового Древа. История стала объектом его семиотики, как культура — лотмановской. Обе эти линии — и лотмановская натурализация, и топоровская историософия — вышли из нашей (а не вообще) культуры. Точнее — из её осознания нами. Их появление предвещало отход (если не уход) от семиотики.

И действительно, семиотика в её наивно-номиналистических предпосылках не могла долго уживаться ни с культурологическим онтологизмом, ни с историософской аксиологией. Иначе говоря, чем бы семиотика ни занималась, она не может в своём исследовании исходить из каких бы то ни было *философских* предпосылок относительно *объекта* этих занятий. Постулировать *знаковость* как мыслимое свойство вещей, как я предлагал в 1972 году, это, хотя ещё не философия, но безусловно уже не семиотика. Не надо забывать, что мы в 60-х занимались не знаком, а знаковыми *системами* и текстом, а затем культурой, литературой и бездной других вещей. Занятия знаком неизбежно приводят к рефлексии о занимающемся, вынуждая его к анализу своей позиции в отношении *объекта* (знак здесь — предмет науки, а не объект исследования). Если вы спросите себя, где место наблюдателя в семиотике, то ответ будет во многом зависеть именно от объекта. Сейчас, пытаюсь ответить на этот вопрос, я должен буду оставить «позицию памяти» и принять «позицию думающего о том, что, как ему кажется, он помнит».

Разумеется, мы *семиотически* наблюдали разные культуры («тексты»), включая нашу собственную, из *нашей* культуры. Именно это обстоятельство — как весьма точно заметил Исаак Иосифович Ревзин — придавало *романтизм* нашим занятиям. (Наш семиотический модернизм, поэтому, не был и не стал авангардистским.) Но оно же придавало им и двусмысленность. Думаю, что никто не ощущал эту *двусмысленность* так сильно и недвусмысленно, как Владимир Николаевич Топоров. Юрий Михайлович Лотман её легко и естественно отбрасывал. А Ге-

оргий Александрович Лесскис её просто не признавал как феномен. Но вне зависимости от нашего отношения к ней двусмысленность жила в наших текстах. Жила как опасение несурязицы, как возможность эстетического (а иногда и этического) упрёка самому себе, как ожидание банальнейшего — и, разумеется, никакого отношения к сути дела не имеющего — вопроса: ну, вроде, «а что толку изучать свадебные русские обряды, пользуясь различием *этического* и *эмического* по Коннету Пайку, или анализировать метафоры у Пастернака под углом гипотезы Сэпира—Уорфа?». Не забавно ли, что когда в 1979 году я спросил у Пайка, где его позиция наблюдателя при изучении им обрядов индейских племен, то он ответил: «В джунглях, в саванне, там, где *они* живут, когда я там, а всегда — там, где мой Бог» (он — пастор). Но для Пайка его культура — это одна из цивилизаций (наряду с индейскими), а не Культура с большой буквы. С ним Освальд Шпенглер охотно бы согласился, сказав, что в случае Пайка это так и есть, но что германская или русская культура — это совсем другое дело. Пайк не оставлял своей культурной традиции ради ухода в «чистую» науку — у него не было такой традиции. А «чистоту» метода он сам себе придумал. Витгенштейн ушёл из венской культуры и субъективно-сознательно, и объективно-географически (я имею в виду его второй отъезд в Кембридж). Мы же, когда ездили в Тарту, не уезжали из нашей культуры, а наоборот, там в ней объединялись, чтобы заниматься семиотикой культуры. Пока позиция семиотика оказывалась *внутри* его культуры, семиотика оставалась самой собой. Но так не могло долго продолжаться — как говорит Борис Михайлович Гаспаров, — хотя и приводит совсем другие доводы. Внутреннего наблюдателя культура всё равно пересилит: он станет или натуралистом, или историсофом.

Натуралист не может наблюдать мышление в культуре потому, что мышление — *его*, а культура — постулируемый «мыслимый объект». Историсоф объективирует историю пространственно, приписывая ей культуру в качестве её постоянного состояния. Он не может быть внешним наблюдателем мышления *об* истории; вынося из неё себя, мыслящего о её начале и конце, он всё равно остаётся с теми, кто вместе в нем (или после него) перейдет во «вне»- или «после»-историческое существование. Позиция феноменолога, которую я условно называю метапозицией, является внешней не только по отношению к

самому наблюдателю. Метапозиция не семиотична, ибо предполагает наблюдение мышления о знаках, т.е. семиотики, а не её объекта. Но главное в мета-позиции — это то, что наблюдатель здесь не отказывается от *своей собственной* позиции (в отношении культуры, истории и т.д.), не фигурирует как «чистый», «абсолютно посторонний» наблюдатель, искусственно устранивший свою точку зрения, а напротив, выносит её в поле наблюдения мышления о мире, включая сюда и мышление самого наблюдателя. С точки зрения метапозиции, история — это структура сознания, опыт культурного мышления, а не объект, обладающий своими абсолютными свойствами. В этом смысле идеи «конца», «начала» или «остановки» истории остаются неотрефлексированными метафорами внутреннего наблюдения.

Семиотика не смогла стать философией языка и пыталась заменить собою философию культуры (в России и Франции).

P.S. Единственным верным семиотиком после Романа Якобсона остаётся Вячеслав Всеволодович Иванов, так мне кажется.

Лондон, 18 апреля 1993 г.

В. Н. Топоров

Вместо воспоминания

Было сделано предложение вспомнить о первых тартуских встречах. Собственно говоря, вспоминать, т.е. вызывать образ вспоминаемого из глубин памяти наружу, вверх, на поверхность (*вс-* / *вос-* < * *взз-*) сознания, где это вспоминаемое легче всего отдаётся перу и становится письменным текстом, было не нужно. Память о тех днях оставила следы в разных слоях сознания, и оживлять её в связи с ситуацией *hic et nunc* тоже было излишним: почти тридцать лет она вживе присутствует, так сказать *ubique et semper*, как незабываемое событие личного интегрального жизненного опыта. Конечно, это не означает ни тождества памяти и воспоминания, ни наличия некоей механически-автоматической связи между ними. Прав был поэт, напомнив, что между *помнить* и *вспомнить* — огромное расстояние: в известном смысле память уже не связана необходимо с Я как лицом (скорее *мне помнится*, чем *я помню*) и она нейтральна в отношении идентификации по признаку «активность-пассивность», тогда как воспоминание не мыслимо вне активного и обострённо-личного Я, которое здесь и теперь нисходит вглубь памяти, отбирает нужное, сочетает в определённую последовательность и некоей внутренней силой, этому Я свойственной и им самим вырабатываемой, выводит эти втуне лежавшие в памяти сокровища наружу, устанавливая их подлинную, несравненно более высокую цену. Всё это по плечу такому Я, которое мыслит, говорит, делает, и только органическое присутствие Я окончательно оформляет воспоминание.

Поэтому чаще всего так странно звучат обычно предъявляемые воспоминаниям и их субъектам-«воспоминателям» упреки в «субъективности» и в конкретных формах её проявления — в случайности отбора вспоминаемого, в гипертрофии роли самого «воспоминателя», в неверных акцентах, неточностях и т.п. Эти упреки в большинстве случаев связаны с ошибочной установкой «пользователя» воспоминаниями, не видящего основной ценности текстов этого жанра — субъективной версии

воспоминаемого — и пытающегося перепрыгнуть от воспомина-ния *данного*, единственного в своём роде «воспоминателя», к воспоминаемому, от которого требуется ответ, как оно было «на самом деле», и, следовательно, минуя главное — самого «воспо-минателя», обнаруживающего себя через *свою* версию воспоми-наемого. При этом легко забывают, что воспоминание, даже в его «овеществлённой» и тем самым ослабленной версии, оказы-вается первичным документом-источником лишь по отноше-нию к «воспоминателю» (и то, конечно, не всегда) в связи с воспоминаемым им; по отношению к самому же воспоминаемо-му оно лишь вторично. Поэтому именно субъективность «воспо-минателя» и воспоминания, предполагающая верность послед-него его субъекту Я, составляет главное достоинство того и дру-гого, даже если в «конечном» продукте всё не так, как было «на самом деле». Другое дело, что читатель или исследователь может, пренебрегая уяснением субъективной стороны воспоми-наемого, идти дальше, в направлении к «объективным» слоям его. Но в таком случае сама «объективность» попадает в плен «полуподлинности», так сказать, подлинности не первого сорта и связанных с ней иллюзий, поселяющих ложное убеждение, что подлинны не разные отражения и версии «воспоминаемо-го» индивидуальными сознаниями, воспринимаемые другими такими же сознаниями, но некое окончательное и «объектив-ное» чудовище по имени «на самом деле», род среднестатисти-ческого и десубъективизированного «недоноска», который, ли-шённый бытия, носится *меж землёй и небесами*, понемногу приближаясь к тому и другому, и тяготится, как ненужной роскошью, *бессмысленной вечностью*. Отсутствие и должной широты и того мужества, которое только и позволяет держать перед собой как равное друг другу всё многообразие версий «воспоминаемого», отказываясь при этом от поиска некоей *terra ferma*, опоры эгоистических предрасположенностей инди-видуума, стремление во что бы то ни стало поставить на потен-циально бесконечном спасительную завершающую последнюю точку и провести в непрерывном границы, избавляющие от внутреннего неудобства и связанной с ним тревоги, — всё это проявления симптома боязни свободы («элевтерофобии») и, зна-чит, боязни «подлинной» подлинности, которая всегда *in statu nascendi*, всегда потенциальна, всегда открыта продолжениям. Эти «фобии» и приводят прежде всего к непоправимым «возму-щениям» на пути к подлинности. Несвободное сознание неред-

ко ищет выход из положения в осуществлении требования ограничения «бессмысленной» бесконечности постулатами конкретности, строгости, чёткости, объективности, которые, при всей существенности их, во многом теряют свою силу, как только они сориентированы на роковое и ложное «на самом деле», и обнаруживают своё второе, тоже ложное, назначение — обеспечить безопасность от бесконечного и достичь некоего личного внутреннего комфорта за счёт упрощения, последствия которого не продуманы до конца.

С этой ситуацией связаны и другие предубеждения относительно свойств воспоминания. Так, например, распространено иллюзорное представление, что одно и то же воспоминаемое «воспоминатель» вспоминает (должен вспоминать) одинаково, едино, без изменений; если же воспоминание «подвижно» и тем самым как бы опровергается постулат тождества воспоминаний, относящихся к одному и тому же воспоминаемому, то и «воспоминателя» готовы заподозрить в измене самому себе прежнему, в наличии неких корыстных мотивов, в неискренности или в лучшем случае в забывчивости или в непоследовательности. Происходит это чаще всего потому, что от «воспоминателя» требуют той «корректности» (т.е., по сути дела, неизменности воспоминаемого), которая возможна на уровне некоего институализированного текста, но никак не на уровне самосознания субъекта воспоминания. Последний принципиально субъективен, первый чаще всего вне сферы субъективности, хотя и может иногда косвенно намекать на неё. Обычно же такой институализированный «воспоминательный» текст отрезает «воспоминателя» от воспоминаемого, овеществляя его и прерывая живой контакт с ним. Причина этого добровольного обмена «субъективного» и бытийственного на «объективное» и овеществлённое — в ориентации именно на закреплённый в «тяжёлой» плоти, сознательно подготовленный и в отмеченной ситуации «объявляемый» институализированный текст, т.е. чаще всего на «письменный» вид воспоминания. Такая форма представления воспоминания, разумеется, имеет свои преимущества: она «удобна» для вторичных операций с воспоминанием, начиная с распространения и репродуцирования его; претендуя на окончательность, завершённость, эта форма воспоминания осмысливается, с одной стороны, как жанр в его типовом представлении, а с другой, легко приобретает статус некоей «официальности», надёжности и, по ложному умозаключению, под-

линности. Но о подлинном вспоминают иначе, для него есть совсем другие формы, да и критерий подлинности применим вовсе не ко всему, что находится в однозначном соответствии.

Из этих рассуждений вытекает ряд следствий. Два из них в данной связи особенно существенны. Первое: между воспоминанием как неким живым, субъективным, индивидуальным движением восходяще-усиливающего типа, определяемым особенностями психоментальной структуры самого «воспоминателя», и воспоминанием как уже отчуждённым от «воспоминателя» текстом, которым пользуется всякий, кто сможет и/или захочет («другой»), — тоже огромное расстояние; оно определяется разноприродностью этих двух типов воспоминания: исходный локус «первого» воспоминания, вызываемого движением особого типа неких психоментальных элементов, сами предпосылки его лежат в сфере физиологического, хотя именно «надфизиологическое» (культура), востребовав себе это физиологическое явление, возвращает-культивирует его в той форме — «второе» воспоминание, — которая нужна самой культуре, в виде текста; на этом пути непрерывное превращается («перерабатывается») в дискретное, хаотическое — в космизированное, многообразное и многоразовое — в единое и разовое (или, по меньшей мере, в типовое), внутренне противоречивое — в логизированно-дискурсивное, незаконченное в конечное и завершённое, т.е. в знаково зафиксированное и неким авторитетом верифицированное явление, одним словом, «природное» — в текст культуры. Второе: в ходе подобного преобразования как раз и возникает конфликт между двумя «логиками» двух этих воспоминаний — алогизмом, «вне-логизмом» или уж слишком прихотливой логикой «первого» воспоминания (внутреннего субъективного процесса) и «логикой» его объективации в письменный текст при «втором» воспоминании. Возможности, которыми располагает «воспоминатель» в этих двух случаях, слишком различны, чтобы можно было легко решить проблему транспозиции «внутреннего» воспоминания во «внешний» воспоминательный текст и говорить о подлинной адекватности этих двух типов воспоминания. Не случайно, что воспоминание как независимая и самодовлеющая категория культуры и — уже — как определённый жанр словесности возникло весьма поздно, и жанровое пространство народной словесности как бы не предусматривает особого места для воспоминания. Ни «космологические» тексты о творении и составе Вселенной,

о том, что и как было в «первоначальные» времена, ни ранне-исторические сочинения, подхватившие функцию «космологических» текстов применительно к изменившимся условиям, ни этиологические легенды, предания, родословия, ни мемораты или былички, как бы предполагающие воспоминание, ни, наконец, всё обилие текстов, которые, между прочим, могли служить и для целей практического припоминания, в строгом смысле слова не должны пониматься как воспоминание, хотя бы потому, что они, даже когда они индивидуальны (как былички), с самого начала ущербны из-за лишённости субъективного, личностного начала, из-за того, что и коллективное сознательное и коллективное бессознательное тяготеют к типу, формируемому и используемому групповым субъектом. Шедевры же «литературных» воспоминаний связаны преимущественно с последними веком-двумя европейской культуры, когда сама задача изображения (как и сновидений), точнее, его «разыгрывания» в тексте необычайно стимулировала расширение возможностей художественной литературы, сам круг доступного ей, и привела к открытию того, что было названо *память сердца*.

* *

*

И всё-таки предложено было вспомнить о первых тартуских встречах, возможно, в надежде из всего веера воспоминаний составить верную картину целого, как это было «на самом деле». С рядом этих воспоминаний, как и с несколькими опытами осмысления «тартуского» феномена и уже обозначившейся полемикой вокруг него, мне удалось ознакомиться. Первые дарят нам много ценных деталей и сами ценны именно своею напоминательностью, позволяющей восстановить то общее и главное, что уже давно связывается для меня с именем Тарту. Вторые (исследователи-аналитики и теоретики) тонко и пронизательно обсуждают частности или выстраивают некие конструкции, объясняющие формирование тартуской школы, её источники, круг тем и ведущих идей, логико-концептуальный аппарат, эволюцию взглядов и т.п. С большинством выводов легко согласиться, и даже в тех случаях, когда согласие неполное и — более того — когда несогласий больше, чем согласия, трудно не признать некоторую внутреннюю логику этих разных точек зрения, их мотивированность, их полезность и плодотворность, хотя бы частичную.

И всё-таки здесь не хотелось бы ни вспоминать, ни исследовать; иначе говоря, ни пытаться вольно или невольно передать другим свой внутренний опыт, ни судить и рядить о самом предмете этого опыта, хотя полностью исключить элементы того и другого достаточно трудно: зато легко показать, что не они составляют суть содержания этих страниц. В обеих указанных ситуациях обнаруживается некоторое внутреннее сопротивление в отношении главных их целей. Воспоминание как живой и творческий процесс слишком тонкое занятие, чтобы быть уверенным в адекватности реакции на него со стороны *другого*, и одновременно слишком опасное, потому что, будучи по своей природе явлением художественным и вызывающим фасцинацию, оно, выпущенное вовне, ничего не говоря «глухим» к лежащему в его основе началу, «заражает» самим своим духом чутких реципиентов, располагая их к обольщениям, соблазнам, «очарованиям», которые никогда не есть любовь, но всего лишь её ложная тень. Оценивать же то, с чем жизненно связан сам, чаще всего сомнительное дело: несомненным оно становится только тогда, когда за него берется *другой*, — и не просто другой, но понимающий и благожелательный *другой*, ибо, как сказал один мудрый человек, «самооправдание всегда неправо». И значит, дело за другим, за многими другими, и они уже пришли, приходят и, вероятно, будут приходить.

Задача же, поставленная здесь автором перед собой, существенно скромнее — акт свидетельствования со стороны непосредственного участника тартуских встреч, фиксируемый в некоем «свидетельском» тексте, который не снисходит до доказательств и разъяснений, но свидетельствует о том, что представляется главным и наиболее ценным в этих встречах. В этом случае легко быть кратким, обозначив главное в одной фразе. Главным был тот удивительный и столь редко обнаруживающий себя дух сотворчества, при котором всё лично-индивидуальное, различное, особое не только не противоречило друг другу и не мешало сложению из него некоего общего и благого прибывка, но, напротив, взаимно поддерживало одно другое, раздвигая творческое пространство и создавая атмосферу особой открытости, проницательности, общительности, отзывчивости, взаимной симпатии, почувствованную почти сразу и со временем закрепленную *памятью сердца*.

Что способствовало созданию этой атмосферы, объединившей идейно, духовно и в человеческом плане достаточно разных

людей, среди которых были и скептики, и «индивидуалисты» с эгоцентрической установкой, и «изоляциялисты», и «эскаписты»? (Должен сказать, что в первый раз я очень не хотел ехать в Тарту, не веря в органичность планируемой встречи и, следовательно, в её плодотворность, и был посрамлён за это неверие.) Если полагаться прежде всего на эту самую «память сердца», которая и есть наиболее верная и тонкая свидетельница, на поставленный вопрос можно было бы ответить так — «нездешность» условий, в которых мы оказались, и тот *Genius loci*, который хотя и не создал в узком смысле слова эту «нездешность», но, подобно дирижеру, поддерживал, хранил и освятил её как некую новую реальность, новое состояние духа и ввёл нас в эту реальность, в это состояние.

«Нездешность» проявляла себя многосторонне и решительно заставляла смиряться привезённую с нами «здешность», которая была вынуждена умолкнуть и стушеваться (и сделала это, кажется, охотно). «Нездешность» была разлита во всё и своей инакостью прочно отделяла нас от привычной «здешности» и как бы помещала нас в некое инобытие, которое легко было принять за подлинное или, по меньшей мере, усиленное бытие. Иной была сама атмосфера, в которой не было места суете, мелочности, духу розни, «публичности» и «фельетонности». Иным было пространство — удивительная природа юго-восточной соседней страны: холмы, леса, озёра, горизонты, прячущиеся в голубой, почти синей иногда дымке, — благословение природы, смягчавшей сознание незаконности нашего присутствия здесь и нашей вины. Иным был и быт: его было мало, он был скромн, но разумен и достоин и потому — приятен: благодаря заботам наших предупредительных и деликатных хозяев издержки «бытового» нас почти не коснулись. Иным было, наконец, и наше состояние — как бы изъятость из *мира сего* с его злобой дня, чувство раскрепощённости, ощущение близости пространства свободы и предстоящей встречи с ним, эйфория духа (для тех, кто заподозрит это описание в преувеличении, нужно подчеркнуть особо: да, было и другое, но главным и главным было именно это «инобытие», и только дух мелочности мог бы привлечь внимание к этому другому).

Добрый гением этих мест, этого иного пространства в его персонифицированном и духовном воплощении был Юрий Михайлович Лотман, и то, что в этом месте и в этой роли оказался именно он, предопределило особую атмосферу «летних

школ». В чём был тот секрет, который позволил Юрию Михайловичу играть более важную роль, чем гостеприимный хозяин, организатор обширного и напряжённого круга наших занятий, *spiritus movens* научных дискуссий? Я бы сказал — в обаянии, исходившем от его личности, и тонком равновесии в ней человеческого и специально профессионального, в том, что и как он говорил и делал, в самом внешнем облике и той внутренней сути, которая за этим обликом легко угадывалась. Юрий Михайлович, за двумя-тремя исключениями, был старше нас, но его первенство имело и иные основания, нежели возраст и положение хозяина и руководителя «школы»: он превосходил нас чувством долга, ответственности, чувством меры, выдержанностью, манерой вести себя, внимательностью к собеседнику, несколько старомодной и тем более обаятельной вежливостью. Образ умудрённого опытом жизни отца среди детей, не всегда послушных, снисходительного к ним и как бы скрывающего своё отцовство, утвердился в моём сознании в первую же неделю нашего личного знакомства. За всем этим чувствовалась та степень самодостаточности, та уравновешенность и естественность, которые нередко свойственны людям, укоренённым в «хорошей» традиции — хорошая семья, богатая культурная родословная. Общаться с Юрием Михайловичем было легко и приятно тем более, что он всегда и во всех случаях вёл себя удивительно деликатно и предупредительно. Кое-кто склонен был видеть в этом «культурном» наследии исключительно «природное» — прирождённые свойства и иногда попадал в неловкое положение. В определённых ситуациях Юрий Михайлович умел быть жёстким (хочется добавить — но жёсткость эта была мягкой), открыто и определённо заявлял инакость своей позиции и добивался от «несогласных» если не оптимального, то, пожалуй, наиболее целесообразного в данный момент решения спорного случая. И с этим решением было тем легче согласиться, что Юрий Михайлович никогда не вносил в таких случаях даже отдалённого намёка на соперничество, на победу одного и поражение другого. Вера в возможность разумного решения любого вопроса тоже казалась в нём несколько старомодной и заставляла вспомнить французский XVIII век. Инициативу на этом пути Юрий Михайлович мужественно брал на себя. Будучи всегда готовым прийти на помощь, предусматривая возможные осложнения и неудобства, при всём обилии дел и обязанностей, он умел быть предельно ненавязчивым и не вызывать

чувства стеснения у своих коллег, иногда действительно годившихся ему в дети.

Это стечение благоприятных обстоятельств, которое только на поверхностный взгляд может показаться случайным, предопределило большой успех уже первой встречи; точнее, вероятно, было бы говорить о полном её успехе, о выходе в некое новое пространство, более широкое, чем прежде, способное представить всё, что делалось до сих пор, как нечто цельно-единое, и более глубокое, открывающее сферу семиотических «*principia*», с одной стороны, и, с другой, хотя и не всегда, не всеми и не до конца, тот ещё более глубокий уровень, откуда «семиотическое» цельное единство начинает видеться как всего лишь одно из отражений тех сущностей, которые во всей их полноте уже не могут быть раскрыты в пределах только науки и с помощью только научных методологий.

С точки зрения той внутренней духовной ситуации, ставшей небесполезной и для науки, особенно гуманитарной, и характерной для рубежа 50-60-ых годов, было ещё одно «обстоятельство», делавшее неотвратимым успех первой семиотической встречи в Кляэрику при благоприятных внешних обстоятельствах. Речь идёт о том состоянии, в котором было в это время «московское» большинство этой и будущих встреч (несомненно, что разные степени этого состояния характеризовали ситуацию и в других научных центрах, и, если я говорю о московской части, то делаю это по двум причинам: свидетельствовать лично я могу только о ней, и эта часть к этому времени была единственным примером в стране уже оформляющегося целого). Это состояние, о котором, несомненно, ещё будут писать, в строгом смысле слова нельзя отнести к категории «обстоятельств», т.е. некоей пассивно-статической конфигурации, возникающей вокруг (об-) чего-то главного и обладающего своей собственной, от «обстоятельств» не зависящей сущностью, раскрытие или сокрытие которой связано именно с «обстоятельствами» — благоприятными или неблагоприятными. Слово «фактор» в данном случае было бы уместнее.

К августу 1964 года, когда состоялась первая «летняя школа», за плечами «москвичей» (во всяком случае тех, кто прежде всего определял их научное лицо) было не менее 8—10 лет сложной борьбы за утверждение новых для нас (а нередко и не только для нас) научных идей, имеющих общегуманитарное (как минимум) значение, и за преобразование самих форм на-

учной деятельности и подготовки людей, которые были бы готовы откликнуться на вызов времени, каким он представлялся в гуманитарной научной сфере. Концентрированное всего и ярче всего этот вызов обнаружил себя в вопросе о структурализме в языкознании и использовании-переносе лежащих в его основе принципов, прошедших через операцию редукции-«очищения» их от конкретно «лингвистической» материальности, в сферу других гуманитарных наук (художественная литература и данные религиозно-мифологического опыта привлекали к себе особое внимание и с ними связывались наибольшие надежды как на сферы возможного и желательного «прорыва»), что понуждало на новых и уже вполне практических основаниях вернуться к некогда сформулированной теоретически идее Соссюра, относящейся к постулированию общей науки о знаковых системах, — семиотике.

Чем плохо отставание и в чём беда отстающего, хорошо известно. Хуже знают о преимуществах ситуации отставания в тех случаях, когда некий императив жёстко предписывает преодолеть это отставание, догнать ушедших вперёд, т.е. — в одном из аспектов трактовки ситуации — сделать из необходимости добродетель. А между тем эта ситуация принадлежит к числу типовых и постоянных в развитии русской культуры. То, что русские (и — шире — славяне) отставали от Византии и народов Западной Европы в своём движении к христианству, — плохо, но то, что принятие христианства с известной необходимостью предполагало введение и усвоение письменности на родном языке, что было практически одновременно сделано, — несомненно, хорошо, и с этим хорошим было связано становление атмосферы того духовного максимализма, надежд, эйфории, которые характеризовали духовное состояние общества в эпоху этих двух событий, но и возникновение соблазнов, начинающихся с «хорошего», но влекущих к изнанке его и далее к соскальзыванию в «плохое». *Ceteris paribus* и прежде всего учитывая разницу в масштабах, сходная ситуация возникла на рубеже 50-60-ых годов и в нашей науке в довольно узком, но с самого начала представительном круге. «Русским» *response* на *challenge* времени было создание некоей, по сути дела, необязательной, но в существовавших тогда условиях весьма удачной, более того, «спасительной» научной конструкции, объединявшей в себе осевые проблемы структурализма и семиотики. Эта операция объединения, формулирования названного двуедин-

ства и уже первые выводы-следствия из этого и были тем преимуществом, которое обеспечило тот удивительный и многих со стороны поразивший *Sturm und Drang* в ещё не успевшей сложиться, но бурно развивающейся семиотике 60-х годов. Конечно, многое даже очень талантливое и полезное делалось наспех, с пренебрежением или, скорее, игнорированием частностей. Само движение вперёд и вширь, сулящее открытие столь многого и нового, завораживало ушедших в прорыв, не давало просвета, чтобы сверить движение с его исходными основами; да и сами основы не дождались должного внимания к себе: они закладывались «по-русски», кое-как, на первое время, пока до поры, которая так и не наступила. Конечно, предполагалось другое и необходимость его осознавалась вполне, но и внутренняя логика развития семиотического движения и внешние обстоятельства, год от году хуже, превращали исходное преимущество в мнимость, сводили его в значительной степени на нет, воздвигали новые барьеры на пути движения, открывая, однако, мелкие, но многочисленные соблазны, сулящие кое-какие непредусмотренные выигрыши. Эта ситуация, выросшая как тень вокруг здорового тела, принадлежит к числу трагических следствий из «прекрасного начала», и такие подмены также образуют некий существенный элемент, повторяющийся в истории русской культуры раз от разу и напоминающий отчасти о ситуации Сизифа, который, однако, в некоей бесконечной и потенциальной перспективе вкатит свой камень на гору. Но сейчас — о «прекрасном начале».

На мой взгляд, центр, в котором на рубеже 50-х и 60-х годов возникли новые семиотические идеи и где завязывалась плоть проблематики и топики соответствующих исследований, находился в Москве. Отсюда распространялись семиотические инициативы вовне, хотя чаще всего их востребование опаздывало, а нередко вообще отсутствовало. Стрела направления развития семиотических идей исходила в это время из того же московского центра. О складывающейся ситуации и её возможном развитии в ближайшем будущем знали, догадывались, предчувствовали только внутри довольно ограниченного количественно круга молодых людей, прежде всего лингвистов («лингвистическое» родство семиотики раннего периода предопределило целый ряд очень важных её особенностей и в последующие годы), жарко и часто обсуждавших (почти всегда устно и лишь очень редко в труднодоступных и сугубо «неофициаль-

ных» изданиях, что ставит в сложное положение будущих историков московского семиотического движения) новые проблемы и новые перспективы и быстро выходявших на те рубежи, откуда уже довольно хорошо обозревалось целое возводимого здания. Ведущей фигурой этого движения был, несомненно, Вячеслав Всеволодович Иванов — и как идейный вдохновитель, и как организатор (собственно говоря, среди московских лингвистов, стоявших у истоков семиотики, он был чуть ли не единственным, кто обладал и формальным правом и возможностью вести семинары-кружки, не предусмотренные университетской программой и по либеральному настроению середины 50-х годов до времени терпимые). Яркий отпечаток личности Вячеслава Всеволодовича, его идей и его научного стиля с самого начала лёг на всё семиотическое движение. Чрезвычайно важной особенностью этого движения было то, что полёт теоретической мысли (часто безбрежной, а иногда, в вульгаризованных вариантах, увы, тоже нередких, приобретающий фантастически-гротескные и даже абсурдные формы) ограничивался и уравнивался иногда почти маниакальной страстью к предельной точности и строгости метода, также, видимо, во многом далекой от реальных возможностей её достижения, но свято чтимой и вращиваемой отдельными рыцарями сверх-акрибии. Известным продолжением этой особенности, впрочем, имевшим и вполне самостоятельное значение, было быстрое внедрение ряда математических идей и методов в языкознание (включая и стиховедение) и складывание математической лингвистики как особой дисциплины, подталкивающее к синтаксическим построениям широкого масштаба, к новым аспектам исследования, к новой технике анализа и представления его результатов.

«Фактор» конституирования семиотического движения, обстановка, складывающаяся внутри него и распространяющаяся вовне, сам климат научных дискуссий и даже человеческих взаимоотношений — всё это способствовало созреванию некоей критической массы людей, чреватой взрывом, открывающим новое пространство, организованное в соответствии с правилами и принципами новой, лишь в общих чертах распознаваемой парадигмы. Оставалось «канализировать» направление этого взрыва и найти некий объём, способный к восприятию его последствий. Три крупнейших события «московской» (дотартуской) эпохи семиотического движения заслуживают быть отме-

ченными особо. Все они по своей природе внешнего характера, но результаты их были усвоены внутренне и принесли обильные плоды. Речь идёт в данном случае: о первом приезде в Москву, в 1956 г., после длительного перерыва, Романа Осиповича Якобсона, встречах с ним, произведших неизгладимое впечатление на всех участников их, полной поддержке им и одобрении планов дальнейшей работы, первым шагом которой была организация семинара по структурной и математической лингвистике при филологическом факультете Московского университета; о постановлении Президиума Академии наук в мае 1960 года о создании в ряде академических институтов секторов структурной лингвистики (тогда же было принято решение об организации отделений структурной и прикладной лингвистики в нескольких университетах), и поэтому именно этот, 1960 год должен рассматриваться как год легализации и признания, в основном, конечно, формального и вынужденного, структурализма, а также как год создания реальных предпосылок для занятий семиотикой в рамках официальных организационных структур; — и, наконец, о первом в мировой науке симпозиуме по семиотике, проведённом в 1962 году в Институте славяноведения, собравшем несколько десятков участников и рассмотревшем и сейчас поражающий своей широтой круг вопросов, решение которых возлагалось на новую науку уже в начинающемся реальном её существовании (следует напомнить, что сектор структурной типологии упомянутого Института с самого начала своего существования, лето 1960 года, сделал семиотические исследования одной из важных своих тем).

Это временное отвлечение от собственно «тартуской» тематики представляется существенным и даже необходимым для оценки расстановки и соотношения сил, добровольно и с полной готовностью к безусловному сотрудничеству объединившихся несколько позже в том явлении, которое и терминологически не вполне обоснованно было названо (причём извне) сначала «тартуской», а потом, как бы несколько сомневаясь, нехотя и в порядке уступки, «тартуско-московской» семиотической школой. Нужно подчеркнуть со всей ответственностью: никакого соперничества, никакой борьбы за право первородства между «москвичами» и «тартусцами» не было и нет. Какой бы ни была хронология ранней истории семиотической науки, в каждом из этих двух будущих центров её она возникала независимо, отчасти по разным причинам и в силу разных импульсов, хо-

тя, несомненно, существовал и общий круг причин и импульсов, приведший к сходному выбору, но в несколько различных версиях. Это обстоятельство делает честь обеим сторонам, как и то, что каждая из них сочла нужным восполнить свои «недостачи» за счёт другой стороны, вступив друг с другом в плодотворный творческий союз, в котором все прежние межи были перепаханы. Вероятно, имеет смысл напомнить о фактах, видимо, малоизвестных за пределами узкого круга лиц. Весной 1963 года в Москву приехал и появился в Институте славяноведения первый тартуский посланец Игорь Аполлониевич Чернов, который, узнав о состоявшемся в конце ушедшего года семиотическом симпозиуме, предложил установить между Тарту и Москвой деловые контакты на почве общих интересов и намерений. Из этих разговоров (а я, кажется, был из числа первых, с кем Чернов говорил на эти темы) выяснился неизвестный новый круг интересов Юрия Михайловича, которого до этого мы знали как литературоведа. Вскоре после этого визита в Москву приехал и сам Юрий Михайлович, который встречался с Вячеславом Всеволодовичем Ивановым, Исааком Иосифовичем Ревзиным и Александром Моисеевичем Пятигорским и познакомил их с планом проведения в следующем, 1964 году первой тартуской «летней школы». Общий язык был найден сразу, и я хорошо помню, какое глубоко положительное впечатление вынесли мои московские коллеги от этой встречи. В этом первом впечатлении «научное» и «человеческое» как бы сливались воедино и положительно-синтетическое явно преобладало над нейтрально-аналитическим. Поэтому не случайно, что последовавшее за этим сближение двух частей будущей «тартуско-московской» школы имело в своём основании доверие и, надеюсь, взаимную симпатию уже в самом начале.

И тем не менее предстоящая первая встреча в Тарту вызывала определённую тревогу: доверие и симпатия были пока, по сути дела, авансом и единственным аргументом в пользу встречи. Слишком многое оставалось неизвестным: о Юрии Михайловиче и тем более о его тартуских коллегах москвичи практически почти ничего не знали. Думаю, что и Юрий Михайлович знал о москвичах немногим больше, поскольку к этому времени он уже был знаком с тезисами московского симпозиума, посланными ему вместе с Черновым (любопытно, что в первом письме, полученном в 1963 году мною от Юрия Михайловича, он писал, что Зара Григорьевна знакома с несколькими работа-

ми московских лингвистов-структуралистов и что через неё и он сам узнал о привлекавшем его внимание новом научном явлении). Встреча в Тарту и первый же день занятий в Кяэрику показали, что все опасения были напрасными, а доверие и симпатии, зародившиеся сразу, получили для себя дополнительные основания и стали ещё глубже. При этом никакого поспешного научного братания, как и никакой даже отдалённой тени амикошонства в человеческом плане не было. Никто не старался поскорее снять различия, но, кажется, все хотели уяснить их и использовать их на общее благо.

А различия, несомненно, были, и, хотя они не акцентировались (тем более, что понимание установилось с полуслова, а потом и просто уже по соображениям дедуктивного характера), они не могли не быть в ряде отношений существенными. Полагаю (подчёркивая при этом, что это только моё личное мнение), что москвичи, по крайней мере, ведущие фигуры из их среды, были осведомлённее в сфере общих идей теории семиотики и искущённее в технике аналитических процедур (преимущество, связанное с занятиями структурной лингвистикой); думаю, что и знание литературы, так или иначе связанной с семиотикой, особенно последних новинок, у москвичей было более полным (слишком неравны были условия в столичной Москве и провинциальном Тарту). Вообще положение тартуской части семиотических встреч было сложным, и эти сложности были связаны прежде всего с её малочисленностью (кроме Юрия Михайловича Лотмана и Зары Григорьевны Минц в 60-е годы с тартуской стороны в семиотическом движении практическое участие принимали не более двух-трех человек) и, исключая Ю.М.Лотмана, известной узостью исследовательской базы (в основном только литературоведение и соответственно художественная литература).

Но, разумеется, были и свои важные преимущества, носителем которых был Юрий Михайлович. Именно они даже в большей степени, чем преимущества положения хозяина, обладающего большими материальными и организационными возможностями (устройство «летних школ», публикация сборников и статей и т.п.), чем московские семиотики, обусловили ведущую роль Юрия Михайловича во всех тартуских инициативах. Это лидерство было естественным следствием «центральности» его положения (равноудалённость от крайностей, толерантность, соединение старой традиции с новыми идеями, постоян-

ные контакты с москвичами и петербуржцами, здравый смысл и высоко развитое чувство меры, ровность, выдержка, открытость, готовность прийти на помощь) и конструктивности всей его деятельности, соединённой с научным и — шире — жизненным оптимизмом. Юрий Михайлович не только понимал важность сплочения и объединения разных людей со своими собственными интересами, нередко изолированными от целого, вокруг общего дела, но и верил в то, что возможно сделать это, и не только верил, но и всей своей деятельностью воплощал в жизнь и ради этого дела не раз жертвовал своими собственными интересами. В условиях, когда каждая публикация и каждая семиотическая встреча могла оказаться последней, когда подготовка их требовала большой затраты времени, сил, нервной энергии (Зара Григорьевна делала всё, чтобы помочь Юрию Михайловичу, беря на себя очень и очень много), он видел уходящую в будущее последовательность «работ» и сознательно, с глубоким пониманием задач семиотики формировал план этих работ. Когда в «Трудах по знаковым системам» появилась публикация материалов первой «летней школы», Юрий Михайлович говорил, что будет считать свою задачу относительно выполненной, если удастся дотянуть до 7-го выпуска «Трудов» (теперь мы знаем, что это была лишь треть пройденного пути, продолжающегося и поныне). Широта научных интересов Юрия Михайловича и постоянное расширение круга проблем и сфер, вовлекаемых в исследование; оригинальное «проблемное» видение, при котором каждая деталь, мелочь, даже если она, подобно отрезанной ото всего другого монете, прорастает-проращивается в целое, в проблему; «реактивность» как способность на лету схватывать всё новое, чреватое далеко идущими перспективами, включать его в сферу своих интересов и как бы экспромтом развивать далее; выдающийся дидактический дар, глубокое знание и понимание своего материала (русская литература и русская история прежде всего) и любовь к этому материалу, который осваивался и обживался как свой собственный дом; умение среди всего множества интересов выбрать осевой и сосредоточиться на нём (культурология в широком и в значительной степени в новом понимании её как проективного пространства знаковых систем) — все эти качества и умения отразились и на целом семиотическом движении, оформляя его в некое свободное и добровольное единство. Эти же особенности в значительной степени обусловили то, что

это движение с самого начала обнаружило свою кумулятивно-синтетическую природу. Оно направлялось к согласию и было радостным, вдохновляющим и, полагаю, плодотворным. В этом движении, так чётко обозначившемся уже во время занятий первой «летней школы», и состояло, по моему мнению, главное её достижение, и я продолжаю считать её лучшей именно по этому начальному духу, который зародился в те дни, возрос и стал определять всю атмосферу занятий в 60-е годы.

Но и в дальнейшем было много не менее интересного (а нередко и более): доклады и статьи в «Трудах» становились профессиональнее, целенаправленнее, издержки неопитства постепенно исчезали. Но нечто важное, иногда почти неуловимое, уходило из обихода наших занятий и нашего общения. Тень центробежности стала зримой, но «память сердца» не позволила ей одолеть то главное, что продолжает связывать друг с другом и сейчас счастливых участников первых встреч.

* *

*

Так что же, была ли вообще «тартуско-московская» школа и была ли у неё система? Написаны ли семиотические *Grundzüge*, систематизировано ли всё, что только можно, и подведена ли черта под тридцатилетним периодом? Или осталась только атмосфера первых встреч, память о ней и *die Bilder froher Tage*? На последний вопрос у меня единственный ответ — да, всё это было и есть — пребывает как некая высокая и очищенная от случайностей действительность, отодвигающая в глубокую тень злобу сего дня:

Was ich besitze, seh ich wie in weiten,

Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

На другие вопросы пусть ответят другие. И пусть при этом не спешат: ни «во славу», ни «за упокой» здесь не годится, но вспомнят, что уже со второй «летней школы» зловецкие тени стали сгущаться и всё настойчивее и откровеннее вторгаться в наши встречи; работать становилось всё труднее, препятствия быстро возрастали; наши друзья и коллеги вынужденно покидали нас; неоднократно возникала угроза прекращения «летних школ» и публикации «Трудов»; инсинуации, клевета и доносительство имели целью дискредитировать всё, что делалось (не случайно, что ни о ком не писалось столько несправедливо и никого так не обходили официальным признанием, как

Юрия Михайловича Лотмана и Вячеслава Всеволодовича Иванова, и последнее в значительной степени сохраняется и поныне). О всех трудностях и опасностях тех лет мог бы рассказать Юрий Михайлович. Догадываюсь, что иногда он оказывался в отчаянном положении.

Но было бы легкомысленным считать, что трудности миновали. И речь в данном случае идёт не столько о внешних трудностях общего характера. Несомненно, существовали и внутренние трудности, которые обнаружились уже в 60-е годы и в ещё большей степени позже. Семиотическое движение, накопившее значительный положительный опыт, нуждалось для своего дальнейшего развития в новых организационных формах, в объединении не только в духе, но и в общей и чёткой программе конкретных работ, в притоке новых сил, в выдвижении новых ориентиров. Умение писать всё обо всём, умело поддерживая интерес к семиотике со стороны околосемиотической общественности, имело и свои отрицательные последствия: ткань семиотического «тела» редела, целое отступало на задний план, собственно семиотическая специфика нередко утрачивалась, растворяясь в более общих и менее специальных сферах, появились признаки «экстенсификации» семиотических исследований, наконец, начал давать себя знать и некий исследовательский эгоизм, отказ жертвовать личным в пользу общего.

Новое поколение исследователей нередко склонно более строго судить результаты «тартуско-московского» семиотического движения, и чрезмерные комплименты постепенно уступают место равнодушию или даже упрёкам, не желающим считаться с реалиями положения в нашей науке и нашей жизни. Нужно иметь в виду, что результаты этого движения не ограничиваются только его научной значимостью. Оно было, несомненно, и событием во всей нашей культурной жизни, и далеко не все плоды этого события востребованы и осмыслены. В известном отношении оно было и неким новым способом существования *у бездны на краю*, когда эта опасная близость не столько страшит, сколько вдохновляет и открывает новые горизонты и новые возможности. По сути дела, это был «русский» вариант решения некоей большой культурной проблемы, который поразиł многих и здесь и особенно там, ввне, за границей и породил эйфорическую реакцию. Но не слишком ли расточителен этот вариант и не слишком ли дорого приходится платить за успехи на этом пути?

Т. В. Цивьян

Ad usum internum

Начатая Б.М.Гаспаровым цепь «тартуских меморий» странным — или естественным — образом превратилась в цепной текст, построенный в полном соответствии с законами этого жанра. Каждый последующий фрагмент повторяет (или, по крайней мере, учитывает) предыдущий и обязательно прибавляет нечто новое, *своё*. Нередко это новое полемично, и полемичность, как представляется, выступает знаком своего: на каком-то глубоком, может быть, подсознательном уровне так прорывается желание сказать нечто, выбивающееся из общего. Тем самым не только утверждается идея *своего*, но и подтверждается вхождение в *наше*. Вхождение в *наше*, в свою очередь, воспринимается не только как ограничение некоего круга, но и как счастливая отмеченность, как причастность к чему-то, — но это *что-то*, как ни странно, точному определению не поддаётся и почти косноязычно сводится к вопросу «так школа это всё-таки или не школа?»

А в этом ли или, точнее, только ли в этом дело?

И почему ему на ум всё мысль о море лезет?

Действительно, почему все серьёзно и академически поставленные рассуждения постоянно сбиваются на ностальгические воспоминания (то, что стороннему и внешнему читателю может показаться в лучшем случае «уютным гробокопательством»), причём в эти воспоминания входят прежде всего какие-то милые мелочи — собирание грибов, хоровое пение в автобусе (с не очень удачно, ввиду слушателей — мрачных эстонцев, — выбранным репертуаром — *Avanti, popolo*, с лихим припевом; в любимые входили также «Подмосковный городок» — из быта ткачих — и «Бабье лето» — из быта богемы /в нашем представлении/) и так далее. Почему в выяснении и исправлении бытовых деталей присутствует почти та же горячность, что в обсуждении основных направлений тартуских штудий? И, наконец, куда обращён весь этот совокупный текст, вовне или внутрь?

Так получилось, что я пишу свою часть почти в конце длинного свитка воспоминаний, который развивали другие; возможно, место и определило восприятие всего прочитанного как цепного текста, отличающегося, как известно, весьма жёсткой структурой, а такое восприятие вызвало желание из этой жёсткости вырваться. Кроме того, безусловно и заранее хотелось отказаться и от полемичности, и от подспудно ощущаемого подталкивания (*на проклятые вопросы дай ответы нам прямые*). Отталкивание от одного тянуло в сторону другого — воспоминаний, и тартуский *genius loci* выступал в роли диктующей музыки.

Скажите «Тарту, Клярику», и улыбнёмся мы сквозь слёзы.

Как и полагается по всем поэтическим канонам, воспоминация выхватывают вспышками разрозненные события, места и лица, и первое — поразившее красотой лицо Зары Григорьевны в автобусе, который вёз нас, ошеломлённых эстонской границей, от коричневого деревянного тартуского вокзала в неизвестное и трудновыговариваемое местопребывание. Роман Осипович, единственный, кто не мог справиться с автоматической камерой хранения (к изумлению всех, считавших, что жизнь в Америке предполагает умение обращаться с техникой), и «польская статья» Кристины. Кроткий Петр Григорьевич, который, чтобы отличить принадлежащую ему книжечку тезисов, вывел на ней «мой экземпляр» (известные сюжеты с хитроумными наименованиями, такими, как «Одиссей-Никто», он к себе не применял). Исаак Иосифович, Юра (Юрий Константинович) — те, которые сами уже не могут вспоминать и о ком помним мы.

Недавно вышла очень ценная книга — библиографический указатель тартуских изданий, роспись всех наших сборников, и тезисов, и статей. Пока ещё не занялись ни хроникой заседаний, ни тем, чтобы не только перечислить всех участников тартуских встреч, но и указать (хотя бы на уровне библиографии) их дальнейшие пути. Это, наверное, было бы самым доступным способом узнать, какие линии шли из Тарту (и из первого московского симпозиума), что оказалось плодотворным, а что ушло в песок. В конце концов абсолютное время тартуских встреч было очень коротким: если сложить по дням, то наберётся немногим более месяца живого общения, но оно, как показывают, в частности, наши воспоминания, — томов премногих тяжелей. Не случайно, что все обращаются прежде всего к самим встречам, к собы-

гиям и непосредственным речам, полемизируют в контексте общения и лишь потом говорят о «печатном слове».

Читатель и *le grand public* знакомы с этим семиотическим кругом, конечно, прежде всего по книгам («Семиотика» и ещё более редкие сборнички тезисов), затем же — по «именам» тех, кто там публиковался и затем работал в том же духе. Казалось бы, в этом направлении и строить анализ, полемизировать и т.п., но нет — притягивает не просто то, с чего начиналось, а то, «как это было в действительности» и к новому переживанию этой действительности. К этому устремляются и те, кто был в центре, и те, кто был на периферии, и те, кто был в стороне и смотрел на всё из прекрасного далёка. Почему?

Привожу ответ одного из первых и постоянных московско-тартусцев: «Потому что это было блаженное время».

И для меня этим исчерпывается если не всё, то главное; остаётся только «перебрать», чем оно было блаженно. Не только тем, что все были молоды и дорога, которая казалась всех длинней, ещё не сделалась короткой. Не только тем, что всё происходило в необыкновенном месте (мифологическом, поэтическом, семиотическом саду) и в необычной, особой обстановке, которую и делали такой её особые хозяева. И многое ещё можно было бы перечислить с этим зачином, если не бояться, что получится нечто вроде пасхального рассказа, написанного к тому же дамской рукой. И хотя это был бы случай, когда форма вполне соответствовала бы содержанию, всё-таки казалось бы, что за этим антуражем должно скрываться нечто.

Однако дело в том, что этот-то антураж и был сутью, вернее, бессмысленно было бы отделять его от «собственно научной части», во время которой и «формировалось направление»: нет, оно «формировалось» всё время, никакой прерывности не было, была совершенно особая, напряжённая атмосфера, состояние постоянного подтёма. Это было как бы творчество *in se* и *per se*: мы присутствовали и участвовали в некоем творении. Опять-таки бессмысленно и видеть в этом выпренность (с намеком на манию величия), и описывать, как доклады по окончании заседаний перетекали в перипатетические беседы, а буквальные симпозиумы в громадном полутёмном зале с длинными столами — в симпозиумы научные и т.п.; «о науке» говорили везде, и в этом смысле и время, и пространство были едиными. Трудно объяснить это, чтобы не получилось плоское клише, но, действительно, больше всего здесь подошло бы заимствование из

пантеизма, когда ни про одну тему и ни про один момент нельзя было бы сказать, что в нём не присутствовало бы творчество, пусть скрыто; оно и дало тот заряд, который действует и по сию пору (и, будем надеяться, не превращается в сварливый старческий задор).

Поскольку в жанре мемуарий позволено говорить о себе и даже называть себя *я*, а не *мы*, то я и говорю, что для меня тартуское время слилось в один сияющий клубок, из которого извлекаются воспоминания, как ни странно, скорее дурацкие (вроде песни про *эту Петрову*), или лирические, или подобные. Это то, что выделяется в дискретное. И вместе с этим есть чувство и убеждение, что главное из приобретённого и накопленного в Тарту отложилось в виде недискретного, и основной опыт состоял в сохранившейся на всю жизнь потребности постоянного духовного напряжения, постоянной деятельности, которая по сути дела и является научной работой. Я бы говорила (по крайней мере для себя) о школе в прямом смысле, о локусе учения, ученичества и учительства. Должна ли понимаемая так школа означать и единое направление? Мне кажется, нет, хотя она не может не заключать в себе внутреннего единства, общности по духу, что обязательно предполагает и различия, в том числе и полемику, вплоть до неприятия, — но всё это происходит внутри, в границах *нашего*.

Может быть, поэтому при чтении этого «текста воспоминаний» у меня создавалось ощущение, что они пишутся не столько вовне, «для истории», сколько *ad usum internum*, для каждого из нас, объединённых *нашей школой*. В самом деле, наименование «московско-тартуская школа» давно уже отлилось в некое непреложное понятие, которое принимается абсолютно. Принадлежность к московско-тартуской школе — не просто метка, но своего рода знак отличия, и никому не придёт в голову ставить его под сомнение. И не для такого беспристрастного разбора, поисков истины, поставления точек над *i* возникли и стали множиться воспоминания. Их вызвала потребность в обращении к своему прошлому, и она стала особенно настоятельной потому, что *это было блаженное время*.

Москва, октябрь 1992 г.

Часть III

Ю.М.Лотман
Избранные статьи (1992-1993 гг.)

Ю. М. Лотман

Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе)

Историк, занимающийся исследованием конкретного материала, обычно склонен удовлетворяться формулой Ранке: цель истории — восстановить прошлое. Однако при всей наивной ясности этой задачи, выполнение её оказывается весьма трудным, если вообще возможным. Понятие «восстановить прошлое» подразумевает осуществление процедуры, общей для всех наук: выяснение и сбор фактов и установление закономерных связей между ними. Факты предполагаются при этом как нечто первичное, существующее вне историка и до его анализа. Это данность. В каком же положении оказывается историк?

Историк обречён иметь дело с текстами. Между событием «как оно есть» и историком стоит *текст*, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то создан и представляет собой происшедшее событие, переведённое на какой-то язык. Одна и та же реальность, кодированная разными способами, даст различные — иногда противоположные — тексты. Извлечение из текста факта, из рассказа о событии — события представляет собой операцию дешифровки. Таким образом, сознавая это или нет, историк начинает с семиотических манипуляций со своим исходным материалом — текстом. При этом, если эти операции производятся им неосознанно и исследователь, удостоверившись в подлинности документа, считает, что знание языка и интуитивное чувство достоверности, воспитанное опытом работы, достаточны для понимания текста, то, как правило, происходит подстановка на место исторической аудитории того «естественного сознания», которое на поверку оказывается сознанием самого историка со всеми его культурно-историческими предрассудками.

С точки зрения разных культур, различных жанров и даже в пределах одной культуры одно и то же реальное событие может выступать как достойное письменного закрепления, превращения в текст или недостойное этого. Так, например, в сканди-

навских средневековых хрониках и в русских летописях фиксировались военные столкновения, распри, кровавые происшествия. А если ничего подобного не совершалось, то считалось, что вообще *событий* не было. В исландских сагах в таких случаях говорилось: «всё было спокойно», в русских летописях летописец, вписывая в летопись год, оставлял пустое место или писал «мирно бысть». Представление о том, что является историческим событием, производно от типа культуры и само является важным типологическим показателем. Поэтому, беря в руки текст, историк вынужден различать, что — в тексте — является событием, с точки зрения его, историка, и что было событием, достойным упоминания с точки зрения автора текста и его современников.

Таким образом, историк с самого начала попадает в странное положение: в других науках исследователь начинает с фактов, историк получает факты как итог определённого анализа, а не в качестве его исходной точки. Однако ещё сложнее обстоит дело с выяснением закономерностей.

То, что отправной точкой исторического исследования является текст, влечёт за собой многообразные последствия, самым непосредственным образом влияющие на то, как мы представляем себе исторические связи событий. Всякий текст, прежде всего, — высказывание на естественном языке (о понятии «естественный язык» см. в словарях семиотики) и, следовательно, неизбежно организован по законам структур данного языка. Однако ещё Роман Якобсон в работе «В поисках сущности языка» (1965), подчёркивая элементы иконизма в естественном языке, отмечал, что существует тенденция слушателей воспринимать формальные связи как содержательные и, следовательно, переносить структуру языка на структуру объекта.

Ещё более существенны законы текстового построения на сверхфразовом уровне, т.е. — законы риторики. Построение правильного текста, как только мы выходим за пределы фразы в более обширные его единицы, подразумевает сюжетность. Сюжет же имеет свои логические законы. Для того, чтобы рассказать о каком-либо событии, необходимо его организовать по законам этой логики, т.е. выстроить эпизоды в определённой сюжетной последовательности, внести во внетекстовую реальность сюжет, перестроить одновременные и, возможно, не связанные между собой события в последовательную и связанную цепочку.

И, наконец, на высшем уровне текст кодируется идеологически. Законы политического, религиозного, философского порядка, жанровые коды, этикетные соображения, которые историку приходится реконструировать на основе тех же текстов, порой попадая в логически порочный круг, — всё это приводит к добавочному кодированию. Разница в уровнях сознания и целях деятельности между автором текста и читающим текст историком создаёт высший порог декодирования.

Стремление преодолеть перечисленные выше трудности исторической науки обусловлено, в определённой мере, возникновением того направления во французской историографии последних пятидесяти лет, которое в настоящее время оформилось как школа Новой истории или Истории большой длительности — «долгого дыхания», как ещё называют это направление.

Непосредственным импульсом к возникновению научных поисков в новом направлении явился очевидный кризис «политической истории» позитивистского толка, переживавшей уже во второй половине XIX века компиляторство и теоретическую ницету. Стремление избавить историю от «деяний правителей» и «жизнеописания великих людей» породило интерес к жизни масс и анонимным процессам. Перечисляя предшественников такого взгляда на историю, Жак Ле Гофф вспоминает Вольтера, Шатобриана, Гизо и Мишле. 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».

С этим связан известный лозунг: «история человека без человека». Требование изучать безличные, коллективные исторические импульсы, которые направляют действия масс, не осознающих воздействующих на них сил, определяет новаторскую тематику этой школы, выводящую историка далеко за пределы привычных рутинных тем исследования. Это направление внесло в историческую науку свежий воздух и обогатило её рядом исследований, ставших уже классическими. И всё 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. Если «политическая история» пренебрегла одной стороной двуединого исторического процесса, то «новая история» делает то же самое относительно другой. Любой дина-

мический процесс, совершающийся с участием человека, колеблется между полюсом непрерывных медленных изменений (на них сознание и воля человека не оказывают влияния, они часто вообще не заметны для современников, поскольку их периодичность более длительная, 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. 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 века можно найти элементы творческой неповторимости. Всё, 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 определено самой сущностью отношения человека к культуре — одновременной изоморфностью её универсуму и необходимостью быть только её частью.

Разная степень участия сознательных человеческих усилий в различных уровнях единого исторического процесса одновременно касается и различий в оценке случайности, с одной стороны, и творческих возможностей личности, с другой. Задача «освободить историю от великих людей» может обернуться историей без творчества и историей без мысли и свободы. Свободы мысли, свободы воли, т.е. возможности *выбора путей*. И на этой стезе, полные антиподы во всех других отношениях, Гегель и историки «новой школы» неожиданно сближаются. Историческая философия 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». Для Гегеля дух реализует себя через великих деятелей, для «новой истории» главенствующие в историческом развитии анонимные силы реализуют себя через бессознательные массовые проявления. В обоих случаях историческое действие есть действие, лишённое выбора.

За методологией этой школы просматривается та вековая научная психология, которая строилась на убеждении, что там, где кончается детерминированность, кончается наука. От пре-

словутого «демона Лапласа» до утверждения Эйнштейна, что «Господь в кости не играет», пролегалo стремление избавить мир от случайности или, по крайней мере, вывести её за пределы науки.

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. Другой источник деформации реальности создаётся уже не под рукой автора документа-источника, а в результате действий его интерпретатора-историка.

История развивается по вектору (стреле) времени. Направление её определено движением из прошлого в настоящее. Историк же смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. Представлялось, что сущность цепочки событий не меняется от того, смотрим ли мы на них в направлении стрелы времени или с противоположной точки зрения.

Марк Блок, симметрично озаглавив две главы своей итоговой книги — «Понять настоящее с помощью прошлого» и «Понять прошлое с помощью настоящего», — как бы подчёркивал тем самым симметричность направления времени для историка. Более того, он считал, что ретроспективный взгляд позволяет историку отличить существенные взгляды от случайных. Сравнивая восстанавливаемое историком прошлое с кинофильмом, М.Блок использует метафору: «В фильме, который он (*историк*. — Ю.Л.) смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стёршиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съёмка.» (Марк Блок. Апология истории, или ремесло историка, М., 1986, с. 29).

Можно было бы сразу заметить, что в этом фильме все кадры, кроме последнего, 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 приведёт* нас к исходному кадру. Здесь корень наших разногласий. По Блоку — и это естественное следствие ретроспективного взгляда — события прошлого историк должен рассматривать как 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 ещё не означают однозначных последствий, то потребуются иные приёмы 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 съёмок. 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.

Французский философ-просветитель Мари Жан Антуан 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, находившийся в сходном положении: борец антифашистского подполья, которому расстрел помешал закончить цитируемый труд, полностью обходит вопрос о личной активности и ответственности как исторических категорий. Это ещё доказательство того, что идеи имеют устойчивость и тенденцию к саморазвитию. Они консервативнее личного поведения и медленнее изменяются под влиянием обстоятельств.

Итак, 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, произведённый в работах И.Пригожина, изучавшего динамические процессы на химическом, физическом и биологическом уровнях. 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.

Динамические процессы, протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако по

мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к критическим точкам, в которых предсказуемое течение процессов нарушается. (Пригожин называет их точками бифуркации — от лат. *bifurcus* — двузубый, раздвоенный, в знак того, что эта точка даст альтернативные продолжения кривой.) В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив. 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 сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют такому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями (от лат. *fluctus* — бурление, буря; напомним, что Гораций употреблял это слово для обозначения бурь: "*O navis, referent in mare to novi fluctus!*". — Ю.Л.) и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты» (Илья Пригожин, Изабелла Стэнгерс. Порядок из хаоса, М., 1986, с. 54).

Таким образом, случайное и закономерное перестают быть несовместимыми, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта. Двигаясь в детерминированном поле, он (этот объект) предстаёт точкой в линейном развитии, попадая во флуктуационное пространство — выступает как континуум потенциальных возможностей со случаем в качестве пускового устройства. Пролывая 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 её сложным переплетением спонтанных бессознательных и личносознанных движений.

Л.Сциллард ещё в 1929 году опубликовал работу под декларативным названием: «Об уменьшении энтропии в терминологической системе при вмешательстве мыслящего существа». Это означает, что в точках бифуркации вступает в действие не только механизм случайности, но и механизм *сознательного выбора*, который становится важнейшим *объективным* элемен-

том 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 определённом смысле это близко к тому, что «новая история» именуется «менталитетом». Однако результаты исследований в этой области и сопоставление того, что достигнуто русскими исследователями В.Н.Топоровым, Б.А.Успенским, Вяч. Вс. Ивановым, А.А.Зализняком, А.М.Пятигорским, Е.В.Падучевой, М.И.Лекомцевой и многими другими в реконструкции различных этнокультурных типов сознания, убеждают в том, что именно историческая семиотика культуры является наиболее перспективным путём в данном направлении.

При рассмотрении исторического процесса в направлении стрелы времени точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает наивысшей степени и вся система выходит из равновесия. В эти моменты поведение отдельных людей, как и масс, перестаёт 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, ещё в большей мере, от самого сознания *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 неопределённости, то после его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой сделанный выбор был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. Случайный до реализации, он становится детерминированным после. *Ретроспективность усиливает детерминированность*. Для дальнейшего движения выбор — первое звено новой закономерности.

Рассмотрим поведение отдельного человека. Как правило, оно реализуется по некоторым стереотипам (традиции, законы, этика и проч.), определяющим «нормальное», предсказуемое течение его поступков. Однако количество стереотипов, их на-

бор 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 накала, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокого эмоционального напряжения), человек может изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в «нормальных» условиях. Разумеется, «непредсказуемо» для данного персонажа, но вполне предсказуемо в другой связи. Например, он может усваивать нормы поведения театрального героя, «римской личности», «исторического лица». Для историков, представляющих себе, что человек, как персонаж трагедии классицизма, всегда действует, сохраняя «единство характера», естественно было представить себе санкюлота таким, каким его изобразил Ч.Диккенс в «Повести о двух городах». Тем большей неожиданностью было обнаружение, что и люди, штурмовавшие Бастилию, и участники сентябрьских убийств были в массе добропорядочные буржуа среднего достатка и отцы семейств.

Конечно, если мы рассмотрим в такой момент поведение толпы, то мы обнаружим определённую повторяемость в том, как многие единицы людей изменили своё поведение, выбрав в иных условиях совершенно для них непредсказуемую «орбиту». Предсказуемое в средних числах для «толпы» оказывается непредсказуемым для отдельной личности.

Отсюда 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 не более предсказуемым, чем реакция отдельной личности. Значительно больший интерес для данного случая представляет соображение И.Пригожина и И.Стенгерс о том, что вблизи точки бифуркации система имеет тенденцию переходить на режим индивидуального поведения. Чем ближе к норме, тем предсказуемее поведение системы.

Однако в этом вопросе есть ещё одна сторона: там, где можно предсказать следующее звено событий, можно утверждать, что акта выбора из равновозможных не было. Но сознание — всег-

да выбор. Таким образом, исключив выбор (непредсказуемость, осознаваемую внешним наблюдателем как случайность), мы исключаем сознание из исторического процесса. А исторические закономерности тем и отличаются от всех других, что понять их, исключив сознательную деятельность людей, в том числе и семиотическую, нельзя.

В этом отношении особенно показательно творческое мышление. Творческое сознание есть акт возникновения непредсказуемого по автоматическим алгоритмам текста. Однако низкая вероятность появления, например, «байроновского романтизма» без Байрона определяет ситуацию лишь до момента его возникновения. Более того, в сфере культуры, чем неожиданнее тот или иной феномен, тем сильнее его влияние на культурную ситуацию *после* того, как он реализовался. «Невероятный» текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как из факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей, за Байроном следуют байронисты, за Бремелем — щеголи всей Европы.

При ретроспективном чтении снимается драматическая дискретность этого процесса, и Байрон предстаёт 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, обращённый к прошлому». Это остроумное замечание даст 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 двуступенчатой условности (типа: «если сделаешь то-то, то произойдёт то-то»), или формируется нарочито неопределённо так, что требует дополнительных толкований. Во всяком случае, предсказание всегда сохраняет запас неопределённости, неисчерпанность выбора между некоторыми альтернативами. *

Историк, «предсказывающий назад», отличается от гадателя тем, что «снимает» неопределённость: то, что не произошло *de facto*, для него и не могло произойти. Исторический процесс теряет свою неопределённость, т.е. перестаёт быть информативным.

Таким образом, мы можем заключить, что необходимость опираться на тексты ставит историка перед неизбежностью двойного искажения. С одной стороны, синтагматическая направленность текста трансформирует событие, превращая его в нарративную структуру, а с другой, противоположная направленность взгляда историка также искажает описываемый объект.

Ю. М. Лотман

Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция

Под послепетровской эпохой мы будем понимать период русской культуры от начала реформ Петра Великого до смерти Пушкина. Этот период вошёл в историю культуры как время разрыва со средневековой традицией и создания новой культуры, полностью секуляризированной. Тем более кажется странным ставить для него вопрос о конструктивной роли христианской традиции. Восемнадцатый век — век Просвещения, рационализма, век воинствующей антицерковности, шедший под знаком вольтеровского «раздавите гадину», как кажется, в господствующих своих тенденциях был антихристианским периодом русской культуры. Именно так он и оценивался поколением 1830—40-х гг., которое, придя на смену Просвещения, склонно было видеть в культуре XVIII века «искусственность», «оторванность от национальных корней», «разрыв с народным мировоззрением». Своей же задачей это поколение считало восстановление прерванной традиции. Эта тенденциозная и многократно повторявшаяся в историях различных культур версия была воспринята на веру последующей публицистикой, легла в основу ряда до сих пор пользующихся доверием концепций истории русской культуры. Реальность была сложнее.

Говоря о петровской эпохе, мы не коснемся того, что создание секуляризированной культуры самими её создателями осмыслялось в традиционных формах как новое крещение Руси. Так, например, в трагикомедии «Владимир» будущий сподвижник Петра и автор «Духовного регламента» Феофан Прокопович изобразил царя-реформатора под прозрачной маской Владимира Святого, а его противников, сторонников традиционного православия, представил корыстными и невежественными языческими жрецами. В этой связи следует отметить, что слова «просветитель» и «просвещение», будучи кальками европейских «Aufklärung» и «Les Lumières», одновременно совпадали с церковнославянскими омонимами, имевшими традици-

онно христианское значение апостольской деятельности по просвещению (крещению) язычников.

Интересующая нас проблема лежит глубже, чем эта, в сущности, поверхностная публицистическая параллель, которая любопытна лишь как свидетельство привычности форм мышления людей петровской эпохи. Нас, однако, в данной связи будут занимать не публицистические аллюзии, а коренные конструктивные идеи культуры.

Средневековая традиция русской культуры создала двойную модель — религиозной и светской письменности. При этом степень авторитетности каждой из них была различной. Церковная литература, отличавшаяся языком, системой жанров и стилем, воспринималась в своих основах как боговдохновенная и поэтому безусловно истинная. Писатель в рамках этой культуры — в идеале — не был создателем текста, а был его передатчиком, носителем высшей истины. Поэтому от него требовалась строгая нравственность в личной жизни. Этический облик того, кому доверена Истина и кто имеет право говорить от её лица, не представлял собой что-то внешнее, отделённое от читателя текста его произведения. Кроме слитности автора и текста, боговдохновенность литературы связана была с её автономностью от мирской власти. Литературе приписывалась пророческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова.

Создание светской, полностью мирской литературы на основе русской светской культурной традиции, с одной стороны, европейских влияний — с другой, должно было лишить Слово его мистического ореола и превратить его в слово человеческое, подлежащее проверке и критике.

Обращаясь к литературе XVII века, мы действительно сталкиваемся именно с такой трансформацией. Но, вместе с тем, мы неожиданно для себя встречаемся и с явлениями, ей противоположными.

Исследователь русской культуры XVII в. не может не задуматься над фактом, соответствий которому он не находит в культурах западноевропейских: принципиально различное отношение в обществе к труду художника, архитектора, актера и т.д., с одной стороны, и к творчеству поэта — с другой. В западноевропейской культуре XVII века поэт находится в одном ряду с другими деятелями искусств. Пушкин приводил слова Руссо: «*c'est le plus vil des métiers* (самое подлое из всех ремё-

сел)»¹. В русской культуре XVII века мы сталкиваемся с принципиально иным положением: живописец, архитектор, музыкант — люди «низких» занятий. Это профессии для крепостного (наряду с поваром и парикмахером), вольноотпущенника или иностранца. Не случайно слово «художник» в языке XVIII века применяется к ремесленнику — человеку, работающему руками («тупейный художник» — парикмахер; Пётр I получил в Кёнигсберге диплом на звание «в метании бомб осторожного и искусного огнестрельного художника»²). Ср. также у Баратынского:

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!³.

Творчество поэта не считалось в России XVIII века ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия — «язык богов», благородное занятие. Обучение поэзии включается в программу Шляхетного корпуса как достойное. Поэзия закрепляется в социальном отношении за «благородным сословием». Если в XVIII веке понятия «поэт» и «дворянин» ещё отнюдь не тождественны, то к первой трети XIX в. поэзия полностью делается монополией дворянства.

Профессионализм в поэзии, равно как и оплата литературного труда, воспринимаются как нечто противоположное самой сути её высокого предназначения. Характерно, что в XVIII веке из всех видов литературного труда оплачиваются только переводы. Представление о поэзии как языке богов из обычной барочной метафоры превращается в библейскую идею поэта-пророка. Язык богов превращается в язык Бога. А.Б. Шишкин обратил внимание на то, что в эпитафии из Горация, предпосланном известному сборнику «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждой одну сложил особливо...» (СПб., 1744), слово «divinus vatibus», употреблённое Горацием для обозначения поэтов, мо-

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. (Большое академическое). Изд. АН СССР. 1937—1949: В 16 тт. Т. 13, с. 59; в дальнейшем все ссылки в тексте даются на это издание.

² Богословский М.М. Петр I: Материалы для биографии. [М.,] 1941. Т. 2, с. 58.

³ Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. [Л.,] 1936. Т. 1, с. 24.

жет также переводиться как «божественные поэты-пророки, поэты-прорицатели»⁴.

Таким образом, поэт выступает в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделённого особой авторитетностью, становится Словом.

Для того, чтобы выполнить эту высокую общественную миссию, поэт должен, однако, обладать каким-то особым полномочием. Слово, переставшее быть боговдохновенным, должно обрести другого, равного по авторитету вдохновителя. В первой половине XVIII века в поэзии Ломоносова таким вдохновителем делается государство. Заняв то место высшего авторитета, которое традиционно принадлежало церкви, государство под пером Ломоносова стремится присвоить себе и авторитетность поэтического слова. Дихотомия «поэзия — проза» как бы замещает средневековое «церковнославянский язык — русский язык». Однако уже начиная со второй половины XVIII века общественный авторитет государства снижается. Одновременно происходит процесс отделения поэзии от государства и превращение её сначала в самостоятельную, а затем и в противостоящую силу. Поэзия занимает вакантное место духовного авторитета. Унижение русской церкви петровской государственностью косвенно способствовало росту культурной ценности поэтического искусства. При этом на поэзию переносились традиционные религиозные представления. В результате мы можем отметить, что секуляризация культуры не затронула глубоких структурных основ национальной модели, сложившихся в предшествующие века. Сохранился набор основных функций, хотя и изменились материальные носители этих функций.

Сказанным, в частности, объясняется особая роль, которую сыграли в русской поэзии нового времени переложения псалмов. Западноевропейская поэтическая традиция XVII—XVIII вв. также знала этот жанр, но он никогда там не занимал центрального места, и Ж.-Б.Руссо, при всей его известности, никогда не входил в сознании современников в число первенствующих поэтов своей эпохи. Между тем в России переложения псалмов, хотя и восходят своими корнями к XVII веку (С.Полцкий), именно в XVIII веке становятся жанром, вытесняю-

⁴ Шшикин А.Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Сб. 14. Л., 1983, с. 237.

щим государственную оду и формирующим в своих недрах гражданскую поэзию. Переложения псалмов вырабатывают образ поэта-пророка, обличителя земных властей. Опираясь на эту традицию (с прямой цитацией Державина), Рылеев может позже сказать, назвав поэта «служителем избранным Творца»:

О так! нет выше ничего
Предназначения Поэта;
Святая правда — долг его;
Предмет — полезным быть для света,
Служитель избранный Творца,
Не должен быть ничем он связан;
Святой, высокий сан Певца
Он делом оправдать обязан.
Ему неведом низкий страх;
На смерть с презрением взирает...⁵

Не менее существенно и то, что в литературной традиции XVIII века прочно сложилось представление о том, что авторитетность поэтического текста, право говорить от лица Истины завоёвывается самопожертвованием, личным служением добру и правде, и в конечном счёте, подвигом. В западноевропейской традиции отчуждённость автора от текста воспринималась как норма: никому не приходило в голову ставить под сомнение педагогическую ценность идей «Эмиля», ссылаясь на то, что автор этого гениального произведения собственных детей отдавал в воспитательные дома, даже не записывая их номеров. Между тем, в русской литературе, начиная с XVIII века — от Ломоносова и Державина, — литературная полемика неизменно перерастает в критику личного поведения автора. Позитивистская историко-литературная традиция охотно объясняла это «незрелостью» русской критики, якобы не способной ещё отличить идеи от лиц. Мы увидели бы здесь продолжение традиции, связывающей право на истину и её проповедь с личностью того, кому она доверена. В сознании Радищева это оформится в идею личного подвига как необходимого условия действительности поэтического слова. Само понятие действительности связано с представлением о неразрывности слова и поведения (ср. у Рыльева «дело» как оправдание высокого сана певца):

⁵ Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., (1934), с. 171.

Одно слово, и дух прежний
Возродился в сердце Римлян,
Рим свободен, побежденны
Галлы; зри, что может слово;
Но се слово мужа твёрда⁶.

«Муж твёрд» в текстах Радищева — это обозначение героя, готового подкрепить слова убеждения, жертвуя собственной жизнью — «шестую смерти во сретение». Именно эта способность подкрепить авторитет слова мученическим подвигом даёт право на место пророка. Традиция эта оказалась более прочной, чем сменяющие друг друга эпохи литературной эволюции. Она звучит в словах Некрасова: «дело прочно, // Когда под ним струится кровь». Некрасов писал о Чернышевском:

Его ещё покамест не распяли,
Но час придёт — он будет на кресте;
Его послаа бог гнева и печали
Царям земли напомнить о Христе.

Здесь характерно всё: и осмысление связи общественно-литературной деятельности с мученичеством, и то, что распятый на кресте отождествляется не с Христом, а с предтечей, пророком, посланным от Бога гнева и печали (т.е. библейского Бога), и то, что послан он затем, чтобы земным царям напомнить о Боге милости. Любопытен пример Рылеева. При жизни он воспринимался как второстепенный поэт. Отзывы Пушкина и Дельвига о творчестве Рылеева — неизменно насмешливые, а известная строчка: «Я не Поэт, а Гражданин», — казалась Пушкину комической. Однако стоило свершиться казни и за образом Рылеева-поэта обрисоваться фигуре Рылеева-мученика, как в сознании поколения Лермонтова и Герцена он уверенно занял место в числе двух-трех главных русских поэтов.

Идея мученичества, подвижничества, безупречности личного поведения отнюдь не была обязательно связана с политическим радикализмом. Не в меньшей мере она владела, например, Гоголем, который не только теоретически обосновал её (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Алек-

⁶ Радищев А.Н. Полн. собр. соч. М. — Л., 1938. Т. I, с. 90.

сандр Иванов» в «Выбранных местах ...»), но и практически реализовал её в своей трагической гибели.

Слова Гоголя из письма Белинскому (черновые варианты): «Есть прелесть в бедности», «Я возлюбил свою бедность»⁷ могли бы быть произнесены Франциском Ассизским, и естественно полагать, что параллель эта не была случайной. Впрочем, Гоголю могло прийти в голову и другое имя — имя Григория Сковороды. В любом случае бездомный образ жизни, постоянная жизнь под чужим кровом, принципиальный отказ от быта в сочетании с наивным и многих раздражавшим, казавшимся даже нескромным убеждением в своём праве поселиться в чужом доме отчётливо воспроизводили идеалы странствующей, нищей святости, на которую имеет право тот, кто пророчествует во имя Господа или юродствует во Христе. Можно было бы вспомнить также, какие муки причиняло Льву Толстому сознание того, что он живёт не так, как проповедует.

Голос высшего авторитета звучит в поэзии XVIII века не только в политических или протестующих, переосмысленных псалмах. Он, с одной стороны, ощущается в интонациях космической поэзии от Ломоносова до Боброва, где мощными чертами ветхозаветного Творца наделяется Закон Природы, с другой — в прении Бога и человека («Ода, выбранная из Иова»), закладывающем традицию спора о «правде на земле» и «выше».

Подводя итоги сказанному, нельзя не заметить, что Бог, у которого литература XVIII века заимствует свой авторитет, — это грозный ветхозаветный Бог, и библейская поэзия этой эпохи вся отмечена чертами мощи и гнева. Это был внецерковный Бог, вполне совместимый с идеями деизма и позволявший сохранить традиционную бинарную модель культуры. Сложнее обстояло дело с собственно христианскими идеалами.

Идущая от античной культуры идея гуманности вошла как неотъемлемая часть в европейскую христианскую цивилизацию. Однако исторические отношения христианской и гуманистической традиции складывались порой очень сложно. От Ренессанса до Просвещения складывалась концепция замены богочеловека человекобогом, обожествления прекрасной природной сущности человека, утверждения его предназначенности к земному счастью. От слов Руссо: «Всё прекрасно, выходя из рук Творца, всё портится в руках человека» — до крылатой

⁷ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, 1952. Т. 13, с. 437.

фразы Короленко «Человек рождён для счастья, как птица для полёта» — проходит единая нить гуманистической культуры Просвещения. В XVIII столетии идеи терпимости и человеколюбия, развиваемые просветителями сознательно и активно, противопоставлялись христианству как философия права человека на земное счастье. В основу этики клался разумно понятый эгоизм неиспорченной социальными институтами и предрассудками человеческой личности. Однако «антихристианский» не означало «антирелигиозный». Число атеистов не только в русской культуре XVIII в., но и в культуре французского Просвещения относительно невелико. Гораздо чаще мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, Бог ведает, каким образом уместившимися в головах русских людей XVIII в. Но идеи природного равенства людей, врождённой свободы человеческой личности, веры в человеческий Разум, неприязненного отношения к предрассудкам, веры в неизбежность грядущего «братства человек» оказывали мощное воздействие на умы. На этой основе формировалось стремление отделить христианство от церковности и вычленить в нём гуманистическое ядро. Это сделалось особенно заметно, когда в 1820-е, а для России в 1830-е гг., идеи Просвещения стали перерастать в «новое христианство» Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX века. Именно та культурная традиция, которая выступала в XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа.

А.И.Герцен писал в 1833 г. Огарёву: «Обновления требовал человек, обновления ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос»⁸. Свою эпоху Герцен считает временем реализации подлинных идеалов христианства, а не исторических его искажений. Грядущее обновление — «это человечество сплотившееся — Христос, это его второе пришествие»⁹. «Просто человек» Просвещения — человек в его истинной природной человеческой сущности, человек из народа и Христос начинают отождествляться. Аполлон Григорьев писал:

⁸ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961. Т. XXI, с. 23.

⁹ Там же, с. 159.

... на кресте распятый Бог
Был сын толпы и демагог¹⁰.

Чрезвычайно интересна история работы А.Иванова над образом Христа в картине «Явление Мессии народу». Благодаря обилию подготовительных вариантов мы можем восстановить весь трудный процесс создания. В основу создания фигуры Христа берётся образ Аполлона Бельведерского. Он как бы воплощает идеальную норму человеческой личности, «человека вообще» — исходную и конечную точку пути человека к совершенству. Этот образ он синтезирует с копиями-заготовками с гигантского портрета Христа-Пантократора в мозаичном алтаре собора в Монреале (Сицилия, вблизи Палермо) и с портретами простолюдинов (и простолюдинок!), зарисовываемыми в предместьях. Христос сливает в себе «прекрасного человека» (выражение Гоголя), грозного Бога и простолюдина (характерно стремление синтезировать мужские и женственные черты лица). Аналогично строится и работа над образом раба: в основу кладутся «копии с антиков» («Танцующего фавна», «Кентавра»), а затем начинается поругание образа «прекрасного человека»: голова покрывается струпами, глаза воспаляются, один из них выдавливается, на шею надевается веревка — Человек превращается в раба.

Именно по мере перерождения просветительских идей в социально-утопические в самой концепции всё явственнее проступают черты религиозной доктрины и всё более актуализируется образ Христа. Это чутко почувствовал Чаадаев, писавший Пушкину: «У меня слёзы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общества], моего старого общества <...> Но смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесёт нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже» (Пушкин, XIV, 438—439).

Тенденции эти с демонстративной показательностью преломились в творчестве Пушкина. Начиная с середины 1820-х гг., и особенно после 14 декабря 1825 г., мысль его всё более обращалась к истории. Г.А.Гуковский и вслед за ним В.В.Томашев-

¹⁰ Григорьев Аполлон. Избранные произведения. Л., 1959, с. 118. Демагог — зд. в соответствии с точным значением слова — водитель народа.

ский показали, что творчество Пушкина с этих пор проходило под знаком историзма. «Историзм предполагает понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода в развитии общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественного уклада»¹¹.

Историческое мышление, заставлявшее рассматривать историю как закономерный процесс, развивающийся в строгой смене причин и следствий, неизбежно приводило к «примирению с действительностью», что означало, с одной стороны, уважение к реальности, требование строгой объективности в искусстве и историософии, а с другой — отрицание критики действительности, признание совершившегося как неизбежного. Исторический факт есть не только реальность, но и её оправдание. Тесно связанный с гуманистической традицией Просвещения, Пушкин не был глубоко захвачен этими идеями. Но всё же они ощущаются в «Полтаве», седьмой главе «Евгения Онегина» и политической поэзии периода польского восстания.

Однако «примирительные» настроения и призывы взглянуть на историю «взглядом Шекспира» встречали в собственном сознании Пушкина противодействие. В черновиках VI главы, которые писались в 1826 г., он призывал: «Герой, будь прежде человек» (VI, 411). В неоконченном переводе из Соути (1829) гимна домашним божествам («Ещё одной высокой важной песни...») он в качестве «первой науки» для человека назвал «Чтить самого себя» (III, I, 193). Первенство исторической закономерности и приоритет человеческого достоинства боролись в его сознании. Наконец этот конфликт нашёл разрешение в стихотворении «Герой»:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран... (III, I, 253)

Но и исторические исследования будили у Пушкина противоречивые чувства. Само изучение истории не способствовало примирительным настроениям. В истории Пушкин открывал для себя кровавые непримиримые противоречия, трагизм которых заключался в том, что каждая из враждующих сторон обладает своей непрекаемой правдой, исключаящей примирение и компромисс. Так, убедившись при изучении восстания

¹¹ Томашевский Б.В. Пушкин, кн. 2. М. — Л., 1961, с. 155.

под руководством Пугачёва в том, что и дворянский, и крестьянский лагеря руководствовались каждый своей правдой, своей логикой, своими представлениями о справедливости, безупречными с внутренней точки зрения, он пришёл к выводу о невозможности примирения между этими мирами. А знакомство с документами и свидетелями раскрыло для него картину взаимной жестокости, достигающей ужасающих форм и размеров.

Впервые интерес к непримиримым конфликтам истории обнаружился у него во время путешествия на Кавказ и в Закавказье в 1828 г. В эпилоге «Кавказского пленника» он воспел завоевание Кавказа (такой взгляд совпадал в те годы с позицией большинства декабристов). Но теперь он взглянул на дело другими глазами. Он писал: «Черкесы нас ненавидят (и русские в долгу не остаются) — Мы вытеснили их из привольных пастбищ — аулы их разрушены — цельные племена уничтожены» (VIII, 2, 1034). Бесполезность кровавой борьбы, основанной на взаимной вражде, показана в парадоксальном для батальной поэзии стихотворении «Делибаш». Вместо требовавшихся от него «мадригалов» «на бой или на бегство персиян» (IV, 37) он написал стихотворение о бессмысленности взаимных убийств. Стихотворение начинается с резкой противопоставленности двух пространств — враждебного, «лагерь их», и «нашего»:

Перестрелка за холмами;
Смотрит лагерь их и наш... (III, I, 199)

На нейтральной полосе, разделяющей лагеря, происходит схватка. Несмотря на сразу же заявленное разделение пространства на своё и чужое, взгляд автора отстранённо-эпический, оба полюса действия эмоционально уравниены.

Толстовским взглядом смотрит поэт на «врага» (делибаш) и «нашего» (казак). Отношение к схватившимся в единоборстве удалцам подчёркнуто одинаковое. Им дается одинаковое предупреждение, и их ждет одинаковый конец:

Мчатся, сшиблись в общем крике... (даже крик общий! — Ю.Л.)
Посмотрите! каковы?
Делибаш уже на пике,
А казак без головы. (III, I, 199)

Пушкин был лично храбрым человеком и понимал «упоение в бою». В арзрумском походе он не удержался и в штатском костюме, безоружным бросился в бой вместе с атакующей кавалерией. Однако это была первая реальная война, которую он видел, и он увидел её глазами Стендаля и Толстого. Примиренно «историческому» взгляду препятствовало чувство бессмысленности происходящего. Ни во взаимной ненависти черкесов и русских, ни в кровавом взаимоистреблении русских и турок он не мог увидеть «высшего смысла», как не увидел его позже во взаимном истреблении русских дворян и крестьян.

В этом отношении знаменательным представляется его замысел «переписать» свою первую кавказскую поэму — «Кавказского пленника». Он задумал поэму «Тазит»¹². Здесь патриархальная этика, обычай кровной мести должен был столкнуться с гуманизмом черкеса-христианина, воспитанного в традициях европейской христианской культуры.

Христианство и его историческая роль связываются в сознании Пушкина с исторической миссией европейской культуры в её будущем, преображённом облике. Россия может быть на Кавказе носителем идей насилия и приносить народам Востока грубое вторжение и разрушение векового уклада. Но Россия — часть Европы, и культура её — часть христианской цивилизации. Нести эту цивилизацию на восток — её историческая миссия. Позже, в 1836 г., публикуя в «Современнике» довольно слабый рассказ Казы-Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопроводил его заметкой, в которой писал: «Любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), издавший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственности, как русский офицер помнит чувство ненависти к России, волновавшее его отроческое сердце; как, наконец, магометанин с глубокой думою смотрит на крест, эту *хоругвь Европы и просвещения*» (XII, 25). (Курсивом Пушкин выделил цитату из «Долины Аджитугай».) Ещё недавно просвещение с руссоистских позиций бралось под сомнение («Где благо, там уже на страже Иль просвещенье, иль тиран». II, I, 333). Теперь оно ассоциируется с крестом — «хоругвью Европы».

¹² Этой поэме посвящена наша специальная работа, в настоящее время находящаяся в печати.

К трезво-реалистическому мышлению Пушкина 1830-х гг. прибавляются тона утопизма: непримиримость социальных конфликтов — жестокость самовластья, «русский бунт», противоположность интересов ставят общество на край гибели. Им противопоставляется утопический идеал строя, основанного на человечности, милости как принципах управления («Капитанская дочка», «Анжело», «Пир Петра Великого»¹³), утопический идеал свободы, основанной на высших ценностях человеческой личности («Из Пиндемонти»). В этот комплекс органически входят и этические ценности христианства («Отцы пустынноики и жёны непорочны»). Историзм мышления Пушкина проявляется в том, что христианство органически вписывается им в самый широкий контекст истории мировой культуры. С одной стороны, оно для него основа европейской постантичной культуры, с другой — отождествляясь с высшими этическими ценностями — представляется высшим, ещё не достигнутым её уровнем¹⁴. При этом характерно, что конфессиональные вопросы Пушкина, видимо, мало волновали.

Между тем изгнанный из культуры послепетровского типа вопрос о церкви снова постучался в дверь. С этим не случайно было связано прозорливо отмеченное Чаадаевым восприятие социализма как религии. Именно в этом контексте актуализировалась и проблема церковности. С одной стороны, обострился интерес к католицизму (с положительным или отрицательным знаком — Чаадаев и Тютчев), с другой — пересмотру подвергалась оценка православной церкви (Хомяков, славянофилы). Высокая оценка исторической роли православия и отрицание реформы Петра славянофилами — две неразрывные стороны одного вопроса. Эта проблема породила у славянофилов иллюзию разрыва с петровской традицией и возвращения к якобы прерванному «органическому» развитию. На самом деле, как мы видели, и социализм Белинского, и православие Хомякова в равной мере органически вытекали из противоречивого развития русской послепетровской культуры.

¹³ Этой поэме посвящена наша специальная работа, в настоящее время находящаяся в печати.

¹⁴ См.: Лотман Ю.М. Идеиная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 330—405.

Сжато набросанная нами картина была бы неполна, если бы мы не коснулись по крайней мере ещё одного течения русской духовной жизни интересующей нас эпохи.

Дихотомия «Природа — Цивилизация», обострённая в XVIII в. в сочинениях Руссо, сделалась одним из основных структурных параметров послепетровской культуры. В одном случае общественный идеал совпадал с исходной точкой человеческой истории и приравнивался к «вышедшей из рук Творца» (Руссо) Природе человека, в другом — он переносился в будущее и связывался с длинной историей «очеловечивания человека»¹⁵. Применительно к интересующей нас проблеме, в одном случае этический идеал отождествляется с простым, даже примитивным, народным сознанием, в другом — он воспринимался как плод исторического развития.

Руссоистские идеи, пройдя через горнило романтической трансформации, в контексте русской литературы 1830 — 1840-х гг. зазвучали по-новому: интерес к массовому, внеличному сознанию, народной душе в её исконных проявлениях породил интерес к архаическим культурам, к доличностному поэтическому творчеству. Этот нечёткий идеал народности соединял в себе представление о грандиозной эпической личности и окружающей её эпической жизни, которая не противостоит богатству отдельного человека, а естественно порождает это богатство¹⁶.

Этот идеал был внутренне противоречив и в дальнейшем мог получать и действительно получал весьма различные истолкования. В нем было скрыто и анархическое отрицание государственности как таковой, и протест против бюрократической государственности, и критическое отношение к европейской цивилизации, и романтическое отрицание романтизма, и многое другое. Отношение его к интересующей нас проблеме было парадоксальным. Идея патриархальности заставляла обращаться к дохристианским эпохам и дохристианской этике. Но одновременно она была связана с переоценкой некоторых коренных

¹⁵ См.: Лотман Ю.М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник пушкинской комиссии. 1979. Л.: Наука, 1982, с. 15 — 27.

¹⁶ Подробнее см.: Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1962. Вып. 119, с. 3 — 77.

идей Просвещения, что оказалось существенным для рехристианизации культуры.

Одним из наиболее одиозных для Просвещения понятий был предрассудок. Он — источник всех бед человечества и опора деспотизма. «Неправедная власть» «в сгущённой тьме предрассудков» — общее место просветительских концепций. Новые представления заменили слово «предрассудок» словами «обычай», «величая патриархальность древнего быта» (Гоголь) и увидели в них основу народной нравственности. Баратынский смело писал:

Предрассудок! он обломок
Древней правды ...¹⁷.

Интерес к патриархальным культурам определил творчество позднего Жуковского.

Проблема обычая, народной этики, основанной на традиционном укладе, играла большую роль в оформлении различных идеологических тенденций. Но хотя Гоголь в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским» стремился доказать совместимость гомеровской и христианской этики и даже утверждал, что перевод «Одиссеи» не мог сделать никто, «кроме христианина, уже постигшего значение жизни», натяжка этих утверждений была очевидна. То же можно сказать и о предпринятых Жуковским переводах «Наль и Дамаанти» и «Рустем и Зораб», напряжённом, как показал А.С.Янушкевич, интересе к «Нибелунгам» и т.д.¹⁸

Парадоксальная параллель: в то время как Пушкин в «Тазите» вводит героя-христианина, отвергающего кровавые патриархальные обычаи ради морали, основанной на европейской христианской цивилизации, Жуковский переводит «Матео Фальконе» Мериме (с текстом-посредником Шамиссо) с сюжетом, воссоздающим ситуацию «Тараса Бульбы» — убийство отцом, следующим суровой традиции патриархальной жизни, сына-предателя. Измена народной этике вызвана в одном случае соблазном любви, в другом — соблазном богатства (подарком), в равной мере разрушительными для вековых обычаев. Пока-

¹⁷ Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. I, с. 204.

¹⁸ См.: Янушкевич А.С. Этапы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985, с. 244 — 273.

зательно, что эпический мотив боя отца с сыном привлечёт Жуковского и в «Рустеме и Зорабе».

Эта тенденция в дальнейшей перспективе приведёт к деду Ерошке в «Казаках» и «Хаджи-Мурату», но она же отразится в поисках «народной веры» и различных тенденциях в изучении народного быта.

«Разрыв» петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом эпохи. И, как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную, поверхностную правду. И как каждый возраст «разрывает» с предшествующими, и только поэтому они складываются в целостность истории человеческой личности, в форме «разрыва» люди XVIII века осмыслили сложный, текущий через пороги истории, но глубоко органический процесс развития культуры, один из аспектов которого мы пытались рассмотреть.

Ю. М. Лотман

О русской литературе классического периода Вводные замечания

Прежде всего определим понятие «классический период». В истории русской литературы можно выделить эпоху, отчётливо отграниченную как от предшествующего, так и от последующего её периодов. Обычно историческое изучение подчёркивает динамику и противоречивые тенденции в развитии русской классической литературы. Выделяются периоды романтизма и реализма в их различных, частных проявлениях. Вместе с тем нельзя не заметить, что русская литература между Пушкининым и Чеховым представляет собой бесспорное единство. Именно так она воспринимается, например, нерусским, европейским читателем, — и это ясно показывает, что несколько обобщённый взгляд, выделяющий не частные тенденции, а общую закономерность, имеет основание. Можно говорить о культурном пространстве между Пушкининым и Чеховым как о бесспорно едином историческом явлении. При этом можно выделить предшествующий период — между Ломоносовым и Карамзиным — и период, идущий за окончанием интересующего нас этапа: он начинается с Блока и символистов и продолжается до настоящего времени. В границах этой общей схемы культура и литература между Пушкининым и Чеховым является не только художественной вершиной, не только периодом, когда русская литература становится мировой литературой, но и явлением органического единства. И нас в дальнейшем будет интересовать не смена эволюционных моментов, не полемика, раздражающая современников русской культуры XIX в., а то единое, что позволяет нам выделить этот период как совершенно уникальное и целостное явление в истории как русской, так и мировой культуры.

Второе вводное замечание. Рассмотрение истории культуры как динамического явления подразумевает возможность выделить в нём эпохи, относительно характеризующиеся резкими

сменами всей карты культурного мира¹. Рассмотрение этих двух противоположных тенденций как хронологически последовательной смены одних динамических процессов другими бесспорно оправдано и для русской литературы, и для всякого динамического процесса. Но литература и, в целом, культура является не только объективно динамическим процессом, но динамическим процессом, который сам себя осознаёт и всё время собственным сознанием вторгается в собственное развитие. Это позволяет выделить некоторые усложняющие моменты. Следует говорить не только об объективной смене взрывных периодов относительно эволюционными, но и о двух типах самосознания культуры: осознания себя как процесса эволюционного и осознания себя как процесса взрывного. Это оказывает обратное влияние на развитие и придаёт ему исключительно усложнённый характер.

Для русской литературы и культуры в целом свойственно самосознание в понятиях взрыва и резких перемен катастрофического характера.

Следует выделить ещё один аспект. Взрывные и эволюционные моменты располагаются в истории не только в хронологической последовательности, но и могут совмещаться во времени в зависимости от принятой системы описания. Это особенно заметно, когда мы переходим к процессам культурного типа, т.е. к процессам, связанным с самоосознанием. Самоосознание предшествующего момента как настоящего подразумевает его дополнительную организацию и превращение процесса, который в прошлом носил взрывной характер, в закономерный и эволюционный. Самоописание трансформирует описываемый объект, отбрасывая то, что не произошло, как невозможное и осмысляя то, что произошло, как единственно возможное и закономерное. История не учитывает непроеденных дорог, и поэтому исторический процесс может быть описан в терминологии закономерного и предсказуемого развития. В этом смысле старое, повторенное Пастернаком, высказывание об историке как о пророке, предсказывающем назад, имеет свои основания. Прошедшее создается по предсказуемым с точки зрения настоящего законам. Будущее же строится по законам гораздо более сложным и включающим всегда возможности выбора различ-

¹ Методологическую параллель к такому подходу см.: *Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М.: Прогресс, 1986.*

ных путей и случайности в определении этого выбора. Поэтому будущее всегда является менее организованным и всегда включает в себя непредсказуемость, т.е. будущее всегда информативно. Известная мысль Эйнштейна о том, что для Господа нет случайного, и, следовательно, нет будущего времени, нуждается в коррективе. Правильнее было бы сказать, что для Господа мир — это эксперимент, который содержит в будущем случайность, а в прошедшем закономерность. Можно было бы даже сказать, что мир — это особый механизм, который превращает случайность в закономерность и трансформирует взрывное, непредсказуемое движение в постепенное и предсказуемое, и, может быть, в этом его смысл. Что же касается настоящего момента, то он реализует себя в двух возможностях: возможности осознания людьми настоящего как прошлого, т.е. предсказуемого, как вытекающего из прошлого, и возможности осознания настоящего как ориентированного на будущее, т.е. как непредсказуемого, взрывного и, если угодно, революционного. Эта двойная возможность осмыслить настоящее — в категориях прошедшего и будущего — связана ещё с одной возможностью, с возможностью осмыслить прошедшее в категориях будущего и будущее в категориях прошедшего, увидеть в будущем жёсткую предсказуемость и увидеть в прошедшем информационное скопление разнообразных возможностей. Таким образом, процесс, о котором мы говорим, обладает исключительной сложностью, и в зависимости от избранной нами точки зрения он не только меняет своё настоящее, не только трансформирует своё прошедшее, которое практически никогда не кончается, а всегда находится в состоянии саморазвития, но трансформирует и будущее. Историк оказывается как бы в самом фокусе динамического процесса.

* *

*

Русская культура классического периода, проявляя структурное единство, остро осознаваемое внешними наблюдателями, вместе с тем внутри себя делится на два различных структурных модуса: бинарную и тернарную системы.

Бинарная система. Русская культура самоосмыляется, с некоторой точки зрения, как резко распадающаяся на две возможные подгруппы. Бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего в мире на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусствен-

но привнесённое или на ряд других возможных противопоставлений, характерна для русской культуры на всем её протяжении. Она встречается уже в средневековой культуре с резким разделением мира на мир греха и мир святости, с отрицанием «среднего» — не греховного, не святого, а нейтрального пласта. С этим связано представление о том, что мир лежит в грехе, и обязательное предсмертное извлечение себя из мира — предсмертный постриг. Представление о том, что «средний» пласт — «не горячий и не холодный» — есть фактически греховный пласт, глубоко лежащее в исторических корнях русской культуры, активно реализуется в интересующий нас период. С этим связаны такие крупные литературные явления этой эпохи, как традиция Лермонтова, Гоголя, Достоевского².

Для названных писателей характерны бинарные антитезы: антитеза греха и святости, демона и ангела. Для Лермонтова — предельной грязи т.н. юнкерских поэм и высокой чистоты лермонтовского «ангельского» стиля (ср. отмеченное Л.Пумпянским противоречие двух полярных стилей и тем в поэзии Лермонтова). Выделение двух полюсов как основного организатора структуры неизбежно приводит к специфическому типу динамики сюжета. Он складывается не только как борьба между полюсом зла и полюсом добра — т.е. восходящее к средним векам и получившее сильное развитие в эпоху романтизма столкновение ангельских и демонических сил. Он может реализовываться и как более сложная модель — путь к добру через *предельную степень* зла. Такой путь мыслится как переход от зла к добру, но движение это, осуществляемое человеком, требует сначала достижения предельной степени зла, преломления пути и последующего восхождения к добру. Сюжет этого типа, известный в средние века и связанный с разнообразными вариантами истории о великом грешнике, особенно явно реализовывавшийся в апокрифах, получает продолжение в романтической литературе и достигает своего наибольшего выражения в творчестве Гоголя и Достоевского. Из этого, в частности, следует, что деле-

² Естественно, что ни один из этих писателей, как вообще ни один из значительных художественных деятелей, не может быть определён однозначно и что включение этих имен в ту или иную схематическую группу всегда будет условным. И Лермонтов, и Гоголь, и Достоевский — писатели большой художественной, идейной, религиозной сложности, в данном случае имена их используются с большой степенью условности. Проблемы внутренних противоречий и неизбежного самоопределения в их творчестве в данной работе не рассматриваются.

ние на эпохи средних веков, романтизма, реализма не является в данном случае определяющим, — определяет некая общенациональная культурная модель, которая проходит сквозь эти эпохи от начала до конца. Представление о том, что путь к добру лежит через вершину зла, покаяние, преображение, воскресение и превращение в существо более высокого порядка (ср., например, стихотворение Некрасова «Влас»), органично и для Гоголя, и для Достоевского. Это объясняет, несмотря на то, что данная модель кажется родственной романтизму, интерес искусства к реальности, к миру. Жизнь есть испытание, и в неё избранный герой погружается как в сферу ада. С этой точки зрения любопытно противопоставление структуры «Божественной комедии» Данте структурам великих замыслов Гоголя и Достоевского, оставшихся нереализованными, — замыслов «Мертвых душ» и «Братьев Карамазовых». Для Данте третье звено — «Рай» — не только не является формальным и незначительным продолжением первой части, «Ада», но и представляет собой вершину, без осмысления которой структура комедии Данте многое теряет. Характерно, что в русском сознании Данте был воспринят как автор первой части «Божественной комедии», как автор «Ада», между тем как «Чистилище» и, тем более, «Рай», с их глубочайшей дантовской философией, являющиеся для итальянского автора вершиной и, фактически, объяснением и оправданием первой части, остались в русской литературе без отклика. Между тем «божественные комедии» Гоголя и Достоевского, хотя и были задуманы как повествование о воскресении, должны были закончиться на его рубеже. В тот момент, когда герой перестает быть «мертвой душой», когда он проделал весь свой путь через гоголевский и Достоевского ад и оказался на пороге рая, сюжетное движение замыкается. Этот момент для русских авторов находится за пределами искусства.

Бинарная система мировосприятия подразумевала ещё одну особенность. Если зло может осознаваться как переломный момент, момент необходимый, с которого начинается движение к добру, то высокое романтическое зло приобретает дополнительную оправданность. Оно не только романтически оправдано своей аморальной красотой, но и религиозно оправдано как путь к добру, последняя степень испытания, через которое должен пройти греховный мир. Для такого сознания характерно представление о том, что мир зла ближе к добру, чем мир по-

шлости (ср.: «Ангелу Лаодикийской церкви напиши <...>. О, если бы ты был холоден или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» — Откр. 3; 14—16). Это новозаветное представление чрезвычайно существенно для Гоголя. Мелкий, пошлый грех дальше от добра, чем великий грех, и великий грешник находится на полдороге, которая может привести к святости. Эта известная ещё в средние века модель реализуется и у Гоголя, и у Достоевского³, причём у Гоголя она достигает предельной ясности. В Чичикове Гоголь преодолевает негативное отношение даже к пошлому злу: он и пошлое зло, если оно *доведено до своего предела*, рассматривает как таящее в себе возможность перелома. Яркая личность, даже в сфере пошлости, ближе к воскресению, чем безличность. Не случайно Гоголь в замысле возрождения отвёл место для воскресения Чичикову и Плюшкину, но для Манилова и Ноздрёва места в воскресении не нашлось⁴. «Припряжём и подлеца»: подлец, преступник может покаяться и воскреснуть, потому что от одного полюса возможно движение к другому, а ничтожество — воскреснуть не может. На этой же основе неуёмность страстей оправдывает Дмитрия Карамазова.

Тернарная модель. Параллельно бинарной модели в русской литературе рассматриваемого периода активно действует тернарная модель, включающая мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия. Мир жизни расположен между добром и злом. Эта тернарная модель, начинающаяся от Пушкина, проходит через Толстого и находит своё завершение в Чехове. Центром внимания оказывается мир обычной жизни. Этот мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного, каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием. Это мир Евгения из «Медного всадника», мир героя, который не обладает ни

³ Не прошла она и мимо Некрасова — ср. легенду о великом грешнике. С этим в значительной мере связана этика революционного народничества: террор как святое преступление.

⁴ См. об этом: *Мани Ю.В.* В поисках живой души. М.: Книга, 1984.

умом, ни талантом («что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег...»), представление о том, что человеческое бытие на земле не нуждается во внешнем оправдании и само по себе имеет безусловную ценность. С этой точки зрения, зло мыслится как отклонение от возможностей человеческой личности, а добро как реализация их. И добро, и зло в своём одновременном слиянии находятся в человеческой личности в её обыденном проявлении и реализуются в чистом виде в двух полярных элементах тернарной схемы.

Типично, что у Толстого мы сталкиваемся с героями, находящимися в пространстве между добром и злом и ищущими пути вырваться из мира зла и переместиться в мир добра, *героями саморазвития и самооценки*, и с *героями существования*, которое не подлежит оценке, — от деда Ерошки до Николая Ростова и Хаджи-Мурата. Этот последний мир — поэтический, но в определённом смысле лежащий вне нравственных оценок, оправданный тем, чем оправдана жизнь, — фактом своего существования.

Тернарная модель создаёт в русской литературе возможность оправдания жизнью и вносит, рядом с религиозно-этической оценкой нравственности, её эстетическую и философскую оценку, представление о том, что бытие нравственно по своей природе, а зло есть уклонение от природы бытия. Отсюда — характерная для русской литературы XIX в. мысль об искажении благородной сущности человека и представление о социальном как о вторжении созданного человеком зла в благородную сущность человеческой личности. Модель эта, окрашенная в руссоистские тона (не случайно продолжавшееся в течение всей жизни преклонение Толстого перед Руссо), имеет, однако, и глубоко национальную сущность.

Перед нами — соблазн сопоставления этих двух тенденций и оценки их как противоположных с соответственным противопоставлением — определением одной тенденции как имеющей национальные корни, а другой — якобы являющейся результатом общекультурного влияния, или же определением одной тенденции как лежащей в сфере этики, а другой — в сфере искусства и т.д. Нам казалось бы существенным подчеркнуть, что обе охарактеризованные тенденции могут быть описаны, с одной стороны, как разные исторические традиции, враждебные, друг другу противопоставленные (такими они часто осознавались), — но вместе с тем и как неотделимые аспекты еди-

ного. Именно существование в некоем едином целом и одновременно столкновение этих двух тенденций и создавало необходимое внутреннее разнообразие культуры, обеспечивавшее динамику системы как таковой. Система обладала способностью саморазвития и осмысления вележащих структур в переводе на свой внутренний язык именно потому, что внутренне она сама была разнообразна и могла себя осознавать в формах постоянного перевода то на одну, то на другую знаковую систему. Это и придавало русской литературе XIX в. одновременную целостность и динамизм, составлявший то классическое единство, которое и позволяет определить интересующий нас период как период классики.

* *

*

Тернарная модель, в отличие от бинарной, построена на движении мысли не от модели к реальности, а от реальности к модели. Это отчётливо проявляется на примерах прозы Достоевского и Толстого. У Достоевского идеологический замысел иллюстрируется реальностью, у Толстого — реальность вступает в конфликты с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое.

Тернарная модель, как правило, образуется от пересечения по крайней мере двух бинарных и в этом смысле внутренне противоречива (это особенно заметно на фоне идеологической последовательности и непротиворечивости бинарных моделей). В основе тернарной модели лежит совмещение противоречивых структур. Так, например: тернарная модель западной культуры складывалась на рубеже римской государственности и церковной традиции. Происхождение русских тернарных моделей также противоречиво: на общую христианскую бинарность накладывается народное представление языческого типа, оправдывающее материальную действительность, мир жизни.

Такое представление, например, дано во взглядах деда Ерошки в «Казаках» Толстого: «Всё бог сделал на радость человеку. Ни в чём греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придёт, там и дом. Что бог дал, то и лопают. А шани говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что всё одна фальшь — прибавил он, помолчав.

— Что фальшь? — спросил Оленин.

— Да что уставщики говорят. У нас, отец мой, в Червлёной, войсковой старшина — кунак мне был. Молодец был, как и я, такой же. Убили его в Чечнях. Так он говорил, что это всё уставщики из своей головы выдумывают. Сдохнешь, говорит, трава вырастет на могилке, вот и всё. (Старик засмеялся.) Отчаянный был!♦⁵

О том, что слова деда Ерошки не только отвечают определённой концепции Л.Н.Толстого, но отражают реальность народного сознания, свидетельствует интересный эпизод из записок А.Болотова: «Поговоря несколько времени о бедной и горестей преисполненной своей жизни, нечувствительно дошли они до смерти. Но какое бы мнение имели они об ней? "Вот", сказал вздохнувши один: "Живи живи, трудись трудись, а наконец, умри и пропади как собака". "Подлинно так", отвечал ему другой, "покамест человек дышит, до тех пор он и есть, а как дух вон, так и ему конец". Слова сии привели меня в немалое удивление, но я больше удивился, как из продолжения разговора их услышал, что они и действительно с телом и душу потерять думают. Не мог я долее терпеть сего разговора, но, растворив окно, прикликал их к себе и им более сей вздор врать запретил. Они ответствовали мне, что лучше того не знают и про душу почти все они так думают; а как я их спросил, разве они про бессмертие души и про воскресение из мёртвых никогда не слыхивали, то сказали они мне, что хотя в церкви кой-когда про воскресение они и слышали, но то им непонятное дело, и что тому статья невозможно, чтоб сгнившее тело опять встало, а наконец, что им то достовернее кажется, что душа после смерти в других людей или животных переселится»⁶.

Идеи, высказанные русскими крестьянами XVIII в., перекликаются с мыслями немецкого романтика:

Es bleiben tot die Toten
Und nur der Lebendige lebt;

мёртвые остаются мёртвыми и только живые живы⁷. Любопытно, что эти слова Г.Гейне вложил в уста волшебной языческой королевы.

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 тт. Т. 3. М., 1979, с. 206.

⁶ Болотов А.Т. Опыт нравоучительным сочинениям // Литературное наследство. 9—10. М., 1935, с. 180.

⁷ Heinrich Heine. Sämtliche Werke. Bd. 1, Leipzig, 1911, S. 184.

Пересечение бинарной модели «бытие — смерть» и христианской «грешность христианского мира — спасительность загробного» создаёт внутренне противоречивую тернарную модель, в которой и находится обычный «простец» средних веков.

Тернарная модель Толстого, также внутренне противоречивая, строилась на пересечении других систем. С одной стороны, эта была антитеза «естественной жизни» (прекрасной, оправданной, гармонической, свойственной Природе) и «противоестественной» (отрицательной, созданной человеком). Однако на эту модель накладывается другая: созданный человеком мир распадался на мир, остановившийся в своей противоестественности, и мир, который, отрицая самого себя, приобретает высшую нравственную ценность. Для того, чтобы приблизиться к исходной ценности, он должен от неё предельно удалиться (например, в «Воскресении» для того, чтобы приблизиться к народу, надо предельно от него отдалиться и принести себя ему в жертву⁸). Пересечение этих двух моделей, из которых каждая в своей отдельности принадлежит бинарной структуре, и образует тернарную модель. Таким образом, тернарная модель не может быть последовательной, но зато описывает реальность действительности; бинарная модель позволяет строить строго последовательную структуру, но непременно вступает в конфликт с эмпирической реальностью. Этот конфликт двух типов осознания жизни в русской литературе интересующего нас периода максимально проявляется в прозе середины столетия. Начало и конец (Пушкин и Чехов) образуют значительно более сложные системы.

«Пушкинский период» как период начальный был отмечен значительной внутренней противоречивостью, которая позволяет видеть в нём и истоки Толстого, и корни Достоевского. При этом он, бесспорно, не исчерпывается этими двумя тенденциями, в дальнейшем занявшими главенствующее положение в русской литературе. Богатство его заключается в изображении потенциальных, так и оставшихся до сих пор нереализованными, моделей, которым, возможно, ещё предстоит проявить себя в будущем. Поэтому пушкинский этап, с одной стороны, характеризуется напряжённым динамизмом, а с другой — тем,

⁸ Идея жертвы подразумевает отчуждённость, приношение себя в жертву другому; ср. у Гл. Успенского описание революционерки как девушки, отмеченной болью «не за своё страдание».

что пройденное не теряет своей ценности. Так, переход к прозе не уничтожил поэзии⁹, а преодоление романтизма не означало его дискредитации. Пушкинский период принципиально эклектичен, но это не эклектическое соединение случайно собранных противоречий, а богатство неисчерпанных возможностей развития, и в этом смысле тернарный или, вернее, полиглотический путь Пушкину ближе, чем жёстко организованная бинарность, хотя эта бинарность не исключена, а включена, допускается, но не господствует.

Модель Чехова, в принципе, носит исчерпывающий, итоговый характер. Не случайно путь от него был отмечен не органической преемственностью, а взрывом, не продолжением, а преодолением. Мир Чехова целостно прозаический в жанровом отношении (единственное исключение — стихотворение «про китайцев и зайцев», т.е. поэзия допускается лишь в нелитературную, дружескую сферу). У Чехова поэзия вошла в прозу, но растворилась как самостоятельный жанр. Если черта, отделяющая художественный мир Чехова от этапа Блока, очевидна, то она не менее значительна, хотя и менее заметна, на границе между Чеховым и Буниным. Бунин, поклонник Чехова, фактически сознательно и ревниво искал новых, «чеховских» дорог. Соединение бинарной структуры анекдота (и вообще бинарности второстепенной литературы) с тернарной структурой психологической повести вновь реализовало пушкинское богатство потенциальных путей. «Пушкинская» основа проявилась ещё и в том, что художественность, эстетическая сущность литературы была освобождена от необходимости оправдываться перед гражданственностью, нравственностью или религиозностью. Она снова была оправдана фактом своего существования, подобно жизни.

* *

*

Предложенная нами схема является лишь одной из возможных моделей развития литературы XIX в. При этом следует обратить внимание на то, что, с одной точки зрения, литератур-

⁹ В соответствии с основной тенденцией развития литературы, отражавшейся как в её магистральных произведениях, так и во вкусах читателей, была определена и издательская тактика Пушкина. В 1830-е гг. поэтические тексты всё меньше отдаются им в печать, оставаясь в архиве писателя. Для читателя Пушкин превращается в прозавка (даже историка), но собственное единство его творчества до конца включает и поэзию, и прозу.

ный процесс предстаёт перед нами как жёстко организованный, а с другой — он выглядит как движение, в значительной мере определяемое случайными стечениями обстоятельств. Действительно, нельзя без нарушения очевидной специфики искусства отрицать роль художественной индивидуальности в литературном движении. И если, с одной стороны, ранняя смерть ряда русских писателей в XIX в. является фактом исторической закономерности, то с другой, для каждого отдельного писателя выбор между ранней смертью и долгой жизнью является фактом случайным и, в свою очередь, влияет на общее литературное движение ненаписанностью большого числа произведений, которые при ином сцеплении обстоятельств могли бы быть написаны, что в значительной мере изменило бы литературное движение, отнюдь не имеющее фатального характера.

Если смотреть с точки зрения читателя (и, в значительной мере, писателя, когда он усваивает читательскую позицию как свою собственную), литература будет выглядеть как длинный ряд законченных произведений, из которых каждое является завершённым и представляет собой некоторый этап, за которым закономерно следует единственно возможный следующий шаг написания нового, законченного произведения. Однако тот же литературный процесс может быть описан и с другой точки зрения, с точки зрения писателя как автора незаконченного текста. Писатель, когда он ставит точку и сам считает своё произведение законченным, несёт его в редакцию или получает за него гонорар — выступает как бы в позиции внешнего культурного наблюдателя — для самого себя и для своего литературного произведения. Но писатель в процессе создания произведения находится в специфическом положении. Он заключен внутри открытого набора возможных вариантов, из которых происходит отбор того, что попадает в те или иные окончательные тексты. При этом само понятие окончательности оказывается очень часто условным: писатель многократно продолжает работу над уже законченным произведением. С одной стороны, идёт постоянная доработка, переработка, нивелирование уже, казалось бы, законченного и опубликованного текста, а с другой — в очень многих случаях новое произведение является как бы вариантом предшествующего. Так, например, мы можем рассматривать всё творчество Лермонтова как длинную, непрерывную работу по созданию одного и того же произведения. С этой второй точки зрения, произведение фактически не

бывает окончено, и то, что называется окончательным текстом (то, что так догматически абсолютизировалось в квазинаучной текстологии 1970-х годов), является для писателя, по сути дела, вынужденной фикцией, подчинением творческого процесса внетворческим требованиям. Это столкновение двух противоположных позиций, всё время влияющих друг на друга и в реальном процессе создания произведения часто субъективно неразделяемых писателем, и составляет противоречивую динамику художественного текста.

Итак, на одном полюсе находится представление о литературе как о последовательности книг, хронологически расположенных на полке, а на другом — взгляд на неё как на нераспадающееся на отдельные отчётливые и друг от друга отделённые элементы, непрерывное движение. С позиции писателя литературный процесс выступает в значительной мере обогащённым непредсказуемыми ситуациями. Между тем с позиций описывающего его исследователя он обогащается вторичной организованностью и приобретает суперорганизованную структуру. Так, например, с одной точки зрения, обрыв русской классической литературы на Чехове и неожиданный переход к доминированию поэзии и к творчеству Блока (который с ретроспективной точки зрения выглядит как предсказуемо вытекающий из предшествующего периода, современниками же воспринимается как незакономерный и необъяснимый) выглядит как вторжение в литературу случайности. Но историко-литературное осмысление, которое входит в сознание культуры, доорганизует этот, в значительной мере случайный, процесс, совершает в нём дополнительный отбор, например, приглушая внимание к прозе той поры и подчёркивая значение поэзии, что заставляет воспринимать в значительной мере случайный процесс творчества как закономерный процесс текстопорождения. На это может быть наложена дополнительная модель, которая будет подвергать организацию текста новой организации вторичного уровня, — если мы, скажем, установим симметрическое движение: смену поэтического периода между Ломоносовым и Лермонтовым, прозаического периода между Гоголем и Чеховым и поэтического периода, открытого Блоком и русским символизмом. Очевидно, что такого рода построение будет условностью описания, потому что ту же эпоху Блока можно описать с точки зрения прозы или драмы той поры. Но не менее очевидно, что эта условность описания активно вторгается в бо-

лее низкий уровень непосредственного текстопорождения и не только описывает тексты, но и стимулирует их дальнейшее развитие.

Таким образом, мы оказываемся, говоря о русской литературе XIX века, не в центре однозначной и легко моделируемой, описываемой структуры, а в центре живого мира, который сам себя осознаёт, постоянно взаимодействует со своими различными уровнями. Мы, например, не касались очень важного для русской литературы рассматриваемого периода взаимодействия с зарубежными литературами и, что ещё более важно, — взаимодействия литературы с другими искусствами — процесс, который будет всё более нарастать и в конце XIX в. придёт к тому, что живопись и музыка будут успешно состязаться с литературой за доминирующее положение в искусстве. Таким образом, интересующий нас материал представляет собой живой и не прекращающий своего движения объект. Когда мы говорим об объекте, не прекращающем движения, мы имеем в виду не хронологически последовательные этапы, которые продолжают эволюцию, а то, что сам этот период, как и любой период литературы, не является чем-то самим себе равным, а постоянно меняется, поскольку находится в сложных диалогических отношениях с культурным движением последующих эпох. И подобно тому, как нельзя одну реку перейти дважды, нельзя один раз и навсегда изучить историю литературы: река меняется.

Ю. М. Лотман

Две «Осени»

Символика времени года — одна из наиболее общих и многообразных в смысловом отношении. Связанная с философией природы, идеей цикличности, символикой крестьянского труда, она является удобным языком для выражения самых общих метафизических понятий. Одновременно она легко втягивает в себя антитезы «естественной» деревенской и «искусственной» городской жизни и многие другие, являясь по сути дела одним из универсальных культурных кодов. Вряд ли случайным было то, что два наиболее глубоких русских поэта первой половины XIX века положили эту символику в основу своих едва ли не самых философских стихотворений. Мы имеем в виду «Осень» Баратынского и «Осень» (отрывок) Пушкина. Пушкин, конечно же, не мог знать «Осени» Баратынского, явившейся в определённой мере откликом на его гибель. Что касается Баратынского, то и он мог не знать стихотворения Пушкина, напечатанного много лет спустя после смерти автора. Поэтому мы вправе рассматривать эти произведения независимо друг от друга.

И, тем не менее, взаимная диалогическая связь между этими текстами далеко не случайна. Баратынский, вероятнее всего, все же имел возможность ознакомиться с еще не напечатанным пушкинским текстом; а то, что гибель Пушкина повлияла на оформление окончательного текста стихотворения Баратынского, представляет собой бесспорный факт. Смерть Пушкина стала подтекстом, объясняющим трагические интонации «Осени» Баратынского.

Пушкин «Осень» (отрывок)

Стихотворение Пушкина, написанное им в 1833 году (замысел, видимо, оформился несколько раньше), занимает значительное место в литературных поисках поэта в начале 30-х годов. Основной лейтмотив пушкинских художественных исканий в этот период был связан со стремлением преодолеть разрыв между поэзи-

ей и прозой и отыскать словесные адекваты для искусства «жизни действительной». Путь этот в творчестве Пушкина не был самым простым и кратким, но именно он оказался той магистралью, по которой пошла русская литература. Казалось, что более естественной была бы прямая дорога от поэзии к прозе; такой путь подсказывался европейской литературой и мог опереться на достаточно обширные национальные традиции в русской литературе XVIII века. Однако, Пушкин избрал другую дорогу. На пути от поэзии к прозе он прошёл через промежуточный этап поэтической прозы и прозаической поэзии.

Необходимо при этом подчеркнуть, что ни та, ни другая не представляли собой естественного момента в развитии как прозы, так и поэзии. Восприятие их было прямо противоположным. Прозаическая поэзия воспринималась современниками как поэзия «странная», противоестественная, «непоэтическая поэзия». С другой стороны, поэтическая проза также не встречала одобрения. Русская литература в XVIII веке в творениях Фонвизина, Чулкова, в многочисленных *Российских Жильблазах* уже достигла определённых художественных принципов. Создание поэтической прозы, начало которой положили Карамзин и Пушкин, казалось отступлением от пути, уже намеченного Чулковым и Фонвизиным. Современному читателю трудно представить себе, что лёгкий, такой естественный, так свободно текущий стих «Евгения Онегина» мог казаться шокирующим, искусственным, и что одновременно простота «Повестей Белкина» совсем не легко воспринималась читателями: ожидая от бытовой прозы чего-либо в традициях Нарезного, читатель (и особенно критик) видел в «Повестях Белкина» искусственность и литературность. В пушкинской поэзии шокировала проза, в пушкинской прозе — поэзия. Для автора же слияние этих двух начал было принципиальным. С этой точки зрения, наиболее непосредственными продолжателями пушкинской традиции явились Тургенев и Чехов.

Сходство заглавия и близость тематики стихотворений Пушкина и Баратынского лишь подчёркивают разницу путей, по которым шли эти поэты, и, одновременно, различие между дорогами, из которых приходилось выбирать русской литературе.

В основе «Осени» Пушкина заложено кардинальное противоречие. С одной стороны, стихотворение вводит читателя в атмосферу непосредственного дружеского авторского признания, свободного от искусственных штампов жанра. Эта атмосфера создаётся и интимностью интонации, и тем, что поэт раскрыва-

ет творческие секреты своего труда, и доверительным тоном текста. В противоречии с таким тоном оказывается, однако, обдуманная серьёзность и глубина авторских характеристик. Таким образом, философская декларативность и принципиальная необязательность дружеской болтовни образуют у Пушкина органическое художественное единство, текст с противоречивой лексической структурой, парадоксальной сменой небрежных интонаций торжественными и интимных декларативными.

Структура стихотворения шокирующе амбивалентна: непосредственным признаниям, как бы случайно сорвавшимся с пера автора противоречит строфическая строгость, глубина и отточенность формулировок. Расчётливая построенность смыслового «хаоса», его продуманная непродуманность и строго организованная неорганизованность создают то ёмкое смысловое пространство, в которое погружён текст Пушкина.

Период перехода от поэзии к прозе, переживаемый как некий неизбежный этап развития не только Пушкиным, но и Лермонтовым, А.К.Толстым и др., стимулировал особый интерес к структуре строфы. Южные поэмы не строфичны — поэтический текст находился под эгидой лирической организации. Стих, как правило, был и ритмической, и смысловой единицей. Прозаическое переносы (enjambement) в рамках данной поэтики считались недостатком. От них уклонялись так же, как от лексических прозаизмов. Не синтаксис главенствовал над стихом, а стих над синтаксисом. Этим создавалась особая, противопоставленная прозе, поэтическая интонация, которая по сути дела и была основным, организующим элементом стиха. Но начиная с «Графа Нулина», Пушкин сознательно создаёт конфликт между поэтической и прозаической интонациями, повышая тем самым художественную активность «не-стиха» в стихе. Переход к свободным прозаическим интонациям, к стиху, изобилующему enjambement происходил за счет не ослабления, но усиления строфического начала в стихе, использования строфических моделей с богатой культурной памятью. Октавы «Осени» следует воспринимать на фоне октав «Домика в Коломне».

Поэтическая структура превращается в школу прозы. Ключом же ко всей этой структуре является игра. Путь от поэзии к прозе проходит через игру. На знамени стиля пишется: «Свобода и дерзость!» Соединение этих двух понятий обуславливает то, что свобода достигается увеличением числа ограничений, а дерзость подчёркивается ценностью тех самых правил, которые

подлежат ломке. Когда этот двойной конфликт завершается победой прозаизмов, поэтическая проза и прозаическая поэзия, сделав своё дело, уступают место очерковой прозе или небрежной неправильности прозаического стиля Толстого, косноязычию Достоевского и грубости языка Решетникова.

Тема *осени* в поэзии тех лет была включена в определенную, легко узнаваемую традицию. Прежде всего, она была связана с элегической интонацией. Это был тот фон, на который полемически накладывалась лексическая характеристика осени у Пушкина. Доминирующий структурный признак у Пушкина — неожиданность, непредсказуемость для читателя следующего шага автора. В создании образа других времён года задаётся конфликт между поэтической образностью и такими, лежащими за пределами допустимости стилистики пушкинской эпохи словами, как *грязь* и *вонь*. Принципиальным здесь является даже не столько само употребление этих слов, сколько демонстративная подчёркнутость этого употребления. Так, мотивировка, сама по себе уже достаточно неожиданная: «Таков мой *организм*¹ (курсив Пушкина. — Ю.Л.)», сопровождается рассчитанным на то, чтобы привлечь внимание читателя, лукавым извинением: «Извольте мне простить кенужный прозаизм». Показательны длительные колебания Пушкина в выборе этой формулировки. Черновики свидетельствуют, что здесь Пушкин замыслил обращение к заключённому в крепости Кюхельбекеру как строгому ревнителю русского слога («Прости<шь> ли ты Виль<гельм> сей латинизм»). Само восприятие этого слова в качестве латинизма — признака научной речи — представляло собой дерзкое смешение стилей. Не меньшую дерзость представлял собой подчёркнутый антипоэтизм образа весны. Общеизвестному литературному штампу Пушкин противопоставляет не просто бытовую, а ярко сниженную, грубую и демонстративно внелитературную реальность: *грязь, вонь*. Такому пейзажу соответствует столь же внепоэтическая, биографическая не в литературном, а в физически реальном смысле картина авторской реакции на это время года. На место

¹ Надо иметь в виду, что слово «организм» воспринималось в ту эпоху в ряду «педаггической», «научной», а отнюдь не поэтической речи. Характерно, что Несчастливцев в «Лесе» Островского заменяет его более высоким словом «органон». Здесь игра на том, что в слове «организм» в греческий корень добавлен французский суффикс, что само по себе уже варваризм. Пьяница Несчастливцев чувствительнее к этому ляпсусу научного языка и добавляет к греческому корню греческий же суффикс.

уже сделавшегося штампом в ту пору образа весеннего обновления чувств поэта Пушкин ставит физиологически точную, почти медицинскую картину воздействия на него физического возбуждения в результате воздействия на него весны. Смелость пушкинского описания в том, что он сообщает читателю о болезненности физиологического порыва, вызванного и стимулированного весной. Это то строго интимное чувство, которое передаётся немецким словом *Qual* — страдание от наслаждения². Прозаизм стиля и почти научный самоанализ открывали путь к таким признаниям и такой искренности автора, какие находились в ту пору за пределами самой крайней поэтической откровенности.

Откровенно физиологической характеристике весны противопоставлен поэтический образ зимы. Картины быта даются сквозь призму лирических тропов: не коньки, а *железо острое*, не лед, а *зеркало стоячих, ровных рек*, а метафора *блестящие тревоги* адресует читателя к богатой литературной традиции от Державина до самого Пушкина. Этот сгусток поэтизмов резко обрывается перебивающим интонацию и всю предшествующую образную стилистику «низким» восклицанием: *Но надо знать и честь*. Сконцентрированная в последующих строках картина прозаической реальности завершается демонстративным переходом на бытовую речь:

Всё это наконец и жителю берлоги,
Медведю, надоест.

А поэтическое напоминание об *армидах молодых* обрывается грубым стилем бытовой картины:

Иль киснуть у печей за стёклами двойными.

Следующая цепь поэтических образов также строится на антитезе. Образ лета вводится через фольклорный эпитет «лето красное», что, казалось бы, открывает дверь во вполне определённую поэтическую традицию, но и здесь оппонентом литературной традиции избирается бытовая реальность. Фольклорной поэзии («лето красное») противопоставлена совсем не поэтичес-

² Сравни в стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» характеристику этого состояния словами: «О, как мучительно тобою счастлив я!». Не случайно оба стихотворения, которые мы здесь упоминаем, остались при жизни поэта неопубликованными — в них автор перешёл за границу лирической откровенности в область по сути дела запретных признаний.

кая ржизненная обыденность: «зной, да пыль, да комары, да мухи», а лирическое сравнение страдающего от зноя поэта с засыхающим полем демонстративно снижено упоминанием о комарах, мухах и специфически летнем быте: мороженом и льде.

Вторая часть стихотворения (начиная со строки «Дни поздней осени бранят обыкновенно») — смелый эксперимент, опыт создания поэзии без «поэтизмов». Основа стиля — точность и простота языка в сочетании с атмосферой интимной доверительности: («читатель дорогой»). Этому соответствует шокирующий «непоэтизм» литературных сравнений. Образы девушки на грани чахоточной гибели и «нелюбимого дитя» не были неизвестны в европейской элегической традиции, новой здесь была не тема, а прозаическая точность её развития. Пушкинская поэзия в этом случае явно ориентирована на прозу, но это не напряжённая реалистическая проза («Гюго с товарищи, друзья природы»), а дерзкая в своей откровенности проза Дидро и Стендаля. Инерция поэтических интонаций как бы смягчает для нас медицинскую точность образа чахоточной девушки, столь отличную от знакомой читателям той поры «поэтической чахотки» романтических элегий. Современный читатель может не ощутить просветительский и антиромантический оттенок в характеристике «в ней много доброго». Романтизм признавал поэзию дьявольского зла или ангельской доброты, но простота и одновременно трагизм доброты обречённой на смерть девушки отсылают нас в художественное пространство, граница которого отмечена именами Руссо и Достоевского.

Сравнение с чахоточной девушкой вводит в стихотворение новый круг тем, включает нас в продолжение пушкинской мысли. Осень — «Очей очарованье» — вводит образ чахотки и логическое его следствие — смерть. Однако, для Пушкина смерть — не последняя точка в движении жизни. Продолжение его — в поэзии. Именно она открывает дорогу в будущее. Поэтому смерть — не конечная точка стихотворения. Оно заканчивается образом открытого и свободного движения, переходом из сна («Так дремлет недвижим...») в динамический порыв. Редко можно найти в поэтическом тексте четыре строки, столь насыщенные глаголами движения:

.... матросы вдруг *кидаются*, *ползут*.
Вверх, вниз — и паруса *надулись*, ветра полны
Громада *двинулась* и *рассекает* волны.
Плывёт! — Куда ж нам *плыть?*...

Стихотворение начинается оксюморонной образностью застывающего движения, завершающий его образ — «грогада двинулась»³ — обратный оксюморон: логика жизни приводит к смерти — движущееся становится неподвижным, логика искусства делает возможным обратное преобразование: стабильность сменяется динамикой. Стихотворение, начатое целым набором знаков застывания, перехода от движения к неподвижности, от жизни к смерти, завершается подлинным взрывом динамики, открывающим простор открытому миру интерпретаций. Можно сказать, что стихотворение имеет начало, но вместо конца в нем — семантический взрыв. Каждое новое прочтение в принципе может расширять и изменять направленность его общего смысла.

Баратынский «Осень»

Стихотворение Баратынского «Осень» — центральное в его творчестве. В нём содержится как бы квинтэссенция сборника «Сумерки» и одновременно основы всей философии поэта. Семантика заглавия раскрывается в «Осени» постепенно, оно как бы наполняется смыслом, поворачивается к читателю разными гранями.

Первый пласт значений — общая языковая семантика: «...осень года к нам подходит». Второй — метафорический: «А ты, когда вступаешь в осень дней». Но этим углубление смысла заглавия не ограничивается. «Осень» у Баратынского — не метафора, а многоплановый символ, для раскрытия его надо проанализировать всю структуру текста. Особенность «Осени» в том, что напряжённый символический пласт значений одновременно может быть прочтён как обладающий терминологической точностью научный анализ.

Заглавие стихотворения — «Осень» — связано с заглавием сборника — «Сумерки» — смысловой общностью: они создают образ того понятия пограничности, которое А.Блок назвал

³ Этот образ перехода от стабильности к динамике, который можно было бы передать прозаически словами «неподвижное двинулось», глубоко укоренен в семантической системе пушкинского творчества 1830-х годов. Ср. в этой связи: Р.О.Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Р.Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987; Ю.М.Лотман. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Ю.М.Лотман. Избранные статьи, том II, Таллин, 1992.

«продолженье бала» и «света в сумрак переход». Это пространство, которое характеризуется негативно: оно *не то*, что было *до него*, но и *не то*, что будет *после*: уже нет и ещё нет. Смысл части постигается в её отношении к целому. Никакое отдельно взятое определение охватить его не может. Именно подвижность, незакреплённость, релятивность смысла составляют философскую сущность поэзии Баратынского. Это заострено тем, что идея невыразимости выражается в терминологически точных категориях⁴. Читателю даётся не только парадоксально-самобытная идея, но и парадоксально-самобытный её язык. Метафора и термин у Баратынского — не антитезы; они свободно переходят друг в друга: метафора терминологична, термин метафоричен. В данном случае это не парадокс, а точная характеристика принципа языка Баратынского. Этим снимается, в частности, и противоречие между линейностью и циклическостью. Как в геометрии Лобачевского противопоставление между прямой и циркульной линиями снято: разделение их зависит только от величины избранного радиуса, т.е. от точки зрения центра. При этом циклическость проявляется ещё и в том, что любой отрезок может быть началом: понятия «начала» и «конца» в принципе отсечены понятием цикла. Вот эта игра радиусами замена «объективности» «точкой зрения» и составляет основу поэтики «Осени»⁵.

Первая строка «И вот сентябрь! замедля свой восход» демонстративно отрывочна. Соединительный союз «и» грамматически должен сопрягать два равноценных элемента. Здесь он даёт один из них — осень и оставляет открытым место для второго. Это место и призвано заполнить всё стихотворение. Первый круг циклической структуры — осень в природе (этим уже предсказывается завершение стихотворения — возврат к тому же кругу). Циклическость не исключает того, что при увеличении радиуса дуга может рассматриваться как прямая. В данном слу-

⁴ Ср. формулу Жуковского: «Невыразимое подвластно ль выраженью..?» (курсив мой — Ю.Л.).

⁵ Игра между разными уровнями философии сопоставлений, различием величины радиусов, на которых она основывается, отмечена в «Войне и мире», где Пьеру, уснувшему после Бородинской битвы, снится мистический сон, в котором «Учитель» наставляет его: «Сопрягать надо, сопрягать!». И проснувшийся Пьер, ещё окваченный мистическим порывом, слышит крик слуги: «Запрягать надо, запрягать!». Армия отступает, оставляя Москву французам.

чае весь первый раздел реализуется как линейное движение от конца лета к началу зимы. Строфы развёртываются в последовательную цепь описания этапов наступления осени: лучи солнца перестают нести жар, вода мутнеет, утром воздух делается прохладным, а небо более тёмным, поля заливаются водой, желтеют листья дубов и краснеют осины («И красен круглый лист осины»), улетают птицы, осыпаются листья. Структура строфы строится так, что последовательное в природе превращается в одновременное в поэзии, и итоговые последние две строки строфы служат завершением цепочки. Температура («сияньем *хладным*»), изменение цвета («*неверным золотом* трепещет»), наступление темноты на свет, победа немоты над звуком. Вся цепь образов ведёт к молчанию как некоему наиболее глубокому выражению смерти. Сама смерть не имеет признаков. Она — их отсутствие, нулевой уровень. Мысль Варатынского совпадает с исходной мыслью Пушкина: «Пышное природы увяданье» — т.е. динамический момент движения от жизни к смерти, парадоксальное изображение движения и неподвижности.

Следующий после первых двух строф этап движения включает в себя прощание с летом и изменение в позиции повествователя: он поворачивается спиной к настоящему — к осеннему пейзажу — и в воспоминаниях своих обращается к прошедшему — лету, которое лишь «веселый сон». Характерно, что вся картина воспоминаний о лете представляет собой как бы немое кино — звуков нет. Звук появляется для того, чтобы вернуть читателя к реальности:

Вот эхо в рощах обнажённых
Секирою тревожит дровосек.

И это обретение звука и реальности — последняя черта жизни. Дальше — первые знаки смерти: упоминание снега и белизны. Оба последних образа у Варатынского устойчиво связаны со смертью. Образ молчания у Варатынского — как мы видим — подчёркнуто амбивалентен. Он может связываться с предельной полнотой жизни⁶ и с полным её истощением — смертью:

Безмолвен лес, беззвучны небеса.

⁶ Ср. у Жуковского: «И лишь молчанье понятно говорят».

Молчание находится на двух противоположных полюсах: немота — знак «жизни, льющей через край» и немота — проявление её отсутствия⁷. Следующая строфа активизирует цветовой признак: отсутствие звука соответствует отсутствию цвета. У Пушкина образ снега в значении цвета включен в целую цепь предметных цветовых характеристик, и поэтому воспринимается как выражение предельно яркой окрашенности. У Баратынского снег — знак отсутствия окрашенности. У Пушкина белый — *яркий цвет*, у Баратынского — *не-цвет*.

Жизнь для Баратынского конкретна и поэтому наделена полнотой окраски. Смерть — состояние негативное — отсутствие жизни, признаком её является отсутствие признаков — 'бесцветность', 'немота', 'слепота', 'глухота'. Картина завершается звуковым образом — стуком топора — мрачным символом смерти и упоминанием снега и белизны — теперь уже совершенно недвусмысленно символизирующих смерть.

Следующий раздел стихотворения как бы переводит нас на новый философский уровень. Размышления о сущности природы теперь сменяются философией отношения природы и человека. Противопоставление этих двух категорий строится на сопоставлении каждой из них с тем, что для Баратынского составляет основную тайну мира: природа становится фоном, на котором строятся размышления об отношении человека и смерти.

Первым шагом к решению этого вопроса Баратынский делает сопоставление труда, обращённого к природе, и творчества, адресатом которого являются люди. Возникает исходное противоречие: искусство пользуется человеком, чтобы выразить себя. Человек, в свою очередь, пользуется искусством как средством самовыражения. Две слепоты перекрещиваются для того, чтобы создать момент зрячести. Но противопоставление это оборачивается ещё одной важной гранью: антитезой бессознательного, мира природы, и мира человека, трагически неотделимого от самосознания.

Начертанная Баратынским идиллическая картина — отнюдь не апологетизация крепостного труда, как утверждали вульгар-

⁷ Ср. у Блока:

Есть *немота* — то звук набата
Заставил замолчать уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть *роковая пустота* (курсив мой — Ю.Л.).

ные социологи. Это обобщённый образ трудовой деятельности человека, который в равной мере может проецироваться и на идиллический мир Феокрита, и на современную Баратынскому русскую реальность. В этой поэтической картине непосредственного отношения человека и природы труд предстаёт гармоническим началом. Труд — это язык, на котором человек говорит с природой и природа с человеком. Мысль эта встречается у Баратынского не впервые. Он посвятил ей специальное размышление в стихотворении «На посев леса». Обращение поэта к читателю остается без ответа, оно не создаёт диалога:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хряц другой мне будет плодоносен!
И вот ему несёт рука моя
Зародыши елей, дубов, и сосен!

Труд, обращённый к человеку, проклят бесплодностью; труд, направленный на природу, «плодоносен». Идея эта выражена в «Осени» с трагической силой. Переход от идиллической картины сельского труда к трагическому описанию художественного творчества отмечен важной риторической границей: метафора сменяется сравнением и, соответственно, авторская позиция приобретает открыто ораторский характер. Поэтика «невывраженных» оттенков сменяется антитетической риторикой.

Ты также ли, как земледел, богат?

Ответ на этот вопрос допускает не только противопоставление, но и сопоставление. Ещё можно предположить, что будет положительным: «Да, также». Возможность такого смыслового хода как бы предсказывается следующими несколькими строками риторических вопросов и следующим за ними ликующим ответом, как бы утверждающим плодотворность творческого труда и призывающим гордиться его результатами:

Любуйся же, гордись восставшим им!
Считай свои приобретения!

Тем более резко звучит интонационный перелом, опровергающий эту оптимистическую патетику: «Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским...». Образованная целым скоплением

двусложных слов, эта строка создаёт ощущение большей сгущённости, и интонационно, и ритмически как бы выделяется из своего окружения. Выделенным центром на двух структурных уровнях — фонологическом и семантическом — оказывается строка

Язвительный, неотразимый стыд.

Гармоническое зрение оборачивается слепотой. Переход к истине — прорыв в пространство пустоты. Позже у Блока, находящегося здесь под бесспорным влиянием Баратынского, прыгающий в романтическую даль Арлекино, проваливается по словам автора, «в пустоту», поскольку романтическая перспектива оказалась нарисованной на бумаге и прикрывающей окно в никуда. Именно таково положение лирического героя в конце этой строфы «Осени».

Следующий отрезок текста как бы озарён той предельной яркостью освещения, которая снимает для человека понятие цвета. Цвет заменяется сверхсветом, и мир, им освещённый, предстаёт полностью освобождённым от всех иллюзий. Все цвета отпали в едином ослепительном бесцветии, которое есть *смерть*. Специфика позиции Баратынского состоит в том, что и в этой точке размышлений он не расстаётся со своим «Я», со своей личностью. Наоборот, «Я», как бы обретает новое и наиболее глубокое качество — *истинную точку зрения*, слияние с «промыслом оправданным». По Баратынскому, само отрицание личности не уничтожает её, растворяя в безличностных категориях, а даёт ей высшую полноту. В этом, при внешнем сходстве, принципиальное отличие позиции Баратынского от поздних романтиков и в дальнейшем славянофилов. Там самоотрицание венчается полнотой, здесь полнота венчается самоотрицанием.

Баратынский порывает с романтизмом, как бы оставаясь в пределах его языка, но вывернув все смысловые отношения наизнанку. Философические рассуждения вдруг обрываются гигантской и полной вполне романтического напряжения пейзажной картиной. Любимый символ романтиков — *буря* — даётся в своих гигантски преувеличенных очертаниях (ветер превращается в *ураган*, море заменено *океаном*). Вся картина носит почти эсхатологический характер, риторика поддерживает её напряжённой звуковой организацией:

И в берег бьёт волной безумной.

Природа предстает перед читателем в наиболее излюбленном романтизмом героическом воплощении.

Однако, далее, читатель сталкивается с поистине беспрецедентной смысловой смелостью автора: вся эта почти апокалиптическая картина оказывается аналогом того отклика, который в ленивом уме толпы находит голос пошлости. Он не только семантически возведён на уровень центра, но и окружён глубоко контрастной образностью: «пошлый глас» — типичный стилевой оксюморон, также как оксюморонно сочетание слов «вещатель» и «общих дум». Романтический образ слияния человека и природы в единстве катастрофических картин оказывается адекватом пошлости. Мир поэзии противопоставляет этому шумному отклику безмолвие — *silentium*.

Таким образом, отношение человека и природы, поэта и народа как бы завершается безвыходностью молчания.

Но это ещё не конец. Сюжетное развитие мысли как бы обрывается. Все карты сброшены со стола и игра начинается заново: читатель опять перенесён в самодостаточный мир природы, скованной зимой. Зима же совершенно недвусмысленно выступает как смерть. Стихотворение завершается торжеством зимы, неизбежной властью смерти. Но в природе смерть — это новое зачатие. В поэзии она — конец всего. Воскрешения в новой жизни поэту, согласно глубоко трагическому мировоззрению Баратынского, не дано.

Стихотворения Пушкина и Баратынского едины в том смысле, в каком единство неизбежно подразумевает противоположность. Они находятся в том переломном моменте литературного пути России и европейской культуры в целом, из которого открываются две перспективы: одна из них ведет к Толстому и Блоку, вторая — к Флоберу и Верлену. Подобно библейскому Моисею, Пушкин и Баратынский подвели свой народ к границе обещанной цели, но им не суждено было перейти её, не перещли её и мы. Нам всё ещё предстоит сделать этот рыбок из пустоты на землю нового мира. Будем оптимистичны и остановимся на вере, что этот скачок будет сделан.

Тарту, 1993 г.

Ю. М. Лотман

Тезисы к семиотике русской культуры

(Программа отдела русской культуры Института мировой культуры МГУ. Руководитель программы зав. отделом Ю.М.Лотман.)

1. Исследование русской культуры с семиотической точки зрения может проводиться в двух направлениях. С одной стороны, исследователь может ставить перед собой задачу использовать достижения семиотических штудий, уже проделанные в настоящее время в достаточно широкой перспективе, для того, чтобы на этой основе описывать русскую культуру. Другой подход подразумевает известную неудовлетворённость уже существующей семиотической культурологией и стремление на материале русской культуры искать основание для иных методов и попыток. Наш подход — именно второй. Мы полагаем, что изучение под этим углом материала русской культуры может дать некоторые новые импульсы для общей методологии семиотики культуры. Динамичность, нестабильность и постоянная внутренняя противоречивость русской культуры превращают её в некоторый исторический и теоретический полигон, стимулируя и неизбежные издержки, и порой пророческую прозорливость этой экспериментальной по своей сути области изучения.

2. Одним из исходных пунктов семиотического кодирования русской культуры является её промежуточное положение. Взгляд этот не только привносится исследователем, но и принадлежит самой этой культуре. Это проявляется, во-первых, в необычно большой роли самооценки. Взгляд на самоё себя является для русской культуры более первичным и основополагающим, чем взгляд на окружающий мир. Категория авторитетности, её степени и её источников играет в русской культуре первостепенную роль. Таким образом, центр внимания переносится с того, «что» сказано, на то, «кем» сказано, и *от кого* этот последний получил полномочия на подобное высказывание. Именно перемещение источника авторитетности является основной причиной перестройки всей идеологической системы.

Так, в зависимости от того, является ли источником истины божественное начало, разум, опыт и практика или личные или классовые интересы и т.д., перестраивается и вся остальная система ценностей. Такая установка выдвигает вперёд гносеологические вопросы и проблемы теоретической основы самой теории. При этом происходит встречный конфликт между импульсами, исходящими от того, что лежит *за пределами* социокультурных моделей и с их точки зрения как бы не существует, и того, что составляет внутреннюю структуру культурного мира. Одна из сторон воплощает собой статическое начало и представляет идеологическую основу здания данной культуры. Вторая — как бы введённый в систему хаос — то, что является импульсом разрушения структуры существующей, и фундаментом возникновения структуры будущей¹. Позиция самого исследователя в историческом процессе определена словом, которое Ю.Н.Тынянов взял названием одной из своих статей «Промежуток». Это то, что *перестаёт быть*, в столкновении с тем, что *начинает быть*. В этой ситуации хаос — динамическое начало — есть начало творческое, начало, которое исключительно трудно поддаётся анализу, поскольку основа его заключается в переходном, неоформленном, в том, что может быть определено как расстояние между *уже нет* и *ещё нет*². Такой объект легче поддаётся эмпирическому, чем теоретическому исследованию, а между тем он исключительно важен именно для последнего. Поэтому методологически интерес изучения русской культуры отчасти связан с трудностью воссоздавать то, что *уже не* и *ещё не* является моделью.

Интерес именно к такому подходу не случаен для русского учёного нашей эпохи. Наше время — это время «промежутка». Действительность как бы ставит своей целью посмеиваться над исследователем-структуралистом, ломая его хитро придуман-

¹ Зависимость всей системы оценок от того, находится ли точка зрения внутри интересующего нас объекта или за его пределами, лежит в основе драмы Метерлика «За пределами». Зритель и несколько персонажей, находящиеся по другую сторону сценического пространства, знают о трагедии, обрушившейся на семью, находящуюся по другую сторону и ещё переживающей идиллическое спокойствие. Зрителю одновременно даны как бы две точки зрения: внутренняя, счастливая, основанная на незнании, и внешняя, трагическая, базирующаяся на знании того, что произошло «за стеной».

² В романтической структуре это воплощённое «между» персонифицировалось в образе Демона, отпавшего и от мира ангелов, и от вульгарного пространства фольклорной «нечисти», воплощённого существа «промежутка».

ные модели. Но как для ребенка ломание игрушек — исходный пункт перехода из мира кукол и машинок в мир людей и конфликтов, так безжалостность, с которой современность ломает любимые нами идеи — конструктивный источник создания новых идей. *Le roi est mort, vive le roi!*

3. История русской культуры в своём собственном восприятии предстаёт как цепь взрывов, и если исследователь обнаруживает, что каждому подобному «взрыву» предшествовал длительный период зарождения и назревания конфликта и что сам этот «взрыв» реален только с определённой точки зрения и в рамках избранного нами языка, то для современников он представляет бесспорную реальность. Такие события, как, например, Крещение Руси, Петровская реформа или Октябрьская революция могут быть описаны как неизбежный результат длительных постепенных количественных накоплений, но современниками они переживались как разрушение старого мира «до основанья» и создание на его развалинах совершенно нового, «новой земли и нового неба» из Священного писания. Само слово «новый» с назойливой повторяемостью проходит через всю русскую культуру.

Мудрый не спускает с рук законы Петровы,
Коими мы стали вдруг *народ уже новый*, —

писал в первой сатире Кантемир, характерно сочетая слова «новый» и «вдруг», т.е. описывая революционный взрыв. У Пушкина в «Анжело» нравственное очищение выражается словами: «И *новый* человек ты будешь». «Америки *новой* звезда» (курсив в данных случаях везде наш — Ю.Л.) виделась Блоку в революционно-преображённой России. К этому можно было бы добавить многократное повторение слова «новый» в географических названиях того, что было в России вообще и особенно того, что было создано после Петра и Октябрьской революции. Ср. также привлечение внимания Пушкина высказывание московского полицмейстера о пожаре Москвы: «Сколько лет служу, а такого не бывало...» или слова Короленко о том, что в Петербурге с погодой каждый год совершается то, «чего не помнят старожилы». В этих последних случаях сама попытка представить происходящее в России как регулярное событие является источником комического. Иррегулярность петербургского наводнения (на самом деле, события вполне регулярного)

делается значимой на фоне подчёркнутой регулярности петровской государственности. Таким образом, сама иррегулярность (случайность) осознаётся как результат наложения двух взаимно независимых регулярностей. С этим также связано подчёркнутое представление того, что существовало до тех или иных революционных преобразований, как плохого, «хаотического» или же вообще отрицание чего-либо предшествующего. Так, петербургский миф полностью зачёркивал существование на этом месте определённой традиции градостроительства и создавал мифологическую концепцию того, как:

...новый град,
 Полночных стран краса и диво,
 Из тьмы лесов, из топи блат
 Вознёсся пышно, горделиво.
 (Пушкин)

Эта мифологическая модель подкрепилась перенесением символического центра государства, например, из Москвы в Петербург при Петре и из Ленинграда в Москву в 1920-е годы. (Адекватом перенесения является переименование, также воспринимавшееся в общем контексте как разрушение старого и сооружение на его месте нового). Таким образом, история русской культуры, с этой точки зрения, может быть представлена как иерархия переименований, причём отмена старых наименований воспринималась как уничтожение «старого мира», а введение новых как акт создания «новой земли и нового неба». Сопоставить с этим можно было бы ритуальное уничтожение памятников и любых символов «старого мира» от «Выдыбай, Божей!» — крика, с которым киевляне бросали статую Перуна в Днепр, — до издевательских надписей, сочиняемых поэтами по конкурсу (первую премию получил Демьян Бедный) к памятнику Александра III в Петербурге³.

³ Кроме стихов Демьяна Бедного в ряду с другими проектами ленинградский сатирический журнал «Бегемот» предложил:

Комод. На комодe бегемот.
 На бегемоте — свинья.
 На свинье — ермошка.

Вся эта цепь наименований и переименований по сути дела является ритуальным изображением цепи: рождение — смерть — новое возрождение. Возрождение связывается с образом нового и молодого, что характерно отражается в географической номинации типа «Новый Новгород», связанной с представлением о смерти старого и рождении нового города или же с передачей старым городом, например, Москвой, своей функции новому — например, Петербургу. Ср.:

И перед новою столицей
Главой склонилася Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.
(Пушкин. «Медный всадник»)

По сути дела, перенесение Петром столицы в Петербург явилось лишь продолжением попыток многократно повторяющихся на разных географических пространствах разными государственными деятелями в русской истории. Петербургская история через голову московскую протягивала руку киевской устремлённости столицы к выходу за пределы государства. Стремление периферии влиться в центр и застыть в нём сменялось порывом центра вылиться на беспредельную периферию. Весь процесс можно было бы представить как конфликт между центростремительными силами с их пределом — точкой центра — и центробежными, тяготеющими к тому, чтобы потерять границы вообще, к безграничной всемирности. Ритм этих движений определяет динамическую кривую русской культуры. Переживаемый нами в настоящее время момент можно охарактеризовать как неустойчивое равновесие центробежных и центростремительных тенденций, уже достигающее своего предела и предвещающее новый центробежный взрыв (новую всемирность), которому, возможно, суждено заново собрать историческое пространство Восточной Европы на совершенно новых формах, предсказывать которые сейчас осторожный историк себе не может позволить. С этим связана размытость всех границ общественных и культурных структур, перепутанность адресов

Ритуальное издевательство над поверженными божеством — один из наиболее устойчивых архаических методов. См. многочисленные примеры в «Золотой ветви» Фрезера.

и самохарактеристик. Как это уже многократно бывало в русской истории, привычные определения на глазах теряют значение, границы размываются. Ещё не рождённые, только начинающие проявлять себя явления охотно пользуются старыми именами и гербами, которые не отвечают их реальности. Это ещё больше запутывает культурную карту. Декларации, которые так часто оказывались в предшествующий период обманом, теперь, как правило, — самообман. Всё терминологическое покрытие, как засохшая кожа, отслаивается от рождающегося тела новой культуры. Смыслы не имеют слов, а слова — смыслов. Время слияния новых смысловых структур с органичным для них терминологическим покрытием ещё не наступило. Мы можем повторить вновь слово, найденное Тыняновым — «Промежуток».

4.

«Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывёт! — Куда ж нам плыть?...»

Новое рождается взрывом. В самих этих словах заложена идея принципиальной непредсказуемости, но историческое изучение взрыва, всякая попытка осмыслить его как момент динамического развития подразумевает обильное зарождение различных гипотез, по словам Пастернака, «предсказывающих назад». Эти ретроспективные предсказания отнюдь не являются тем, от чего историк может отвернуться как от очередных исторических заблуждений. В истории настоящее воздействует на будущее не только непосредственно, но и через прошедшее. Ретроспективный взгляд из момента взрыва на то, что ему предшествовало, способен переосмыслить весь ход истории и вновь повлиять на будущее. Прошедшее никогда не кончается, и поэтому будущее всегда способно вновь и вновь возрождаться в неожиданно различных формах. Прошедшее обладает той же степенью предсказуемости, что и будущее. Поэтому, в частности, иллюзорно противопоставление историка философу-утописту: «предсказание назад» симметрично по отношению к «предсказанию вперёд». Миф всех революций о замкнутом, косном, неподвижном мире прошлого и динамическом, романтическом по своей природе мире будущего может быть противопоставлен

тютчевскому образу «двойной бездны»: момент нахождения в которой тот же автор назвал «всезрячий сон». (Ср. сходный образ у Тютчева действительности как «застывшего хаоса на водах» — времени, когда «Лишь музы девственную душу // В пророческих тревожат боги снах».) Это двуликое единство отвергнутого настоящего в «пророческих снах» о будущем — одна из доминирующих черт русской литературы. Цель её — видеть будущее, но средства — всегда смотреть на закопчённые зеркала настоящего. Поэтому попытки прямой реализации утопии (предпринимавшиеся, например, Чернышевским) выпали из исторической традиции, а взгляд на солнце через закопчённое стекло — основа метода и Достоевского, и Салтыкова-Щедрина. Таким образом, обращение к утопии будущего менее опирается на традиции русской культуры, чем утопическая реконструкция прошлого. С этим связана двойная зависимость: историк легко перешагивает грань, отделяющую его от философа-утописта, а философ-утопист с такой же лёгкостью ищет опоры в сочинениях историка. В наименьшей мере «вспаханым» оказывается поле современности. Даже если тот или иной писатель или историк-философ обращается к настоящему, то чаще всего результатом является разбег для прыжка в утопию. Когда речь заходит о необходимости отразить настоящее, то читателю предлагают конструировать его по зеркалам будущего и прошедшего. Романтический героизм невидимых пространств должен быть контрастным отражением пошлости реального. Как писал Гоголь, обращаясь к писателю: «... отыщи в минувшем событии подобное настоящему, заставь его выступить ярко и порази его в виду всех, как поражено было оно гневом божьим в своё время; бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечётся слово: живей через то выступает прошедшее, и криком закричит настоящее. Разогни книгу Ветхого завета: ты найдёшь там каждое из нынешних событий, ясней чём день увидишь, в чём оно преступило перед богом, и так очевидно изображён над ним совершившийся страшный суд божий, что встрепенётся настоящее.»⁴

Таким образом, общественная роль русской литературы опиралась на два фундамента. Один принадлежал самой литературе и требовал от писателя художественного гения. Эта точка опоры сохраняла свою силу и для читателя, знакомившегося с

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. VIII, с. 278.

литературой в переводах. На ней держалась художественная значимость Пушкина, Чехова или Достоевского. Вторая точка опоры не должна рассматриваться как что-то менее значительное и недостойное высокой художественной оценки, но она ценилась в полной мере только в пределах русской культуры. Это было то, что Салтыков-Щедрин называл «рабским языком» — способность донести до читателя сквозь все препятствия цензуры запрещённые темы и мысли. За пределами цензурных запретов ценность этих намеков пропадала. Особенность, однако, состоит в том, что эти два аспекта не были отделены мёртвой стеной друг от друга, и смелость писателя часто сочеталась с художественным достоинством его произведений. Однако без учёта этой ситуации нельзя понять нападок Салтыкова на поэзию как жанр, а также то раздражение, которое у демократического читателя вызывало «чистое искусство». Вне этого контекста ядовитые пародии поэтов-демократов на гениальные стихи Фета остаются совершенно непонятными. Нельзя сказать, что писатели-демократы были лишены эстетического чувства, но они отводили ему второстепенное место. Гюго в одном из стихотворений, говоря о голодной девочке, блуждающей по улицам Парижа (цитируем по русскому переводу), писал:

... Никогда она
 Не *снизошла* (курсив мой. — Ю.Л.) заметить
 Ни башню Роттердам, ни Лувр, ни Пантеон.

По сути дела, на такой же позиции стоял Чернышевский, когда из крепости писал, что не может оценить мнение тонких знатоков искусства, ибо давно не встречался с этими господами. Не случаен повтор одних и тех же слов: «Скучно жить на этом свете, господа!» Гоголя и «Скучно, стыдно, скучно!» Феди Протасова («Живой труп» Л.Н.Толстого). Это сочетание стыда и скуки становится лейтмотивом отношения мыслящего человека России к окружающей его действительности.

5. Сказанное подчёркивает особую выделенность семиотических признаков в пределах русской культуры. Основанная на «Чужой речи» и на структурной значимости точки зрения, литература представляет собой настоящий полигон для «пристрелки» семиотических понятий. Смысл её всегда уподоблен многоступенчатому переводу, своеобразной цепи ящичков в ящичках. Эта особенность отчасти была вынужденной, и не слу-

чайно Салтыков-Щедрин называл это «рабым языком». Искусство по своей природе есть преодоление трудностей, освобождённое от трудностей оно чахнет. Поэтому не случайно, что обстоятельства, которые для других видов деятельности оказываются губительными, в искусстве часто парадоксальным образом приводят к расцвету. Это не удивит нас, если мы вспомним, что трудность — основа всякого изобретения и что не раз климатические трудности были стимулом технического прогресса. Обстоятельства усложняются тем, что искусство неотделимо от человеческой жизни художника и поэтому, размышляя о том, как преодоление препятствий стимулирует импульсы развития, мы не можем освободиться от горьких чувств при мысли о том, какую цену за это приходится платить художнику. Как только прогресс подымается до уровня вмешательства личности, человеческой судьбы художника или учёного, проблема усовершенствования тех или иных эволюционных механизмов получает новый критерий — цену, которую за неё приходится платить, учитывая, что теперь общие понятия типа «прогресс», «племя», «класс» неотделимы от индивидуальности с её личной болью и личной ценностью.

Отношение русской культуры к западной не только определяется сменяющимся ритмом изоляционизма и западничества, но и более сложными чертами динамического процесса. И русское славянофильство, и западничество были разными аспектами именно русской культуры. Кажущаяся связь их с теми или иными европейскими или мировыми процессами скорее запутывает, чем проясняет вопрос. В настоящее время в области границ внутри мировой культуры произошли принципиальные изменения. Процесс единства мировой культуры составляет неоспоримый факт, но по уже отмеченным нами законам процесс этот двуедино соединяет в себе объединение единой системы и нестираемости своеобразия её частей (на поверхности политической жизни это проявляется в обострении одновременно экономического единства и политического национализма). Складывание единой и одновременно разрозненной мировой системы, в отличие от оптимистических надежд утопистов прошедших эпох (сравни поэтическое пророчество Виктора Гюго, оказавшееся столь далеким от реальности: «*Temps futur, vision sublime ...*» — «Будущие времена, блестящие видения, народы перешагнули через пропасти, войны стали далёким прошлым...»), предвещает, однако, бурное, хотя и внутренне проти-

воречивое, развитие культурных процессов. Пересечение многообразных структур становится основным стимулом культурного прогресса. Исторически стимулом ускорения культурного развития было столкновение с каким-либо новыми «некультурными» мирами. Понятие «некультурности» и «внекультурности» должно быть навсегда выброшено из научного словаря и заменено «инокультурностью». Если традиционно семиотический процесс был обращён к пространству одного языка и представлял собой замкнутую модель, то теперь, видимо, наступает время принципиально открытой модели. Окно культурного мира никогда не затворяется.

Культура — открытое окно. Историческая судьба русской культуры — всегда быть одновременно русской и больше чем русской, вырываться за пределы себя самой. Это делает теоретические исследования русской культуры не только частью, но и неизбежным полигоном мировой культуры.

Тарту, 28 ноября 1992 г.

Ю. М. Лотман

Смерть как проблема сюжета*

Поведение человека осмысленно. 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 расчленённость непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. Это же неизбежно сопрягается 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...¹

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 художественного осмысления, неизбежно включает в себя сегментацию.

Жизнь — без начала и конца...
Но ты, художник, твёрдо веруй
В начала и концы².

Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое — в сфере действительности — связано с особой смысло-

* По-видимому, последняя прижизненная публикация Ю.М.Лотмана. Открывает сборник материалов конференции «Русская культура: структура и традиция», прошедшей в Киле (Великобритания) 2-6 июля 1992 г. по случаю 70-летия Ю.М.Лотмана, см.: *Studies in Slavic Literature and Poetics, Vol. XX: Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Amsterdam — Atlanta, 1993.

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч., 1948. т. 3, ч. 1, с. 250.

² Блок А. Полн. собр. соч. в 8-ми тт. М.-Л., 1960, т. 3, с. 301.

вой 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 неё дискретных членений, в частности, литературных сюжетов³, неразрывно связанных с понятием конца и начала. Пушкин совершает смелый эксперимент, внося в поэзию недискретность жизни. Так возникает роман, демонстративно лишённый конца. С этим можно сопоставить и отказ Твардовского от литературных категорий начала и конца и противопоставление им вне их лежащей живой действительности:

Словом: «книга про бойца»,
 Ну, так в чём же дело?
 Ни начала, ни конца —
 Не годится в «Дело»⁴.

Чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти — «кончины».

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), это противоречие из характеристики анонимного процесса превращается в трагическое свойство жизни.

Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о «тексте—границе текста» неразделимо сочленено с «жизнью—смертью».

³ Ср. у Баратынского:

И жизни даровать, о лира,
 Твоё согласие захотел.

⁴ Омонимическая рифма «дело» — «дело» подчёркивает, что в одном случае речь о деле-работе, а в другом — о деле-бюрократическом термине — папке бумаг.

Первая ступень рассматриваемого нами аспекта реализуется в сфере биологии как проблема «размножение—смерть». Непрерывность процесса размножения коллективной жизни антитетически связана с принципиальной прерванностью 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» 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. Необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания и бессмертие природы со смертностью человека породила идею цикличности, а 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, протекал 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, т.е. бессмертное и вечно юное, новый молодой герой утверждал себя половым актом с вечной женственностью, иногда осмысляемым как брачные отношения с матерью⁵. Отсюда же ритуальное соединение венецианского дожа с морем или наблюдавшийся Д.К.Зелениным ещё 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 обновлённого, молодого) отца-сына с бессмертной матерью, трансформированное в псевдонаучной мифологии *fin du 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

⁵ Ср. многочисленные в античной мифологии примеры брака героя со своей матерью.

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 «смертью смерть поправ». Однако культура слишком погружена в человеческое пространство, чтобы ограничиться этим 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 поручил⁶.

Для такого сознания смерть делается «всех загадок разрешенье» и «разрушенье всех цепей». Но понять место смерти в культуре значит осмыслить её в прямом значении этих слов, т.е. приписать ей смысл. А это означает включение в некоторый смысловой ряд, определяющий, в частности, наборы её синонимов и антонимов.

Основа примирения со смертью — если исключить религиозные мотивировки, — её естественность и независимость от воли человека. Неизбежность смерти, её связь с представлениями о старости и болезнях позволяют включить её в неоценочную сферу. Тем более значимыми оказываются случаи соединения её с представлениями о молодости, здоровье, красоте — т.е. образы насильственной смерти. Присоединение признака добровольности придаёт этой теме максимальную смысловую нагрузку. Сложность создаваемых при этом значений заключается в том, что для того, чтобы сделать эту ситуацию способной обладать смыслом, она должна восприниматься как противоречащая естественному (т.е. нейтральному) порядку вещей. Стремление сохранить жизнь — неестественное чувство всего живого. И именно убедительность такой позиции заставляет Шекспира — правда, устами Фальстафа — сказать следующее:

⁶ Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. М., 1936, т. 1, с. 138.

Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует её 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 её? Нет. Слышит её? 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 сказ⁷.

Фальстаф — трус. Но объективность шекспировского гения позволила заставить нас слушать не бормотание труса, а безупречное изложение концепции, предвосхищающей концепцию сенсуалистической этики. Обгоня столетия, Фальстаф излагает эти идеи полнее и объективнее, чем это сделает 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 аналогия героизма, находящего своё 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.

Особой формой победы над смертью и преодоления её является самоубийство (например, обдуманное самоубийство супругов Лафаргов).

⁷ Шекспир Уильям. Полн. собр. соч. в 8-ми тт. М., 1959.

Обширная работа Мишеля Вовеля «Смерть и Запад. От 1300 г. до наших дней»⁸ убедительно показывает, что стабильность и ограниченность исходного языка является стимулом его лавинообразных трансформаций, превращающих исходное содержание в формальность. Именно это позволяет, превратив идею смерти в формализованный набор средств выражения, отделить её от первичного ряда значений и превратить в один из универсальных языков культуры.

Аналогичный процесс протекает в культурной символике секса. Коренная ошибка фрейдизма — в игнорировании того факта, что стать языком можно только ценой утраты непосредственной реальности и перевода её 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 отделившись от сексуальности как содержания. Эпохи, в которые секс делается объектом обострённого внимания культуры, — время его физиологического упадка, а не расцвета. Из области семиотики культуры он вторично возвращается в физиологическую практику, но уже как третьичная метафора культуры. Попытки возвратить в физиологическую практику все то, что культура производит, в первую очередь со словом, делают не культуру метафорой секса, как утверждает Фрейд, а секс метафорой культуры. Для этого сексу требуется лишь одно — перестать быть сексом.

Литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть её отрицанию. Блок, в приведённом уже тексте, с большой глубиной отметил принципиальное отличие понятий начала и конца в жизни и в искусстве, относительность изображения смерти на сцене и абсолютность её в жизни. Погибший на дуэли оперный Ленский тут же подымается под звуки аплодисментов, но это не мешает нам одновременно пережить трагизм смерти и ощутить её как реальность чуть ли не более глубоко, чем в самой реальности.

Реальность непосредственного переживания заменяется в теоретических размышлениях реальностью анализа. В пространстве искусства обе эти реальности пересекаются. Однако проб-

⁸ Vovelle Michel. La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours. Gallimard, 1983.

дема «смерть и сюжет» имеет и другую сторону. В «Евгении Онегине» Пушкин заключает строфы, посвящённые смерти Ленского, лирическим отступлением. В нём размышления о тех событиях, которые потенциально «могли бы» произойти, но не произошли в результате гибели героя на дуэли, меняют для читателя кардинальным образом переживания самой сути сюжета. Реальность выступает перед читателем как разрушение пучка потенциальных возможностей. То, что произошло, беднее, чем то, что могло произойти.

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рождён;
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.

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,
Увы, он мог бессмертной славой
Газет наполнить номера.
Уча людей, мороча братьий,
При громе плесков иль проклятий,
Он совершить мог грозный путь.
Дабы последний раз дохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов, как Нельсон,
Иль в ссылке как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев.

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:

В нём пыл души бы охладел.
 Во многом он бы изменился,
 Расстался б с музами, женился,
 В деревне, счастлив и рогат,
 Носил бы стёганный халат;
 Узнал бы жизнь на самом деле,
 Подагру б в сорок лет имел,
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел.
 И наконец в своей постеле
 Скончался б посреди детей,
 Плаксивых баб и лекарей.

Пушкин ставит читателя перед целым пучком возможных траекторий дальнейшего развития событий в тот момент, когда Онегин и Ленский сближаются, подымая пистолеты. В этот момент предсказать однозначно следующее состояние невозможно. При этом следует учитывать, что Ленский — студент немецкого университета — должен был стрелять очень хорошо⁹. Аналогичная ситуация — в дуэли Пушкина и Дантеса. Там, где участники дуэли намерены не обменяться парой выстрелов, для того, чтобы после этого помириться, выполнив ритуал чести, а твёрдо решили довести дуэль до гибели противника, естественная тактика опытного бретёра 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 определённые намерения, например, попасть в ноги или в плечо, для того, чтобы тяжело ранить противника, но не убивать его; или же именно в голову или грудь для того, чтобы свалить его на месте. Поэтому опытный — т.е. хладнокровный и расчётливый — бретёр даёт противнику выстрелить по себе с ходу. После чего вызывает противника к барьеру и может, по своему усмотрению, безошибочно решать его судьбу. Такова была тактика Пушкина, который твёрдо решил убить или тяжело ранить

⁹ На это было указано *Борисом Ивановым* в книге «Даль свободного романа» (М., 1959), странной по общей идее и вызвавшей в своё время печатные критические замечания автора этих строк, но обнаруживающую в отдельных вопросах большое знание и заслуживающие внимания 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. In four volumes, London, 1964.

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 ещё одно развлекательное событие и, вероятно, не предполагал, что ему придётся 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 далёком расстоянии, потому что, очевидно, не испытывал стремления к кровавому исходу¹⁰, то тактика Дантеса была иной: опытный бретёр, 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 бы обоих участников дуэли).

Эти рассуждения потребовались нам для того, чтобы вслед за Пушкиным подумать о том, какие потенциальные возможности были ещё не реализованы в тот момент, когда пуля Онегина ещё находилась в стволе его пистолета. Но когда Онегин выстрелил — «пробили часы урочные»... До этого момента Ленский с равной вероятностью мог бы сделаться в будущем великим полководцем, «как наш Кутузов или Нельсон», окончить жизнь в ссылке «как Наполеон» или на эшафоте «как Рылев», мог сделаться великим поэтом или же прожить долгую мещанскую жизнь, будучи в деревне «счастлив и рогат». В романе смерть Ленского была предопределена замыслом поэта, в жизненной реальности предопределённого будущего в момент

¹⁰ Точно так же первым выстрелил Пьер в «Войне и мире» и без всякого кровавого намерения тяжело ранил (лишь по случайности не смертельно) Долохова.

выстрела не существует — существует пучок равновероятных «будущих». Какое из них реализуется — предстает перед нами как случайность. 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 лёгкое, почти 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 путям¹¹.

Этот момент — момент взрыва непредсказуемости: он даёт набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна. Далее происходит весьма любопытный процесс: совершившееся событие отбрасывает ретроспективную тень и 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. Глядя в прошлое, мы видим уже два типа событий: реальные и возможные. Реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нём нечто единственно возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы. Они становятся эфемерными. На этом построена вся основа, например, Гегелевской

¹¹ Рассуждения типа: Пушкин был обречён, и если бы не пуля Дантеса, то какая-либо иная ситуация привела бы его к такой же 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 переменяли масштаб и тем самым изменили рассматриваемый объект. В таком масштабе мы оцениваем гораздо более крупный ряд, в котором действительное событие будет восприниматься как предсказуемое. Но если мы оцениваем отдельное событие — дуэль, то характер предсказуемого и непредсказуемого резко меняется. Можно сказать, что Пушкин в Петербурге 1830-х годов — обречён. Но нельзя сказать, что в момент, когда он взял в руки пистолет, он был уже обречён. Одно и то же событие, в зависимости от того, в какой ряд оно включено, может менять степень предсказуемости.

философии. Пастернак допустил ошибку в цитате¹², приписав Гегелю высказывание А.Шлегеля¹³, но сама эта неточность в высшей мере показательна. 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 ещё не совершились и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. Положение историка можно сравнить с театральным зрителем, который второй раз смотрит пьесу: с одной стороны, он знает, чем она кончится, и непредсказуемого в её 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, своё якобы «незнание» того, чем пьеса кончится. Эти взаимно связанные и 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 ещё 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.

12

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

13 Факт этот впервые установлен Л.Флейшманом.

Причины, побуждающие культуру воссоздавать своё собственное прошлое, сложны и многообразны. Мы сейчас остановимся лишь на одной, быть может, ранее менее привлекавшей внимание. Речь здесь идёт о психологической потребности переделать прошлое, внести в него исправления, причем пережить этот скоррегированный процесс как истинную реальность. Таким образом, речь идёт о трансформации памяти.

Известны многочисленные анекдотические рассказы о лгунах и фантазёрах, морочивших голову своим слушателям. Если взглянуть на это явление с точки зрения культурно-психологической мотивации подобного поведения, то его можно истолковать как дублирование события и перевод его на язык памяти не с тем, однако, чтобы зафиксировать в ней реальность, а с целью коррегирования этой реальности в более приемлемом в каком-то отношении виде. Подобная тенденция неотделима от самого понятия памяти и, как правило, от того, что неправильно называется субъективным отбором фактов. Однако в отдельных случаях эта функция памяти гипертрофируется. Примером этого могут служить 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 году блестяще окончил кадетский корпус, совершил кругосветное морское путешествие, рано привлек к себе внимание начальства блестящими дарованиями, в частности, в математике. Казалось бы, перед ним открыта перспектива успешного продвижения по лестнице чинов. Он был сыном генерала, но не имел ни достаточно прочных связей, ни богатства. Но образованность и талант открывали перед ним самые оптимистические перспективы. Однако Завалишин обладал свойством, которое совершенно переменяло его судьбу. Он был лгуном. Пушкин однажды заметил, что «склонность ко лжи не мешает искренности и прямоте»¹⁴, по крайней мере, в детстве. Завалишин в этом смысле оставался ребёнком на всю жизнь. Хотя жизнь его началась достаточно ярко, ему и этого было мало. По сравнению с полётом фантазии она была тусклой и неинтересной. Он украшал её ложью. Так, он направил Александру I письмо, в котором рисовал перед государем проект организации всемирного монархического

¹⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. стихотворений. М., 1937, т. 11, с. 273.

заговора (Александр через Шишкова передал Завалишину, что не находит этот проект удобным к осуществлению) 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 попытался в него вступить, но Рылеев не доверял ему и воспрепятствовал его проникновению в круг декабристов. Был ли Завалишин принят в тайное общество или нет, остается неясным. По крайней мере, в реальной жизни Северного общества он участия не принял. Это не помешало ему принять 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 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, что среди ссыльных декабристов могли возникать разговоры этого рода, реализация которых, конечно, оставалась в области мечтаний. Но в сознании Завалишина это превращается в обдуманый, тщательно подготовленный и только случайно не совершившийся план. Но вершиной его фантазии являются написанные в конце жизни мемуары. Завалишин «вспоминает» не ту свою трагическую, полную неудач жизнь, которая была в реальности, а блестящую, состоящую из одних успехов, жизнь его воображения. Всю жизнь его ожидали восторги и признания; его рассказы о детстве (например, эпизод с Бернадотом) живо напоминает 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 «слушать 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 описывает 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. И, несмотря на все это, мемуары Завалишина — ценнейший источник не только для изучения его психологии, но и для исследования политической истории декабризма. Надо только обладать коррективами, которые позволили бы вычислить из фантазии реальность. Исследование подобных памятников лжи небезынтересно не только с психологической точки зрения. Карамзин когда-то, говоря о поэзии, писал:

Кто есть поэт? Искусный лжец.
Ему и слава, и венец.

И в другом месте:

Ложь, неправда, призрак истины,
Будь теперь моей богинею.

Это — «призрак истины» — особенно важно. Такая формула прокладывает мост от лжи Завалишина к поэзии.

Пушкинское «Я понять тебя хочу...» и слова Баратынского «И жизни даровать, о лира, твоё согласие захотел...» замыкают единый круг осмысления действительности в её пересечённости и непрерывности.

ЧАСТЬ IV

Ю.М.Лотман - лектор, собеседник,
коллега

Ю. М. Лотман

О природе искусства

Наука и искусство — это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объёмность нашего знания. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием.

Казалось, что наука занимается тем, что повторяемо и закономерно. Это был один из основных принципов науки. Наука не изучает случайного. А всё закономерное — это то, что правильно и можно предсказать. Случайное же не повторяется, и предсказать его нельзя. А как же мы тогда смотрели на историю? Мы видели в ней совершенно железные повторяемости и говорили: что такое свобода? — это осознанная необходимость. Мы можем в таком случае понять то, что объективно должно произойти, — вот и вся наша свобода. И тогда мы действительно получали фатальную линию движения человечества. Имея точку отсчета и закон движения, мы можем высчитать всё до конца. А если не высчитываем, значит, у нас недостаточно информации.

Но Пригожин показал, что это не так. Предсказуемые процессы идут по заранее вычисляемым закономерностям. А потом наступает какая-то точка, когда движение вступает в непредсказуемый момент и оказывается на распутьи как минимум двух, а практически — огромного числа дорог. Раньше бы мы сказали, что можем высчитать вероятность, с которой мы пойдем в ту или иную сторону. Но в том-то и дело, что, по глубокой мысли Пригожина, в этот момент вероятность не срабатывает, срабатывает случайность.

Когда мы смотрим вперёд, мы видим случайности. Посмотрим назад — эти случайности становятся для нас закономерностями! И поэтому историк как бы всё время видит закономерности, потому что он не может написать ту историю, кото-

рая не произошла. А на самом деле, с этой точки зрения, история есть один из возможных путей. Реализованный путь есть потеря в то же время других путей. Мы всё время обретаем — и всё время что-то теряем. Каждый шаг вперёд есть потеря... И вот здесь мы сталкиваемся с необходимостью искусства.

Оно даёт прохождение непройденных дорог, т.е. того, что не случилось.... А история неслучившегося — это великая и очень важная история. И искусство — всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось. Или того, что может случиться. Ещё Аристотель понимал глубочайшую связь искусства с областью возможного. Писатель, например, никогда не даёт описания своего героя полностью. Он, как правило, выбирает одну или несколько деталей. Все помнят в пушкинском «Онегине» «острижен по последней моде...», но что за прическа, какого цвета волосы, мы не знаем, а Пушкин не испытывает в этом никакой нужды. Но если мы будем экранизировать «Онегина», то невольно придётся дать ему все эти и многие другие признаки. То есть дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение. В экранизации герой предстаёт как законченный, опредмеченный. Он полностью воплощён. И дело не в том, что у каждого читателя своё представление о герое романа, не совпадающее с персонажем экранизации. Словесный образ виртуален. Он и в читательском сознании живёт как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее как пучок возможностей. Видимо, поэтому нашим режиссерам легче экранизировать американские романы, а американцам — русские, потому что тут уже нет открытых образов, а есть только литературные штампы. Мы знаем, как выглядят все американцы, американцы тоже имеют на наш счёт совершенно ясное представление.

Или проблема реставрации. Восстановление первоначального вида того или иного памятника культуры — вещь чрезвычайно сложная. И не только потому, что первоначального вида никто не видел. Все попытки приделать руки Венере Милосской поражают своей безвкусицей! Они изначально обречены на неудачу. Почему? Потому что в нашем сознании Венера безрука, а Ника безголова. И «восстанавливая» недостающие части, мы разрушаем не только сам памятник, но и нечто другое, не менее

важное. Простой пример. Вот, скажем, в Ленинграде реставрировали Меншиковский дворец. Очень хорошо, очень мило, наверное, похоже на то, как жил Меншиков... Но ведь в этом здании был Кадетский корпус. Там учились поколения людей. Туда вносили раненых декабристов. Дворец уже тогда выглядел иначе! И почему Меншиков — это история, а Ахматова, которая ходила мимо этого дома и видела его нереставрированным — не история? Мы прекрасно знаем, какой вклад в европейскую культуру романтизма внесли развалины средневековой Европы. Именно развалины! Отсутствие здесь ощущается сильнее, чем присутствие, а случайные дефекты культурных памятников становятся эффектами, потенцируя возможности иных смыслов, не предусмотренных полноценным текстом.

Мы уже говорили о принципиальной непредсказуемости движения, происходящего в мире в определённые моменты, и о моментах предсказуемости, сменяющихся взрывами, результат которых непредсказуем. Это особенно важно для человеческой истории, где вторжение сознания резко увеличивает степень свободы и, следовательно, непредсказуемости. Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность. Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления... Где есть свобода выбора — там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой. Мы понимаем нравственную силу искусства часто очень поверхностно. Обычное представление: человек прочитал хорошую книгу — и стал хорошим; прочитав книгу, где герой поступает дурно, — стал плохим. Поэтому, говорим мы, плохие книги лучше не читать. Мы как бы говорим: не знайте, что такое плохие поступки, иначе вы начнёте их делать! Но незнание никого никогда не спасает. Сила искусства в другом: оно даёт нам выбор там, где жизнь выбора не даёт. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, переносим его в жизнь. Отсюда возникает очень серьёзный вопрос, который всегда останавливал моралиста, и останавливал с основанием: что искусству позволено, а что — нет? Искусство — не учебная книга и не руководство по морали. Мы считаем, что современное искусство очень опасно — там много пороков! Но возьмем Шекспира. Что мы читаем в его трагедиях? Убийства, преступления, кровосмесительство. В одной трагедии выкалывают глаза, в другой — вырезают язык и отрубают руки изна-

силованной героине. Это чудовищно! Но в искусстве это почему-то оказывается возможным. И никто не обвинит Шекспира в безнравственности. Правда, было время, когда обвиняли. Ещё немецкие романтики, переводя Шекспира на немецкий, эти сцены убирали. Ещё молодой Жуковский, в будущем, как он сам себя называл, отец и покровитель всех чертей в русской поэзии, советовал своему другу, гениальному, но рано умершему, Андрею Тургеневу, выбросить в «Макбете» сцену с ведьмой. Разве может просвещённый человек в начале XIX века увидеть на сцене ведьму — ну, это просто варварство, невежество; это мог Шекспир в дикое время так писать, а кто после Вольтера будет делать такие вещи? Все со смеху умрут. Только романтики, а потом и сам Жуковский, поняли, что фантазия, ужас, страх, преступления могут быть предметами искусства.

Но почему убийство как предмет искусства не становится призывом убивать? Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. И мы никогда не путаем их. Анекдот о человеке, спасающем Деядемону, свидетельствует не о торжестве искусства, а о полном его непонимании. Искусство — модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве — это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление. В одном случае изображение вещи, в другом — сама вещь. И все многочисленные легенды о том, как художники создают произведения, неотличимые от жизни, заменяют искусство жизнью, возникают в области наивного взгляда на искусство.

Но искусство охватывает огромную сферу, и рядом с ним есть полуискусство, чуть-чуть искусство и совсем неискусство. Это сфера, где искусство «перетекает» в неискусство. Возьмём, к примеру, художественную и нехудожественную фотографии. На обеих — изображение обнажённого тела. На нехудожественной фотографии обнажённая женщина изображает обнажённую женщину и больше ничего. Нет смысла этого обнажения. На художественной фотографии (или картине) обнажённая женщина может изображать: красоту, демоническую тайну, изящество, одиночество, преступление, разврат... Может изображать разные эпохи, порождать разные культурные смыслы, поскольку она является знаком, и мы можем сказать, что она означает (ср., как трудно, глядя на живого человека, спросить, что он означает). Таким образом, когда мы смотрим на обнажённую

фигуру, нарисованную, высеченную из камня или на экране кинематографа, на художественной фотографии, то можем спросить, что это означает? Или (грубо, но всё-таки верно) поставить вопрос: что этим автор хотел сказать? И ответить будет очень непросто, потому что искусство всегда несёт в себе некоторую тайну, представляет собой воспроизведение с какой-то позиции, скрывает чей-то взгляд на мир. Оно неисчерпаемо в смысловом отношении, не может быть пересказано одним словом. Между тем, спрашивать «что означает» просто сфотографированная женщина без одежды, можно в случае, если мы уж очень художественно настроены! Известный комический анекдот: стоит человек, мимо него пробегает другой, ударяет его по лицу и бежит дальше. Первый долго стоит, размышляет, а потом говорит: «Не понимаю, что он этим хотел сказать...» В театре это действительно было бы сообщением, а в жизни — это материал для сообщения, а не сообщение. И отсюда принципиальная разница.

Искусство XX века, с его «фотографичностью», стремлением к точности, как ни странно, приводит к тому, что чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения. Чрезвычайное подражание жизни с чрезвычайным от неё отличием. В этом смысле искусство XX века, достигающее огромной степени приближения к жизни (в силу огромных технических возможностей), одновременно вырабатывает и чрезвычайное отличие. И чем больше искусство стремится к жизни, тем оно условнее.

Когда в искусство ворвалась фотография и первые технические достижения кинематографа, то у людей искусства началась настоящая паника. Казалось, что искусство погибло, вместо подобия жизни ворвалась сама жизнь. Ещё больший шок испытало искусство с возникновением звукового кино. Для кино звук был прежде всего техническим достижением, а не насущной художественной потребностью. И немое кино, достигшее очень высокого уровня, восприняло звук враждебно. Чаплин полагал, что звук погубит кинематограф. И он свои первые звуковые фильмы делал как антизвуковые, давая, например, актерам речь на несуществующем языке. Они пиликали, бормотали, квакали — говорили на языках, которых нет. И только потом Чаплин освоил язык как художественное средство. Но освоив звук, кинематограф понёс и потери. Жизнь мало технически внести, её надо художественно освоить. И каждое новое

открытие для искусства — болезнь роста. Это надо преодолеть и получить.

Блок начал ходить в кино в революцию, когда он осваивал демократический образ жизни, когда он впервые слез с извозчика и вошёл в трамвай. Он был поражён: это был другой мир, и он писал, что «как только войду в трамвай, да надену кепку — так хочется потолкаться». Совершенно другое поведение! И кинематограф вошёл в искусство.

Происходит любопытная вещь: искусство всё время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством... И эти разнообразные виды околоискусства могут имитировать искусство высокое, прогрессивное или реакционное, искусство, заказанное «сверху» или заказанное «снизу», или «сбоку». Но они всегда имитация. Отчасти, они полезны, как полезны азбуки и учебники (ведь не все сразу могут слушать сложную симфоническую музыку). Но одновременно они учат дурному вкусу, подсовывая вместо подлинного искусства имитацию. А имитации усваиваются легче, они понятнее. Искусство же непонятно, и потому оскорбительно. Поэтому массовое распространение искусства всегда опасно. Но, с другой стороны, откуда берётся новое высокое искусство? Оно ведь не вырастает из старого высокого искусства. И искусство, как это ни странно, выбрасываясь в пошлость, в дешёвку, в имитацию, в неискусство, в то, что портит вкус, — вдруг неожиданно оттуда начинает расти! Ахматова писала: *«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда»*. Искусство редко вырастает из рафинированного, хорошего вкуса, обработанной формы искусства, оно растёт из сора.

И так вдруг неожиданно вырос кинематограф, который из довольно низменного развлечения стал искусством № 1 нашего века (с начала и до последней четверти XX века он был действительно первым искусством, но сейчас это место, кажется, потерял). А в конце прошлого века такую роль сыграла опера. Из периферии она вырвалась в эпоху Вагнера и Чайковского и, вместе с романом, стала искусством № 1. Искусства как бы обгоняют друг друга, и в какой-то момент одно из них, казалось, запоздалое, вдруг вылезает вперёд и обязывает всех ему подражать. Таким был роман в XX веке, когда живопись, театр подражали ему. А потом, в эпоху символистов, роман отошёл на второй план и вышла лирическая поэзия.

Искусство — это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите — называйте его машиной, хотите — организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося. Как и в языке. Человек погружён в язык, и язык реализуется через человека. Человек создаёт язык, и язык как коллективная система постоянно взаимодействует с индивидуальным говорящим. Минимальной единицей для появления новых смыслов являются три проявления: Я, другой человек и семиотическая среда вокруг нас (нечто вроде Троицы!). Изучение этих проявлений имеет для меня сейчас наибольший интерес.

Тарту, 1990 г.

Записал Г.Амелин

Ю. М. Лотман

«Пушкин притягивает нас, как сама жизнь»*

«Не сетуйте: таков судеб закон.
Меняется весь мир вокруг человека,
Ужель один недвижим будет он?»

— вот ответ на вопрос: «Меняется ли отношение к Пушкину в течение жизни?»

Меняется мир, вместе с ним меняется и человек. Меняется не только наш взгляд и мы сами, меняется и Пушкин. Многогранный, сложный, объёмный мир не укладывается в слово и даже во многие слова. Приведу пример. Те, кто бывал в Эрмитаже и видел скульптуру Вольтера работы Ж.А.Гудона, знают о её удивительном свойстве. Когда вы обходите её, у скульптуры меняется выражение лица. Вы видите, как Вольтер плачет, издевается, смотрит на мир трагически и задыхается от смеха. Казалось бы, мрамор недвижим, но меняется наша точка зрения и меняется лицо скульптуры. Точно также, когда мы обходим мир, он меняется. Не только мы меняемся перед лицом мира, но и мир меняется перед нашим лицом.

Одна из замечательных особенностей Пушкина — способность находиться с нами в состоянии диалога. Вы можете сказать: как же так? Его книги напечатаны, страницы зафиксированы, буквы сдвинуть с места нельзя. А меж тем система, которую Пушкин создал и запустил в мир, — это динамическая структура, она накапливает смысл, она умнеет, она заставляет нас умнеть, она отвечает нам на те вопросы, которых Пушкин не мог знать. Эта система — сам поэт. Поэтому в том, что он меняется перед нашим взглядом нет ничего удивительного: в этом его жизненность. Любое сложное, богатое произведение искусства тем и отличается от других созданий человеческих рук, что обладает внутренней динамикой.

* Перепечатано из «Русской газеты» (Специальный выпуск, ред. Вера Швайковская), Тарту, 1 ноября 1993 г.

Когда вы имеете дело с гениальным человеком, вы никогда не сможете очертить до конца возможности его будущего. Замечательно об этом сказано в набросках романа о декабристах Л.Толстого. После возвращения из Сибири в Москву одному из декабристов жена говорит замечательные слова: «Я могу предсказать, что сделает наш сын, а вот ты ещё можешь меня удивить». Вот эта способность удивлять — свойство гения. Гений — это не только романтическое и красивое слово, это — довольно точное понятие. Гений отличается от других одаренных людей высокой степенью непредсказуемости. Это свойство гениальности в высшей степени присуще Пушкину. Из-за его ранней гибели, трагических обстоятельств обрыва его творчества, невозможно представить, что бы он мог сделать, если бы прошел по жизни ещё шаг, два, десять... Очень интересно, что его друг Баратынский, сам гениальный поэт, после гибели Пушкина получивший доступ к его рукописям, пишет о них своей жене поразительные слова: «Они отличаются — ты не поверишь! — глубиной». И дальше замечательная фраза: «Он только созревал».

Что это значит? Совсем не то, что он был незрел до этого, а то, что пришла вторая, третья — новая зрелость. Это тоже одна из особенностей Пушкина — обретать новую зрелость. В очень тяжёлую для себя минуту, когда умер А.А.Дельвиг — единственный близкий друг из лицейстов (два других были в Сибири), он пишет П.А.Плетневу: «Но жизнь все ещё богата; мы встретим ещё новых знакомцев: новые созреют нам друзья;... мы будем старые хрычи, жёны наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; а мальчишки станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и любо». Эти строки говорят о том, какой необыкновенной силой принятия жизни обладал сам поэт.

Пушкин притягивает нас, как сама жизнь. Он способен подниматься до понимания поэзии болезни, помогая её пережить:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице ещё багровый цвет.
Она жива ещё сегодня, завтра — нет.

Под этими строками мог подписаться любой декадент. Но у Пушкина в этих строках притягивает здоровье в интонации. Ведь стихи говорят разными голосами. Помните у Жуковского — «Молчание понятно говорит»? У Пушкина интонация не болезни, у него сила принятия болезни как формы жизни, принятие жизни и в её трагических проявлениях. Эта как бы сопричастность здоровью — тоже поразительное свойство Пушкина.

Особенность глубоких вещей, в том числе и пушкинских текстов, в том, что каждый берёт от них столько, сколько может вместить. Так было и будет всегда. Сегодня много говорят о том, что наступило трудное время. За этими словами стоит издивенчество — сделайте мне лёгкое время и я тоже буду честный человек. Что значит трудное время? А когда оно было лёгким? Разве у Пушкина было лёгкое время? Для мужества, для работы, для добра — всегда его время. Как отзовется то, что мы делаем сегодня, — очень трудно сказать. Делаем, как можем. И да не будет нам сказано, что мы сидели, сложа руки, когда надо было дело делать.

Записала Вера Василькова

Ю. М. Лотман

«Нам всё необходимо. Лишнего в мире нет...»*

«Беседы о русской культуре» — несколько обработанный лекционный курс <...>. В общем, это короткое изложение моего представления о специфике русской культуры и её месте в мировой культуре. Но чтобы прояснить некоторые подходы к этой теме, нужно поговорить дополнительно вот о чём.

Мы с вами находимся в пространстве динамических процессов. Но динамика эта различного типа. Есть динамика, повторяющаяся с такой ощутимой для человека периодичностью, что она очевидна. Есть процессы, повторяющиеся с такой огромной периодичностью, что для нас они практически остаются разомкнутыми. Есть процессы, о которых мы не можем судить — замкнуты ли они где-то, обладают какой-то повторяемостью или принципиально разомкнуты. Мы предполагаем, что какие-то процессы, в принципе, разомкнуты, но по сути дела проверить не можем — это требует таких масштабов времени, которые с нами трудно корригируют.

Но для историка это не так уж важно. Мы всё-таки берём процессы относительно повторяющиеся. Но это тоже условно: каждый процесс как бы даётся нам и в его эмпирической реальности, в определённых событиях и в некоторой его идеальной модели. Мы можем сказать, что процесс «зима — лето» повторяющийся. Но в то же время даже на собственном эмпирическом опыте знаем, что зима не повторяет зиму, а лето не повторяет лето, повторяется то, что мы называем словами «зима» и «лето». В общем, у нас всё время возникает вопрос о некотором облике, который встаёт перед нами, когда мы начинаем его познавать, описывать, т.е. переводить на какой-то другой язык. Можем перевести, например, на язык математики или другие, избранные нами. Наука тоже есть процесс перевода на определённый язык. Но есть разница между описанием одного

* Из интервью Ю.М.Лотмана корреспонденту газеты «Эстония» Этери Кекелидзе, «Эстония», 13 февраля 1993 г.

и того же процесса с разных точек зрения, соответственно — на разных языках. Скажем, на языках математики, философии, искусства... То, что в описании на одном языке будет являться существенным и повторяемым, на другом вообще может не проявиться. И таким образом получается сложная картина. Мы как бы находимся в пространстве языков. Но очень важно подчеркнуть, что это не пространство, из которого мы вообще не можем вырваться. Нельзя сказать, что мы обречены быть рабами своего языка. Когда мы имеем дело с историческими предметами (конечно, и с биологическими тоже), мы сталкиваемся с одной любопытной вещью.

Представим себе некоторый мир. Он состоит из того, что в нем происходит, — назовем его объектом, и языка того, кто этот объект видит и об этом говорит. И тогда мы можем сказать, что у нас есть реальность, которая находится за пределами языка, и реальность, переведённая на язык. Это общепринятая точка зрения.

Одна из фундаментальных особенностей тартуской школы состоит в представлении о том, что мир не может иметь один язык и что реальность не описывается одним языком. Минимум — много языков. Можно даже предположить, что это число открытое. Вот пример. Вы общаетесь с человеком, который говорит на неизвестном вам языке. Он при этом делает какие-то жесты. Можно ли его понять, если не видеть жестов? Или, увидев только миг жеста — скажем, на фотографии? Может быть, можно. А может быть, нет. Для понимания необходимо иметь представление, что в жесте значимо, а что нет, что несёт смысл, а что не несёт смысла. Но и это не всё. Сочетание жестов может иметь совсем другое значение, и чтобы понять всё, нужно знать несколько языков. На самом деле, мы пользуемся целым пучком языков, многими языками.

Семиотические идеи долгое время исходили из представления, что есть говорящий, слушающий и язык общения. Тартуская школа коренным образом изменила это представление. Система, обладающая одним языком, может быть теоретической моделью, но в реальности существовать не может. То, что долгое время казалось изобилием природы, её расточительностью — она наделила каждого разной внешностью, разной судьбой, разными языками, — оказалось необходимостью. Кстати, из представлений о расточительности природы и возникли теории о необходимости создания мира рационального, рентабель-

ного, строго экономически обоснованного — он будет для нас удобнее. Сторонники этой точки зрения полагали, например, что человечеству лучше перейти на искусственные языки. Мы действительно можем перейти на искусственные языки. И очень многое с их помощью передать. Многое — но не всё.

Например, есть редкий случай доказанной в гуманитарной области теоремы — она доказана как раз тартуской и московской школами семиотики: на искусственном языке стихи писать нельзя. На искусственном языке та область человеческой деятельности, которая составляет искусство, не создаётся. Простите за игру слов, но это так — на искусственном языке нельзя создать искусство.

Когда мы закладывали основы этих идей, а это было три с лишним десятка лет назад, находились решительные, в основном математико-технические умы, которые заявляли, что искусство есть нечто лишнее, без чего можно обойтись. Искусство — как бы соус, левая рука в фортепианной партии, то, что подыгрывает, но в нашем жёстком мире с напряжённой борьбой за выживание обязательным не является. Это не только заблуждение. Это один из коренных принципов, по которому тартуская школа семиотики отличается от многих направлений.

Мы исходим из того, что ничего лишнего нет. Всё так называемое лишнее есть огромный разброс вариативных резервов. Вернёмся к жесту — есть языки, где жест является как бы словом, где, условно говоря, взмах левой руки не означает то же самое, что взмах правой. И есть системы, где жест дополняет слово. Т. е. мы находимся не в ситуации «ты — я — и один между нами язык», а в ситуации «я — ты — и много языков». Как минимум два — мой и твой. У работающей системы много языков. Соединяющее нас языковое пространство — пространство открытое. Оно может разрастаться, может сжиматься. Может переводить определённые вещи на статус языка — обязательной структуры, в которую я закладываю нечто, а ты это нечто получаешь. Но может случиться, что я заложил — а ты не вынул. Это факультативное добавление, то, что может получить смысл, а может и не получить. То есть существует пространство смысла. Так вот, особенность тартуско-московской (так точнее) школы в том, что она изучает смысловое пространство как нечто живое и очень динамическое.

Зачем Пушкину другая Наталья Николаевна?

Какие-то из этих множеств языков можно почти полностью перевести на другие, а какие-то могут вообще не поддаваться переводу. Сфера переводимости языка на язык относительно широка. Но есть и сферы полной непереводимости. Между ними существуют некие отношения, пересечения, колебания. Именно здесь и находится определённое место искусству. Например, поэзии или балету, с узкой точки зрения довольно своеобразным явлениям, которые как бы переводимы. Попробуйте пересказать словами балетный спектакль или прозой стихотворение. Чем менее переводимы языки, тем перевод длиннее, и в конечном счёте всё равно остаётся резерв непереведённого.

Некоторые кибернетики считали, что наш идеал — полная переводимость, поэтому сферу непереводимости они были склонны вообще отбрасывать. Но эта сфера занимает огромное место. Сколько раз каждый из нас был готов сказать другому: «Ты меня не понимаешь. Как грустно, что даже ты, такой близкий мне человек, не понимаешь меня. Мы говорим одни и те же слова — но между нами глухая стена». И в то же время можно, не разговаривая, полностью понимать друг друга в молчании. Мы находимся в некотором пространстве, которое лично для человека в определённой мере трагично. Вообще, динамика, движение, развитие для него вещь трагическая. Динамика противоречива, несовместима с нами, не уместается в нас. С другой стороны, мы не охватываем её всю, она вокруг нас. Это конфликтная ситуация. Она трагична и мучительна, но имеет и другую сторону. Вот пример, который я всегда привожу на лекциях.

Мы все разные. У нас разная память: я где-то был, а ты нет, ты что-то видел, а я об этом только слышал, у нас разный пол, разная внешность, разные характеры, мы мучительно пытаемся понять друг друга, и далеко не всегда это получается.

Как это больно, трудно, трагично. Но вообразим себе, что я — кегельный шар, и ты кегельный шар, и он, и она... Даже не кегельные шары, потому что каждый из них может иметь какие-то индивидуальные отличия, а геометрические модели кегельных шаров — абсолютно одинаковые. У нас, моделей кегельных шаров, одинаковая память. Тут и Пушкин, и Дантес, и Наталья Николаевна, и я, и вы... Что Пушкин скажет — я вмиг понял...

Как чудесно! Как хорошо нам жить! Но... зачем мы друг другу? Зачем Пушкину другая Наталья Николаевна, которая бы его так хорошо понимала? Тем более, была бы женщиной и одного с ним возраста? И вместе с ним писала бы одни и те же стихи — так на чёрта она ему была бы нужна? Он бы прекрасно без неё обходился. Нам нужен — другой. Тот, кто нас понимает, и тот, кто нас не понимает.

Именно это столкновение понимания и непонимания, эта трагическая борьба создаёт бесконечную необходимость одного для другого. Ромео и Джульетта потому и нужны друг другу, что трагически разлучены. А представьте, что они бы сказали: привет, пройдемся? Прощлись и разошлись — не было бы нужности, любви, несчастья, трагедии... Не было бы нашего ужасного мира. Но это единственный мир, в котором мы можем жить. И он, как ни парадоксально, своей ужасной стороной содержит механизм нашего счастья. Мы нуждаемся в непонимании так же, как в понимании. Мы нуждаемся в другом так же, как в своём. Мы нуждаемся в том, без чего мы не можем, так же, как и в том, без чего мы можем и что может без нас. Мы нуждаемся в постоянном напряжении, в переходе понятного в непонятное, гениального в ничтожное... Нуждаемся во всём огромном, многообразном, многоязыковом мире. Многоязыковом — в этом суть дела.

Лишних языков нет

Можно предположить, что количество языков ограничено — но не вообще, а как ограничено оно для нашей физиоисторической реальности... Но вдруг возникает эпоха, когда всем много говорит язык кино. Мы бросаемся смотреть фильмы, и то, что говорит нам кино, нам никто и ничто другое сказать не может.

В это же время, условно говоря, классический балет отходит в другую, более ограниченную сферу.

Есть эпохи, когда, например, люди умирают за стихи, и есть времена, когда большинство относится к поэзии равнодушно: это же стихи, что с них возьмешь. Пространство смысла подвижно и динамично.

Забор или окно?

Русская культура находится в точке чрезвычайно сложного пересечения понимания и непонимания. Это культура, которая, с одной стороны, погранична и всегда себя мыслила как пограничная. Например, когда один из киевских князей ещё в дохристианское время начал проникать на Балканы, он перенёс туда столицу. И сказал парадоксальную вещь: здесь центр земли моей. Мать его писала из Киева: ты за чужой землёй гонишься, а свою потеряешь. По сути дела, это ситуация Петра I, который тоже сделал столицу своей земли за её пределами. И, вероятно, был согласен с древним киевским князем, сказавшим о чужой земле странные слова: здесь центр моей земли. Потому что его земля для него была за пределами его земли. Это то, что Достоевский называл *ВСЕЧЕЛОВЕЧНОСТЬЮ*. Перенесение центра за пределы границ.

Другая точка зрения — культура замыкает центр где-то в середине. В истории всегда есть исключения и правила, история динамична. Но можно проследить два типа государств, городов и два типа культур. Есть государства, столица которых стоит на границе, иногда даже за границей, как у киевского князя, который считал Константинополь своей столицей. Или же как Петр, который по сути дела вывел Россию практически за пределы её границ, создав чрезвычайно сложную, до сих пор непрямую ситуацию.

Когда я говорю *РОССИЯ*, я не имею в виду нынешние республиканские границы, для историка понятна мгновенность всех этих границ. Но понятие «пространство русской культуры» более-менее понятно. И в истории России центр её перемещается в середину, стремится как бы закрыться, как это было в допетровской Руси. У Лермонтова в «Песне о купце Калашникове» есть прекрасная фраза, точно выражающая дух допетровской Руси: нужен высокий забор, чтобы «не увидели злые соседушки». Представление, что сосед — враг, что от него нужно отгородиться забором, колючей проволокой, типично для закрытых систем. Один популярный писатель, желая подчеркнуть свою лояльность, в одной из многочисленных анкет написал бессмертную формулу: родственников за границей не имею, иностранными языками не владею. Восприятие соседа не как врага требует другой психологии, которая ставит себя не за забором, а на открытом окне. Образ «окна в Европу» — это же

символ целой культурной эпохи, и не только в России. Такое понимание характерно для итальянских городов эпохи Возрождения, для других культур, которые стремятся к открытой системе, от себя — вовне. Открытая система динамична. Но история не ставит пятерок и двоек, не говорит: это выгодно, а это нет. Какая система лучше — такой же бесполезный спор, как и спор о том, кто лучше — правые или левые, кто нужнее — мужчины или женщины. Ясно, что система должна обладать разнообразием. Разнообразие — вещь весьма не гармоническая.

Здесь мы подходим к чрезвычайно важному историческому моменту: сейчас мы создаём из многоти человеческих структур, видимо, какую-то единую. Удастся создать или нет? И что значит единая — тоже непонятно... Единство создаётся взаимосвязью разного, а не многократным увеличением числа одного и того же. То, что создаётся путём многократного увеличения одинакового, то и рассыпается. Если бы я не запретил себе предсказания, а историк не должен заниматься предсказаниями, можно было бы обратить внимание на интересный момент. Большая историческая структура, скажем, на территории бывшего Союза распадается. Когда она начала распадаться, субъективно многие из тех, кто помогал историческому ветру разносить в разные стороны куски, провозглашали: мы никогда вновь не сойдёмся, мы слишком разные, более того, мы враги. Действительно, правому глазу может показаться, что левый глаз ему не нужен. Хорошо, разойдёмся. А с кем сойдёмся? Оказывается, не так-то просто сказать: я сейчас присоединяюсь к Испании. Это процесс, в котором заключено столько непредсказуемого... И непредсказуемое составляет не только слабую, но и сильную сторону.

Соединение предсказуемого и непредсказуемого создаёт сложную игру, которая и есть жизнь. Отсюда и ещё один вывод — предсказать результат игры невозможно. Мы не можем упустить из виду возможность трагических исходов. У нас всё время есть опасность сорваться с точки зрения, где мы друг другу нужны, в катастрофу. У нас всегда есть возможность погибнуть. И вся история человечества — это история тех культур, которые погибали, и тех, которые погибали и возрождались... Конечно, это всегда стоило человеческих жизней, трагедий и катастроф.

История вообще не занятие для тех, у кого слабые нервы. Для серьёзного историка исключительно грустная профессия,

по крайней мере — напряжённая и мучительная. И вместе с тем — в этом залог нашей надежды. Понимаете, там, где нет опасности, нет и надежды. Где нет трагедии — там нет счастья. Где нет разрыва, нет угрозы сорваться в общую гибель, нет надежды на единение. Человечество всё время как бы играет этим. Играет на грани — на грани гибели Флоренции или гибели Рима. Что вы делаете, безумцы, вы губите Рим! Да, оказывается, Рим погибает, но тут возникает нечто совсем новое, чего бы не было, если бы Рим не погиб. То же самое и мы сейчас... Но ведь можно погубить так, что ничего нового не возникнет. Особенно в мире, где техническое развитие сильно увеличивает возможности, может быть, сильнее, чем разумные способности ими пользоваться. Хватит ли сил устоять... Гёте говорил, в самоограничении виден мастер. В чём мысль Гёте? Мастер — высшая степень гения. Гений обладает огромной разграниченностью. И когда существует такой гигантский размах непредсказуемого, должен включаться механизм самоограничения. Но если этот механизм попадает в руки цензору, или просто дураку, или человеку милому, но недалёкому... Самоограничение — очень непростой процесс, и сложен он ещё и тем, что то включает механизмы непредсказуемые, то вводит языки управляемые, т.е. переводит в предсказуемые сферы. И, рассуждая об игре на грани, мы рассуждаем о том, как устроен кораблик, на котором мы плывём, и радуемся, что кораблик может утонуть, забывая при этом, что все мы находимся на его палубе...

Резерв неправильности

Пушкин любил вспоминать такой эпизод из античных текстов: один философ родом из греческих территорий что-то покупал в лавке в Афинах. И торговка его спросила: вы иностранец? Вы слишком правильно говорите по-гречески. Когда «слишком правильно» — значит на неродном языке. Родной — есть набор возможных неправильностей, вариантов, потому что он живой. Для того, чтобы нечто жило, нужен резерв неправильностей, вариантов, повторяемостей, отклонений, тогда включаются такие сложные, мучительные процессы, как, скажем, любовь. Нельзя же любить абстракцию. Хотя мы знаем легенды о любви к статуе как к некоему идеалу. С другой сто-

роны, ожидаемое оживание статуй есть превращение абстракции в жизнь, правильного в неправильное.

В этом сложном мире, в котором мы находимся и который мы сейчас изучаем, добавляется ещё одна сложность: мы его изучаем, находясь внутри. Что заведомо по сути дела ставит нас в положение, может быть, неизучаемости. Действительно, находясь в системе, её изучать нельзя. Но — для этого нас и много, чтобы все могли представлять себе точку зрения вне системы — точку зрения ребенка, женщины, мужчины, соседа, поэта, кибернетика, древнего грека, человека другой национальности. Мы всё время смотрим из себя на мир и всегда можем сконструировать точку зрения, которая находится в мире и смотрит на нас.

И это особенно активно происходит в области искусства. Поэтому искусство совсем не забава для тех, кому есть досуг не заниматься делом.

Мы всё время находимся в напряжении между однообразием и разнообразием, сближением и разрывом, трагичностью расхождения и бессмысленностью сближения. В этом динамическом, сложном, живом организме искусство представляет как бы кипящий котел, который многое моделирует и даёт возможность того, чего не может дать жизнь. В кино мы можем сказать: остановите, повторите. Мы можем в искусстве сделать эксперимент. Жизнь нам возможность эксперимента не даёт.

Таким образом, то, о чём мы говорим, это, с одной стороны, как бы отвлечённая наука, с другой — соприкасается с определёнными сферами реальности, пересекается в пространстве исторической науки и в том широком пространстве, которое мы называем — несколько расплывчато и нередко по-разному понимая — семиотикой культуры. Этому отчасти и посвящены книги, о которых мы говорим, вернее, они рассматривают проблемы культуры под этим углом зрения. Таков был замысел, если он, конечно, получился...

Я как историк знаю, что книги не умирают, в этом смысле Булгаков прав, «рукописи не горят». Они обладают поразительной устойчивостью. Если бы такие силы прикладывались к уничтожению танка, от него бы давно порошок остался. Есть какие-то механизмы самовозвращения, и, конечно, механизмы уничтожения... В объёме хронологии нашей жизни механизмы уничтожения гораздо более действенны. В объёме же хронологических пространств, в которых живёт история, или шире —

биология, или ещё шире — космос, устойчивость проявляется сильнее.

Что нам с нашими бедными пятьюдесятью—восемьюдесятью годами жизни до этих вековых повторений? Есть кое-что. Потому что мы в нашей недолгой жизни включены в гораздо более длительную память. Сейчас слово «память» опоганено, а между тем это одно из величайших понятий. И было бы полезно показать, что в этой так называемой «Памяти» как раз всё есть, кроме памяти. Повторение пройденного не есть память, тем более плохое повторение плохого пройденного.

Ю. М. Лотман

Реабилитация совести*

— Жизнь и смерть Андрея Дмитриевича Сахарова заставляют нас думать о той опасности для человечества, которую представляет собой современная наука. Мы видим, что многие научные открытия способствуют развязыванию войн, укреплению тоталитарных режимов, и несут угрозу уничтожения жизни на Земле. Поэтому главный вопрос, с которым я обратился к профессору Тартуского университета Юрию Михайловичу Лотману, был об ответственности учёного перед обществом.

— Вы ставите очень серьёзный вопрос, который не может не тревожить всех людей науки и в гуманитарных, и в других областях знаний. Но, конечно, не случайно этот поворот начался в области физики.

Физики, с одной стороны, были активными участниками тех угрожающих шагов, которые сделала наука в нашем веке, и именно здесь сказалась опасность понятия чистой науки. Когда шли первые дебаты об атомной бомбе, у многих физиков (а мне приходилось со многими видными физиками беседовать) появилась соблазнительная возможность проверить теоретические знания. Теоретические знания, которые представляются совершенно чистым делом и, бесспорно, достижением человечества, широко могли быть проверены в области, которая казалась удалённой от проверки. И то, что физики-теоретики получили вдруг от государства финансовую поддержку, было для них неожиданностью и многими рассматривалось как подарок: не всё ли равно, кто будет платить за то, что физика сделает огромный шаг вперед. И даже то, что за это платят военные ведомства, казалось несущественным: ну что ж, военное ведомство может платить и за лингвистические науки... А ведь эти эксперименты стоят гигантских денег, которые никто не даст отдельному физика. И не каждый из них обладал силой Эйнштейна, чтобы отказаться от искушения того, что и мои знакомые физики называли прекрасными опытами. И неважно, кто

* Беседа с Ю.М.Лотманом редактора тартуской газеты «Alma Mater» Д.Кузовкина.

платит, потому что есть старое высказывание римского императора: деньги не пахнут. И физики же первыми схватились за голову, увидав, что выпустили джинна из бутылки. Они думали подчинить себе военную технику, но оказалось, что военная техника подчинила их себе. И отсюда то, что руководило Андреем Дмитриевичем Сахаровым и другими физиками, — чувство вины. Но надо было обладать такой душой и такой культурой, чтобы так это пережить и так заплатить искупление, как это сделал Сахаров. Фактически, он пожертвовал жизнью, потому что обрёл себя на путь преследований вместо обеспеченного ему пути физика-теоретика, при котором можно было жить и оставаться честным человеком. И никто бы не сказал, что он каким-то образом нарушает этику.

— И не вина учёного, что результатами его исследований могут воспользоваться для совершения чёрного дела.

— Дело в том, что в мире, в котором мы живём, одна из трудностей состоит в том, что как бы никто не виноват. Можно быть честным человеком (считать себя таковым) и быть участником очень чёрного дела. Потому что никто не совершает чёрного дела: каждый делает какой-то винтик, который может быть применён сюда, а может — в другом месте; решает частную проблему. А в какой она войдёт контекст... — моё ли это дело?

Сахаров — крупный учёный, крупный политик, но прежде всего он — человек большой совести, огромной совести, которая входит в традицию культурной деятельности вообще, и всегда была лучшей чертой русской культуры. Это большая совесть — как говорил Глеб Успенский — боль не за свои преступления. Очень легко сказать, как написано в Библии: «Господи, я правовернее всех. Не я виноват, не я винил». И действительно никто не обвинит. На то и большая совесть, чтобы увидеть ответственность там, где можно легко от неё отстраниться.

И потому главное, что я вижу в личности Сахарова — это не его облик учёного, тоже достаточно значительный, и даже не его, не будет преувеличением сказать, героическую деятельность (ведь умер он как солдат — в бою), главное — это реабилитация совести как основного принципа жизни. И это очень важно потому, что традиционно наука как бы отделилась от морали. И даже предполагалось, да и сегодня часто

предполагается, что мораль — это для священников, а у науки — объективные законы.

— Это характерно только для нашего общества?

— Это распространено в среде учёных вообще и, особенно, в среде учёных-физиков, чему очень способствует анонимность современной науки. Она настолько разделена, настолько делается многими людьми по разным частям, что трудно осмыслить её значение. В этом смысле гуманитарные науки ещё сохранили личностный характер исследования. А, например, математические науки, особенно техника, стали фактически анонимными. И это как бы успокаивает совесть. И можно идти по опасному пути, двигать по нему человечество и всё время говорить, что я здесь не при чём, не я это выдумал.

С того момента, как кончилось средневековье, и мы отделились от религиозного обоснования в нашей деятельности и оценках и перешли к представлениям о практических ценностях, мы отнесли этические ценности или же к области лицемерия, или же к области наивности. Одни, как дети, наивны и думают, что миром можно управлять, говоря, что есть добро и зло. Другие — хитрые люди, которые, как когда-то сказал Гейне, пьют потихоньку вино и проповедуют воду. Поэтому моралисты оказались осмеянными.

И действительно они выглядели жалкими в XIX и XX веке. Но они всегда выглядят жалко. Для того, чтобы не выглядеть жалко, им нужно, как Сахарову, заплатить жизнью. Как Льву Толстому. Сахаров показал, что люди масштаба Льва Толстого у нас не исчезли. Всё время казалось, что тот век уже кончился и таких людей, на которых оглядывается мир, уже нет. И мы теперь, ну знаете, как дети в лесу: некому сказать, что вот это, как бы ни хотелось, нельзя, или это нужно, как бы ни было страшно. Таких людей всегда бывает очень мало, их не может быть много. Но на них в значительной мере держится мир.

— Я бы не сказал, что у нас очень прислушивались к Сахарову. Это видно и по поведению Горбачёва, например, во время II съезда.

— Знаете, не было ничего смешнее и жальче Христа, пока он не был распят и не сделался потом Богом. Люди не могут сказать, что этот человек велик: «Какой же он великий, если я его вчера видел?.. Какой же он великий, мы с ним вместе в очереди стояли?». Пока человек жив, для того, чтобы люди сказали,

что он велик, нужно, чтобы он ходил в золотых одеждах. Есть старые иконы раннего средневековья, и там Христос другой: жалкий замученный человек, смотреть страшно. Но, понимаете, он начинает расти... Да, Господи, сколько вы найдете в старых газетах о Льве Толстом: «Да писал бы он лучше романы... Из ума выжил, старый дурак!». А Достоевский был просто смешной человек: денег никогда не было. И это вечное: какой же он великий, я его вчера видел. Этих людей обязательно нужно распять, и тогда они начинают расти. Это та цена, которую приходится платить.

— Когда Вы сказали «как маленькие дети в лесу», у меня возникла мысль: а кто мог бы сегодня...

— ... Заменить?

— Да. Кто мог бы стать для нас Сахаровым сегодня?

— Я думаю, что в ответе на предшествующие вопросы я ответил и на этот. Мы не можем про живого сказать этого, мы можем его только распинать. Мы всегда знаем только прошлое, мы не знаем не только будущего, но и настоящего. И я убеждён, что есть люди, о которых потомки будут говорить, что в их эпоху жили... Но мы не можем знать, в чью эпоху мы живём. Пока Андрей Дмитриевич Сахаров был жив, никто всерьёз не мог бы сказать, что мы живём в эпоху Сахарова. А теперь это звучит как тривиальная истина.

И в жизни таких людей есть не только истина, есть и красота. Он действительно своей смертью подвёл черту. Начинается новое время, может быть, более страшное, может быть — лучшее: я не знаю и думаю, что никто не знает. Но тот период уже кончился — период Сахарова.

Тарту, апрель 1990 г.

Ю. М. Лотман

«Чем длиннее пройден путь, тем меньше
вероятностей для выбора»*

Каждая студенческая конференция — это этап в нашей работе и работе университета и, вместе с тем, всегда какое-то отражение путей науки. В этом отношении очень интересно следить, как меняется тематика. Тематика конференций, вообще, интересный предмет для наблюдений, потому что, с одной стороны, она создаётся случайно: значительная часть тематики определяется прибывшими к нам коллегами и поэтому, видимо, непредсказуема. Да и интересы тартуского студенчества определяются их свободным выбором и очень колеблются из года в год. С другой стороны, во всём этом есть какая-то закономерность. Например, на этой конференции нет работ по древнерусской литературе. Почти нет XIX века и, таким образом, тот активный пульсирующий центр, который всегда был мерилем развития нашей истории и литературной мысли — пушкиниана, — теряет своё доминирующее место. Интерес ушел в литературу XVIII и XX веков. Слабая представленность XIX века ни в коем случае не означает, что он изучен, что там всё понятно, но выбор тематики, кроме научных интересов, связан ещё с чувством сегодняшнего дня. И интерес к XVIII веку сегодня заставляет задуматься.

Наши устоявшиеся представления о XVIII веке нуждаются в коренном пересмотре! И перед нами как бы стремление переиграть этот период, вернуться к истокам и искать другой путь.

Чтобы находить новое и важное, есть разные способы. Самый простой — способ захвата новых территорий, когда мы начинаем изучать совершенно новые области и, естественно, находим новые материалы. Но другой путь — путь обновления «старого», в процессе которого мы узнаём, что старое совсем не есть устаревшее, а известное — совсем не так уж известно. Окажет-

* Вступительное слово на Международной студенческой конференции русских филологов, Тарту, 1990 г.

ся, что наше представление об изученности той или иной эпохи иллюзорно. Так происходит потому, что мы изучаем искусство, а не историю техники. А у искусства есть одна особенность — оно не кончается, и не только во времени, но и в понимании. И наша попытка, так твёрдо подсказанная историческим сознанием XIX века и не потерявшая своего смысла, определяла, что мы познаём не литературу, а историю литературы. Т. е. при этом полагается, будто история литературы и есть реальность литературы. И отсюда мысль, что новым и важным является только последнее, а прошедшие эпохи — это прошедшие эпохи, и «мёртвые остаются с мёртвыми», как говорил Гейне. Но делаем новый шаг и узнаём — прошедшее время живо. Оно оказывается другим.

Сейчас, я думаю, главное — создать иную картину, но не ценой отказа от старой. Сделано очень много. Мы стоим на документах, а документы, конечно, остаются, как остаются и интерпретации, но наряду с этим остаётся и неисчерпаемость интерпретаций. Я убеждён, что нас ещё ждёт новое осмысление Пушкина и Гоголя... Но, естественно, нельзя начинать с нового осмысления Пушкина. Новое начинается с новой тематики. В этом смысле смена тематики — показательный симптом.

Движение изучения литературы подвержено нашему вмешательству, но оно и не подвержено — мы подвержены ему. Мы делаем его, но и оно делает нас, и точно так же как история несвободна, мы тоже несвободны, изучая её. Поэтому динамика интересов и динамика взглядов — тоже интересный исторический факт.

Мы знаем смелость. Какой же честный человек её не будет уважать. Смелость человека, который говорит опасные вещи... Но есть и другая смелость — смелость учёного, человека, говорящего то, что другим кажется неправильным. И вот час этой смелости, быть может, смелости менее заметной, тоже наступит. Но это час тем более трудный, потому что можно строить свою смелость, не выходя из общепринятой точки зрения, поменяв лишь плюсы на минусы. Правда, это тоже иногда полезно. Это как бы детство нового взгляда. Это полезно, эффективно, но быстро проходит. Смелость же учёного указывает искать ему новую дорогу, погружаться в совершенно новый материал. Ведь наука имеет тоже свои предрассудки, т. е. то, что кажется истинным, потому что этого никто не опровергал. Когда-то для удобства своего мы решили, что люди думают, а животные —

нет. Мы сконструировали себе животного. Но что такое животный мир для нас, что такое насекомое?.. А насекомые — исключительная, эпохальная тема, потому что им, может быть, принадлежит будущее. Они переживут все атомные катастрофы, останутся последними на этой земле. Но мы не знаем, что такое насекомые, мы даже не знаем, что там является индивидуальностью: равняется ли она одной особи с её шестью ножками, или она представляет собой организм, составленный из особей. Этот мир, хорошо изученный энтомологически, по сути дела, для нас закрыт. Но и другие, более доступные животные, что они для нас? Мы создали образ животного, поскольку семиотическая структура нуждается в не-семиотической, подобно тому как нация нуждается в не-нации, конструируя образ врага. И мы уничтожили животных... Думая, что мы — мыслящие — уничтожаем не-мыслящих, мы — культурные — уничтожаем не-культурных!

Семиотика создаёт несемиотический мир. Напрасно думать, что мы окружены от природы не-семиотическим миром и в нём покоится озеро семиотики. Мы действительно окружены не-семиотическим миром, но мы не видим его. Мы видим тот мир, который создаём — семиотический мир не-семиотического мира. И как можно вырваться за пределы семиотики? Как это сделать? Ведь если нельзя вырваться, то и объекта нет! То, что — всё, одновременно и ничего. Это вопросы, на которые мы сейчас не имеем ответа.

Сознание молодых исследователей менее сковано предрассудками. Естественно, чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора нового шага. Каждый шаг отнимает у нас возможность куда-то свернуть. И настоящий исследователь тот, кто умер от смерти, а не от того, что исчерпал возможности своего выбора.

Записал К.Немирович-Данченко.

Ю. М. Лотман

Чему же учатся люди?*

Прежде всего позвольте поздравить вас с тем, что вы находитесь в стенах Университета, и с началом нашей с вами работы.

Университетское образование, как и всякое высшее образование, означает иную ступень по сравнению со средней школой. И одна из особенностей этой ступени в том, что здесь уже нет верха и низа — учителей и учеников — здесь все коллеги, т.е. люди, которые работают вместе. Ведь работа высшего учебного заведения состоит в сотрудничестве, т.е. когда одни хотят учиться, а другие им помогают в этом. Принуждение, обязательный «насильственный» контроль остались на низшей ступени образования. И отношение преподавателей к вам будет иное. Это будет отношение коллеги к младшему коллеге.

Но это означает не то, что станет легче, а то, что станет труднее. И вообще, ничего лёгкого в хорошем деле быть не может. Это будет трудное дело, потому что нет контролёра строже, чем сам человек (если нет такого внутреннего контролёра, то нет высшего образования). Правда, не существует такой линии, которая отрезала бы от нас детство, отрезала потом юность... И элементы средней школы и детство часто вторгаются в университет: не будем делать секрета из того, что некоторые студенты подсказывают друг другу и даже видят некоторый спорт в том, чтобы поменьше выучить и получше получить. Это школьный подход. Но школьный подход нормален лишь в своё время: «Смешон и ветренный старик, смешон и юноша степенный».

У вас сегодня может начаться другой возраст. Возраст — это не количество прожитых вами дней, а поведение, которое вы можете осуществлять.

Но давайте подумаем! Я не случайно так сказал, это слово любил философ Сократ. Своих учеников Сократ никогда не

* Из выступления профессора Ю.М.Лотмана на открытии русской гимназии при Тартуском университете, 1990 г.

учил правильному, никогда на вопрос учеников не отвечал: «Поступайте так». Он говорил: «Давайте подумаем!». А что значит «подумаем»? — Вы не знаете, как поступить, я тоже не знаю, как вам поступить. Вы пришли не как школьники, получить правильный ответ, вы пришли к коллеге посоветоваться, подумать вместе. А вместе думать действительно лучше. Именно различия во мнениях помогают продвигаться к истине.

Посмотрите, вот кто мы с вами? Можно сказать, что мы очень умные и хорошие машины. Мы умеем делать много разных вещей. Но какая особенность у каждой машины? — У всех разные лица. А зачем? Казалось, было бы проще, чтобы у всех были одинаковые лица. Было бы легче во многом, может быть, было бы меньше ошибок... Но для чего-то нужно, чтобы у нас были разные лица, разные характеры, разный опыт, чтобы мы все были разными людьми.

Философ Руссо, написавший самую откровенную книгу в истории человечества, где не просто рассказал о себе, о своих положительных и плохих качествах (ими тоже можно гордиться, если такой характер), он рассказал о своих стыдных поступках, он всего открыл себя, написав сверху: «В коже и без кожи». В этой книге он написал: *Я ТАКОЙ, КАК ВСЕ, И Я НИ НА КОГО НЕ ПОХОЖ*. Это очень глубокое замечание: человек, во-первых такой, как и все другие люди, а во-вторых, он индивидуален, он один такой и другого такого же нет. Поэтому он может сказать что-то такое, чего другие не знают. И потому вся наша жизнь, всё наше обучение находится на двух дорогах. По одному пути мы идём, чтобы быть такими, как другие, для того, чтобы понимать других людей и чтобы они могли понимать нас. Но надо иметь в виду и то, что другому меня не так легко понять... Вот правила уличного движения все понимают одинаково, кроме тех, кто их не знает или плохо о них осведомлён. А Пушкина все понимают одинаково? — Нет, все по-разному. И не говорите, что одни его понимают правильно, а другие — неправильно. Пушкин перед каждым выступает так, как будто он сейчас и именно для него написал. И вы всё время имеете возможность разговаривать с гениальным человеком, который сам хочет вам что-то сказать. Только откройте уши, только будьте внимательны! Главная беда нашего века состоит в том, что у нас закрыты глаза и уши. И значительная часть вашего образования состоит в том, чтобы от-

крыть глаза и уши и увидеть, как говорил Гоголь, чего не зрят равнодушные очи...

И тут мы подходим к одной вещи, которая вам известна по не очень литературному, но всем понятному слову — «наплевать»: «А мне наплевать!». Определить культуру человека можно по одному признаку: на что ему не наплевать, что его не трогает.

Жизнь каждого человека проходит в неких изолированных кругах. Один живёт в маленьком кружке, другой — в круге побольше, третий — в ещё большем. Величина вашего круга определяется многими признаками: что вам любопытно, что вы знаете, что вас интересует и — ещё один и очень важный — что вам больно? Одному, например, больно, когда его ударят, а другой на это только скажет: ну по морде, это не опасно, лишь бы не убили. Круг побольше, когда человек на оскорбление отвечал дузью, и говорил, что оскорбление хуже, чем смерть: смерть не может унижить человека, а оскорбления я не перенесу. Другой скажет, я не перенесу оскорбления людей, которых я люблю: я не дам обижать моих детей, не дам оскорблять свою мать, но вот чужого человека... Помните, как у Гоголя, «чего не зрят равнодушные очи». Когда больно от чужой боли — это и есть самый большой круг, круг культурного человека.

Конечно, нельзя сделать так: я сегодня проснулся, захотел стать культурным и начал сочувствовать униженным и оскорблённым. Так не бывает, и самые добрые намерения здесь не помогут. Надо вырабатывать душу.

Есть много признаков, отличающих человека от животного. Я не к тому, что человек умный, а животное глупое. Животное совсем не глупое. Животное обладает большим умом, но его ум всегда связан с определённой ситуацией. Знаете выражение: «Как баран перед новыми воротами». Это не значит, что баран — глупое животное. Баран обладает высоким уровнем интеллекта. Но его интеллект прикован к определённой ситуации, он теряется. А человек всегда находится в непредвиденной ситуации. И тут у него есть только две ноги: интеллект и совесть. Как совесть без развитого интеллекта слепа, но не опасна, так опасен интеллект без совести.

Мы живём в очень интересное время. И хотя неинтересных времён нет, бывают такие времена, в которых историки, оставляя чистые страницы, отмечают, что ничего не произошло. А те страницы, которые полностью исписаны, в такое время

жизнь ничего лёгкого не представляет. Она тогда требует от человека очень многого. Человек перестаёт быть винтиком, у него возникает множество ситуаций, когда появляется возможность выбора: поступить одним или другим способом. Каким? — На это ему дана совесть и потому его можно судить. Нельзя судить камень за то, что он падает вниз, но не говорите себе: «Я был в таком положении, я ничего плохого не хотел, но были такие обстоятельства, я иначе поступить не мог»... Это неправда! Не бывает обстоятельств, когда нельзя поступить иначе. А если у нас такие обстоятельства всё-таки находят, значит у нас нет совести. Совесть — это то, что диктует, как поступить, когда есть выбор. А выбор есть всегда... Выбор — вещь тяжёлая, поэтому дураком быть легче, с дурака нет спросу: «Мне приказали, а что я мог сделать?», «Меня привели, а вы бы сами попробовали...»

Я напомним слова декабриста Пуштина, друга Пушкина, сказанные им в разговоре с царём. Человек, у которого руки были скованы, на вопрос Николая: «Как вы решились на такое дело?» — отвечал: «Иначе я бы считал себя подлецом». Этим он говорил: у меня есть совесть, есть выбор: либо эти руки в этих цепях, либо я сам себя буду считать подлецом. История показала, что высокая нравственность этих людей помогла им перенести самые тяжкие испытания, выпавшие на их долю в Сибири. И физически они сохранились лучше, чем те, кто в ту же николаевскую эпоху своих друзей предал, потом сделал карьеру, и всё у них внешне шло хорошо и чудно...

Итак, чему же учатся люди? Люди учатся Знанию, люди учатся Памяти, люди учатся Совести. Это три предмета, которые необходимы в любой Школе, и которые вобрало в себя искусство. А искусство это по сути своей Книга Памяти и Совести. Нам надо только научиться читать эту Книгу. Я надеюсь, что мы для этого и собрались здесь.

Записал Д.Кузовкин.

Ю. М. Логман

Мы выживем, если будем мудрыми*

Сейчас по телевидению, на радио и в газетах господствует то, что я назвал бы несдержанным пессимизмом. Я же хотел бы выразить сдержанный оптимизм. Я полагаю, что, как говорится в поговорке: «Страшен сон, да милостив Бог», и что ожидающие нас трудности, возможно, не так страшны, как нам кажется.

Почему я так думаю? В молодые годы я всю войну был на фронте, я — артиллерист. И я знаю, что когда находишься в 30 километрах от передовой, откуда идёт сплошной гул, — то очень страшно. Когда приближаешься на расстояние в 10 или даже в 8 км, то уже не так страшно. Оказывается, разряды идут не сплошным рядом: снаряды падают то там, то здесь, перелетают, недолетают.

... Главное для того, чтобы избавиться от страха, идти ему навстречу. Мы очень часто переживаем страх заранее, видим его в гораздо худших формах, чем он есть на самом деле, — и падаем духом. Стоит посмотреть страху в лицо, и выясняется, что он не так и страшен. Поэтому первое, что я пожелал бы всем, — *БОДРОСТИ*. Основной способ сохранить бодрость — это утешать другого. Нельзя сохранить бодрость в одиночку. В одиночку вообще спастись нельзя. Поэтому второе, что бы я пожелал, — это *КОНСОЛИДАЦИИ*.

Земля, на которой мы живём, совсем невелика. Это прежде она представлялась огромной. Ещё во времена моей молодости казалось, что ей нет конца. А сейчас мы видим, что она маленькая. Поэтому отделить себя от армян — нельзя, отделить себя от событий на Кавказе — нельзя, отделить себя от событий во всём мире — нельзя. Мы все плывём в одной лодке: или мы все вместе утонем, или мы все вместе спасёмся. Спастись же в одиночку не удастся никому. Единственный способ спастись — быть бодрым и помогать ближнему.

* Перепечатано из «Русской газеты» (Специальный выпуск, ред. Вера Швайковская), Тарту, 1 ноября 1993 г.

В Эстонии, я думаю, судьбы всех нас — и эстонцев, и русских — в значительной степени будут зависеть от того, насколько мы научимся понимать друг друга. Нам нужно не обиды свои перебирать — обид у нас у всех от Адама полно, — а нужно научиться прощать и помогать. Если же мы начнём искать первую обиду, мы всё равно её найдём, но этот поиск станет для нас школой ненависти, — и мы все потонем. Поэтому, когда к нам бывают несправедливы, — конечно, это очень обидно, — надо всё время помнить о том, что и мы бываем несправедливы. И надо не считать, а прощать, надо быть умными.

Мы выживем, если будем даже не умными, а мудрыми. Мы уже не дети, которые столько тысячелетий играли в войны, и живём мы не в каменном веке. Может быть, сейчас эпоха войн уже подходит к концу. Только бы не случилось по украинской поговорке: «Поки сонце зійде, роса очі виіст». Только бы роса не выжгла очи. Что для этого нужно? Помните, как говорил автор «Слова о полку Игореве»: «И начали князя на малое се большое говорить, половцы приходили со всех сторон войной на русскую землю». Так вот войны приходят, когда люди начинают «на малое се большое говорить». Поэтому я желаю всем *МУДРОСТИ* и *ТЕРПЕНИЯ*.

Надо помнить, что если я запрусь и буду считать, сколько, кто и когда меня обижал, жить мне будет горько, а мир вокруг меня будет представляться несправедливым. А это не так. Я должен считать не тех, кто передо мной виноват, а тех перед кем я виноват. Мы все виноваты друг перед другом: перед нашими близкими, перед нашими родителями, перед нашими соседями. Мы всё время — даже не желая этого — приносим зло. Поэтому ещё я желаю запастись *ТЕРПЕНИЕМ* и *СНИСХОЖДЕНИЕМ*. Желаю всем *СЧАСТЛИВОЙ ЛЮБВИ*, без которой тоже жить нельзя. Желаю *ЗДОРОВЬЯ*, здоровье очень важно. Но здоровье тоже зависит от нашей бодрости. Знаете поговорку: «На печального и вошь лезет». Не нужно быть печальными. Господи, ведь сейчас не блокада, не война. Ведь смотря от какого конца вести отсчёт. Если считать от идеала, то у нас много чего нет. А если от конца последнего, то у нас много есть чего терять. Дай Бог, не потерять, дай Бог сохранить то, что имеем.

Тарту, 1992 г.

Юрий Лотман

«Просматривая жизнь с её начала...»*

Воспоминания

Этот вольный опыт автобиографии Ю.М.Лотмана (28.11.1922 — 28.10.1993) был импровизационно сделан зимой 1989 года для радиостанции Би-би-си. К сожалению, передача тогда так и не прозвучала в эфире. Учёный не писал мемуаров, а это делает публикуемое воспоминание о дотартуском периоде его биографии особенно ценным.

Просматривая свою жизнь с её начала, как я её помню, я, естественно, задаю себе вопрос, интересно ли кому-нибудь то, что интересно мне. Я — историк и много работал с мемуарной литературой. Мемуарная литература бывает двух родов и представляет два разных интереса. Некоторые мемуары рассказывают о людях, с которыми произошло что-то необычное и сами эти люди чем-нибудь выделялись. Но интересны и другие мемуары — о людях, которые пережили то, что переживали все вокруг, ничем особенным не отличались и вспоминали, желая рассказать не о своём уме или о своей работе, а просто желая бесхитростно вспоминать, потому что вспоминать приятно. Я отношусь ко второму роду. Я никогда не был — ни психологически, ни реально — человеком необычной судьбы. Моя жизнь — средняя жизнь. Говорю это без кавычек и с глубоким убеждением. Речь идёт не о научном мышлении, а о простой человеческой голове. Я никогда не был особенно хитёр. И никогда не понимал того, чего не понимали люди, жившие вокруг меня. Мои взгляды менялись, и я никогда не имел удовольствия сказать десять или пятнадцать лет спустя: «О да, я это давно предвидел!» Поэтому я постараюсь рассказать, как я помню, и, хотя это обещать невозможно, не вносить своих сегодняшних чувств и переживаний, а вспоминать, что чувствовалось, переживалось и виделось мне тогда. А поскольку я живу уже долго и видел много того, что видели люди, жившие вокруг меня, но уже в большинстве своём умершие и, как правило, так и не успевшие ничего сказать, я считаю, что то, что я буду говорить,

* Впервые опубликовано в «Независимой газете» от 11 ноября 1993 г.

— это и моя обязанность перед их памятью. Хотя как историк я знаю, что прошлое никогда ничему никого не учит, и в этом смысле никаких иллюзий или претензий у меня нет.

Я родился в Петрограде в семье интеллигентных родителей. Отец мой был талантливым и известным в Петрограде, а потом в Ленинграде, адвокатом, но в самом конце 20-х годов, убедившись, что он не может защитить своих подзащитных (дело шло о людях, которых выселяли из Ленинграда), он навсегда отказался от частной практики и потом служил юрисконсульт-ом в ленинградском издательстве. Это сразу снизило финансовый уровень семьи. Жили мы, в общем, по тогдашним представлениям очень средне. Мать была врачом. Семья для меня до сих пор, хотя я довольно рано был вынужден её покинуть, занимает исключительно важное место в жизни. Кроме отца (его образ был исключительно важен) и матери, для меня огромную роль сыграли мои три сестры, все старше меня. Помню, когда мы с сестрами летом жили на даче, то у нас бывали большие трудности с едой. Мы жили очень дружно, очень небогато, но было весело. Может быть, мне было веселее, чем другим, потому что я был младше и ни за что не отвечал. А вот, например, средняя сестра, Лидия, выдав себя за немку и для солидности переодеваясь в старинное мамино платье, начала преподавать немецкий в очень обеспеченной семье военного инженера. Домой она приносила подававшиеся там к чаю пироги — это тоже было весело. У нас была хорошая семья и хорошее детство, как я считаю. Правда, мои сестры видели и другую сторону — такой беспечности, как у меня, у них не было.

Мое второе впечатление — школа. Я пошёл прямо во второй класс, в первом классе не был — болел. Отношения со школой были разные. Первые классы я провел в бывшей немецкой *Peterschule*; эту школу я потом и кончил, только она перестала быть *Peterschule*, а стала трудовой школой, сначала восьмилеткой, потом — девятилетней, а кончил я уже десятилетку. Это была очень хорошая школа при церкви св. Петра — старая, с прекрасным помещением. Боже, какие там были классы, какие коридоры! И как интересно было, когда в кружке юннатов или в каком-нибудь другом мы задерживались до глубокой ночи, бегать по этим коридорам. В школе была исключительная библиотека, оставшаяся от старых времён, были книги на греческом языке, которые манили, хотя были недоступны. Вот там я впервые прочёл Геродота по-русски в четвертом-пятом клас-

сах... Мы очень быстро выросли. Я вспоминаю, что в это время мы уже были совершенно взрослыми, или нам так казалось. По крайней мере, мы торопились.

Школьные отношения не были бесконфликтными, но девятый и десятый классы оставили исключительно светлые воспоминания. Скажу об одном. Наш школьный учитель, математик Дмитрий Иванович Жуков, держался ровно, хотя минимум у трети класса родители были расстреляны. Никакого оттенка различного отношения. Софочка Люстерник, потерявшая обоих родителей, окончила отлично, — она погибла в блокаду. Мой лучший друг — Боря Лахман, у него расстреляли отца, его не взяли в армию, когда взяли меня, но через год он погиб на Ленинградском фронте... Всё очень путалось: в это самое время Борька был влюблён. Всё сплеталось гораздо сложнее, чем нам сейчас кажется. Мы были молоды... Учителей я вспоминаю с необычайной благодарностью. И до сих пор я люблю свой класс, хотя его почти не осталось — блокада и война унесли почти всех.

Жизнь имела и другую сторону. Этот период для нас начался очень ясно и четко: я помню, как рано утром — был декабрь, темно — мы пошли в школу и увидели траурные флаги. Перед входом в школу стояла толпа. Мы гадали, что же случилось? Самым старым был Калинин — может быть, с Калининным что-нибудь? Нет, убили Кирова. Вот это была для ленинградцев черта. Мы всей школой пошли во дворец, где были похороны, прошли мимо гроба. Атмосфера в Ленинграде сразу очень изменилась. После этого начался другой период, и в детстве была проведена полоса. И теперь, глядя назад, я понимаю, что очень многое из того трагического для всех людей, что пришлось пережить, началось, видимо, с этого зимнего утра.

Целой эпохой нашей жизни была война в Испании. Революция в Испании переживалась как наш собственный фронт. Мы с Борькой задумали бежать в Испанию и даже сделали попытку, но ленинградский порт охранялся очень бдительно и нас быстро сцапали, очень ясно объяснив, куда мы можем поехать вместо Испании, и мы вернулись несколько пристыженные. Об этом случае я никому не рассказывал — кажется, сейчас впервые о нем говорю.

Мы, в общем, знали, что будет война, и относились к этому — судите нас, называйте нас дураками, но так было, и я предупредил, что ничего придумывать не буду, — и относились

к этому так. Мы знали, что это будет очень тяжело, очень опасно, но мы ждали мировой революции, мы к этому готовились. Это было для нас очень важно и интересно. Когда у Борьки арестовали родителей, отца расстреляли, мать и сестру выслали, мы с ним шли по набережной Невы и говорили о том, что скорее бы началась война: тогда весь этот бред, вся эта страшная чепуха кончатся, а война кончится мировой революцией — это было совершенно очевидно. При этом я должен сказать: я никогда не был комсомольцем. Меня, особенно в молодости (от этого потом отучила хорошая военная школа), всегда отталкивало от толпы. Хотя я был активным: был редактором школьной газеты, и меня за это очень часто били — у нас в классе была настоящая шпана, с которой наша газета вела «высокопринципиальную борьбу». Писали, может быть, в шутку, а дрались всерьёз. Около школы мы дрались всегда, и я очень часто приходил домой в рваном пальто и с несколько странно разрисованной физиономией, но ничего, конечно, родителям не говорил, а отвечал всегда одно: споткнулся, упал.

Мы ждали исторических событий. Чувство, что мы живём в эпоху историческую, у нас присутствовало у всех. Конечно, делалось всё страшнее. Очень страшными были тридцать шестой, тридцать седьмой, тридцать восьмой годы. Почему-то в Ленинграде, когда шли повальные аресты, стало плохо с электричеством — говорили о вредителях. В плохо освещённых комнатах, когда нельзя было читать, когда отец, который никогда не жаловался, приходил с работы с совершенно перевернутым лицом, жизнь делалась всё страшнее и тяжелее. Но при этом мы же были гегельянцами, мы знали, что история идёт совершенно нехоженными дорогами и что «блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые». Мы чувствовали себя — я и мои друзья, которых, к сожалению, уже почти никого не осталось в живых, — зрителями высоких зрелищ.

А затем для меня произошло счастливое событие: я кончил школу. Я кое-как кончил отличником по доброте своих учителей — иначе я этого объяснить не могу, потому что школа была трудная. Кончив отличником, я поступил в университет без экзаменов. Следующий этап — университет.

В выборе специальности я колебался. Я с ранних лет имел две склонности, но доминировала симпатия к биологии. Я собирался быть биологом и занимался этим вполне серьёзно. Потом я познакомился с приятелем однокурсника моей сестры Толи

Кукулевича — Александром Сергеевичем Данилевским, который был потомком Пушкина. Он был биолог, энтомолог, потом стал академиком, сейчас, к сожалению, его уже нет в живых. Это был замечательный человек. В общем, мне тогда все казалось замечательными, но это был действительно замечательный человек и оказал на меня сильное влияние, отчасти укрепив меня в желании заниматься энтомологией. Я брал у него книги, но одновременно Толя Кукулевич начал со мной заниматься греческим языком. Он был исключительно обаятельный человек, блестяще учился на русском отделении, но одновременно и на классическом, потом погиб во время войны. К концу девятого класса я уже знал, что буду филологом. Я подал заявление на филологическое отделение — и заболел тяжелой простудой, воспалением легких. Проболея всё лето и не поступил бы, если бы не был отличником — отличники шли без экзаменов. Итак, 1 сентября 1939 года я стал студентом Ленинградского университета.

* * *

Год и два месяца в университете — после этого меня взяли в армию, а потом и на фронт — были, бесспорно, самыми счастливыми в моей жизни. Ленинградский тридцатых годов университетский филфак, недавно организованный, был, конечно, уникальным явлением в мировой культуре. Такого университетского состава я не знаю ни в одном университете мира. Будет ли такое когда-нибудь ещё — сказать трудно. Достаточно перечислить имена. На первом курсе я делал свой первый доклад по фольклору в семинаре Проппа. Пропп вёл у нас семинары, а лекции читал Азадовский. Пропп был допущен пока только к семинарам. Уже если на одной только кафедре фольклора были Азадовский и Пропп — это может быть показателем уровня. А на кафедре литературы были Гуковский, Эйхенбаум, Томашевский, Гиппиус, Долинин, Максимов — десятки блистательных учёных, и среди них многие, сыгравшие определяющую роль в нашей науке. Каждая лекция была настоящим событием. Прекрасные лекторы, новые идеи. Пропускать лекцию было стыдно и страшно, на лекцию мы ходили, как ходят на давно ожидаемое событие. Ленинградский университет отличался от Московского. В Москве литературоведение всегда было несколько запущено. Там была мирового уровня лингвистика. В Ленинграде лингвистика была гораздо хуже, как мне кажется.

ся. И более того, я с сожалением говорю, что в эти годы я недооценивал лингвистику. Но всё, что касалось литературы, культуры, её теории, воспринималось как счастливое событие.

В университете — до последней лекции, затем в буфете очень быстро и коротко перекусить, потому что времени нет, затем — в Публичную библиотеку до её закрытия. Публичная библиотека тогда тоже была другой. Сейчас туда не то что студентов, даже аспирантов стараются не допустить, а тогда для студентов был специальный зал. И Публичная библиотека, и университет отличались одной особенностью: они были наполнены людьми, которые были счастливы, если к ним обращаются и они могут помочь. Это были высокоинтеллигентные люди. Эта атмосфера совместной работы и высокого благожелательства, с которым относились к нам старшие коллеги (мы уже чувствовали себя коллегами) — к нам, студентам первого курса, — это было замечательно, это создавало, бесспорно, фон жизни. К любому профессору — Гуковскому или Мордовченко — можно было подойти, и он, конечно, никуда не торопился и был рад выслушать. Точно так же и в библиотеке. Может быть, это чуть-чуть идеализировано. Очень может быть, но я говорю о том, как мне теперь кажется.

Университет был временем очень напряжённым. После того как из библиотеки нас гнали, я приходил домой — я не жил никогда в общежитии, это было для меня большой удачей, потому что у меня было своё место для работы, — и, конечно, всю ночь я занимался. Мы привыкли спать 3 — 4 часа. Это было нормально. И этот темп я выдерживал долго. Только уже совсем в недавние годы мне это стало не под силу. Мы всё время работали, потому что денег ни у кого не было. Обычно филологи шли на разгрузку в порт, но у меня была другая профессия — я рисовал. Я рисовал плакаты, я рисовал стенгазеты, я рисовал портреты Сталина. Первые портреты были ужасны, и за них, может быть, могли бы и посадить. Но я очень скоро понял психологию моих заказчиков. Они смотрят на мундиры, особенно это было после войны. На лицо вождя не смотрел никто. А на мундиры, если они в порядке и ордена повешены правильно (после войны я уже в этом не путался), — все полковники ахали, до чего это было похоже. Это был постоянный источник заработка. Были и другие. Как-то один человек защищал диссертацию про дефективных детей, и ему понадобилось несколько тысяч иллюстраций (он сам был немножко похож на

своих подопечных, не тем будь помянут) — он изрезал пару десятков книг, учебников и расклеил на листочки. Но делать это надо было в четырех экземплярах. Это была очень хорошая работа, я быстро освоил технику...

Итак, приходилось работать, и на погрузку я с ребятами ходил в порт — это тоже была хорошая работа, а ещё была бесплатная работа. Студенты были шефами и должны были читать лекции. Мы это делали очень охотно. Ну, вот по Пушкину — тогда Пушкин был очень в моде. Мы очень любили, когда нас посылали на шоколадную фабрику. С собой ничего нельзя было выносить, но читали мы лекции в обеденный перерыв, и перед нами ставили чай и большую тарелку самых дорогих конфет. Аудитория наша тоже сидела и пила чай с конфетами и совершенно не слушала Пушкина. Так проходило 45 минут, и, как говорилось в детской литературе той поры, усталые, но довольные мы возвращались домой.

Эти первые университетские годы много дали мне. Особенно большим событием был для меня годовой экзамен у профессора Г.А.Гуковского. Этот экзамен был особого рода. Григорий Александрович вёл у нас введение в литературоведение. Кстати, тут проявлялся особый университетский принцип: не было не важных предметов. Никому не пришло бы в голову, что первокурсникам введение будет читать какой-нибудь второстепенный преподаватель. Все предметы читались преподавателями высшего класса, и читались всерьёз. Лекции Г.А.Гуковского и экзамен у него были событиями настолько значительными, что они заслуживают некоторого специального воспоминания.

Вас. Вас. Гиппиус, один из замечательных профессоров этой поры, человек красивый и исключительно одарённый, был вместе с тем человеком высокого гражданского мужества, которое потом проявилось во время войны; в частности, как рассказывал мне Григорий Абрамович Бялый, в момент, когда казалось, что Ленинград будет через несколько дней, а может быть, и часов занят немецкой армией, Василий Васильевич, очень сдержанный всегда человек, подошёл к нему и сказал: «Г.А.! Имейте в виду, что если немцы войдут в город, то мой дом — всегда для вас». Погиб Гиппиус очень трагически. Он с женой выходил «ледяным путем» из блокадного Ленинграда и не дошёл. Видимо, погиб на дороге. Я это знаю по чужим рассказам.

Г.А.Гуковский был не только крупный, я был сказал — великий учёный, но и замечательный лектор. В университете

тогдашнем учёных было очень много. Стиль лекций у каждого был свой. Как нам тогда казалось, стиль лекций Г.А. старым профессорам не очень нравился — Томашевскому, Эйхенбауму. Они находили его очень картинным. Г.А. читал великолепно. Он никогда не читал по листочкам и по бумажкам, он всегда на лекциях импровизировал, и поэтому его статьи и книги не отражают, наверное, и половины того очарования и той педагогической стимулирующей силы, которую имели его лекции. Мы оказывались в центре живого научного самозарождения. Великолепно читал стихи, всегда по памяти. Рассказывали, что когда-то, в 20-е годы, в кругу молодых профессоров была такая игра, затеянная Тыняновым: кто больше стихов знает наизусть? Гуковский всегда занимал первое место, хотя и Тынянов в этом смысле был отнюдь не последним. Он говорил исключительно живо, интересно и, что очень важно, творчески. Но элемент артистизма в его лекциях был. Он не мог окончить лекции без взрыва аплодисментов. Каждая лекция — а лекции читались в большом филологическом зале, который всегда был полным, — каждая лекция кончалась взрывом аплодисментов. Если кто-то шёл по коридору и откуда-то неслись аплодисменты, то это означало, что у Г.А. кончилась лекция. Должен сказать, что многие профессора, мной и тогда, и сейчас любимые, относились к этому иронически. Это казалось слишком театральным. Но нужно сказать, что у этого были две стороны: определённая часть студентов, особенно студенток, шли на лекции Гуковского, как в театр. И получали чисто эстетическое наслаждение. Кстати, я не считаю грехом, если слушатель получает от лекции эстетическое наслаждение. Но мало кто, действительно мало, оценивал научную глубину его лекций. Они держались совсем не только, и даже совсем не столько на блистательной импровизации, на живости изложения, на прекрасном чтении давно забытых стихов, но и на сильной творческой мысли. Это был мыслитель большой силы и, главное, мыслитель, который вводил в самую мышление. Он признавался, что до конца не знает, что скажет на лекции, — это должно прийти в голову. Гуковский был своего рода лидером университета. Одно время он заведовал кафедрой, потом ему пришлось кафедру оставить; нам именно он прежде всего бросался в глаза.

Но не следует думать, что привлекала прежде всего такая блистательная форма. Человеком, сыгравшим в моей жизни огромную роль, был Николай Иванович Мордовченко, молодой

блестящий учёный, человек с трагической судьбой — трагические судьбы бывают разные: он умер не от преследований, наоборот — его биография развивалась довольно благополучно, — он умер от рака. Кстати, был слух, что рака не было — была плохая операция, но — это слух, и хочется в него не верить. Будем думать, что он умер от рака. Но трагедия была и в другом. Николай Иванович созрел очень медленно и всё делал в сердце и в голове. Он очень мало оставил: по сути дела, две книжки и несколько десятков статей. Но он уже всё обдумал. Он был созревший крупный учёный. Когда он понял, что через несколько часов умрёт, то рассказывал жене свои ненаписанные книги — то, ради чего он копил силы и время. Между прочим, несколько его очень интересных и важных статей потеряны в Пушкинском доме, их потом не нашли: они написаны после войны. Не блокада виновата, а равнодушие. Это был замечательный человек, но он читал лекции сухо, и многие говорили — неинтересно, и девицы не бегали за ним с горящими глазами. Для меня его лекции были настоящим праздником. Они были насыщены — так действует яркий свет в темном пространстве. Но Николай Иванович был очень строг к себе. Все лекции он читал, чего ему многие студенты не могли простить. Однажды, я помню, был такой случай. Он пришёл на лекцию, надел свои в золотой оправе очки, потом вынул портфель, разложил листы и сказал своим ровным голосом: «Сегодня лекции не будет — я забыл конспект дома». Тогда часть студентов, обрадовавшись, схватила портфели и убежала, хлопая дверьми, мы же ушли очень грустно. Но тогда я оценил высокий подвиг учёного. Конечно, Николай Иванович мог прочесть и не одну лекцию без конспектов, но он не мог себе этого позволить — он был очень строг к себе. Поэтому, может быть, и сделал гораздо меньше, чем мог сделать. Но для меня лично его имя остаётся совершенно священным.

Но несколько слов об экзамене у Гуковского. Григорий Александрович, который всё делал самобытно, экзамен тоже провёл самобытно. Он не спрашивал никакой теории по введению в литературоведение, а дал список текстов, который каждый должен проанализировать. Анализировать он предложил устно, не в обычной экзаменационной обстановке, а в большой аудитории и перед всем курсом. Сделал как бы маленькую защиту работ. Для меня это было очень важное событие. Кроме доклада у Проппа, второе крупное событие первого года. Я выбрал

«Осень» Баратынского и проанализировал. Гуковский нашёл, что очень удачно. В ту пору в Ленинграде появился и стал известен поэт Р. Это был поэт, трагически погибший во время голода. От него остался след в нескольких стихотворениях его друзей. Вот известное стихотворение Давида Самойлова:

Был в Ленинграде странный малый,
Печальный, грустный и больной.
Был у него талант немалый,
Я знал его перед войной.

Мне передали, что Григорий Александрович сказал, что стихи Р. и мой доклад — самые сильные впечатления этого месяца. Я был польщён.

Университетская счастливая идиллия развивалась на фоне отнюдь не идиллических событий. Последние месяцы пребывания в университете совпали с финской войной. Ленинград был завален ранеными. Мы ходили после лекций — а лекции проводились не на филфаке, так как были трудности с топливом и университет замерзал, — не только в Публичную библиотеку, но и в больницу — помогали раненым.

Итак, лекции, Публичная библиотека, раненые, чувство приближающейся катастрофы и вместе с тем чувство непрерывного праздника — так я дожид до того момента, когда был принят закон о призыве студентов в армию.

Осенью сорокового года я был призван в армию...

Записал Григорий Амелин

В. Ф. Егоров

Полвека с Ю. М. Лотманом

Да, скоро исполнится 50 лет нашего знакомства. Довольно быстро, через 3—4 года, перешедшего в дружбу. Дружбу прочную, творческую и человеческую; как это ни удивительно, чистую, безоблачную, прошедшую сквозь трудные, иногда грязные, иногда драматические времена совершенно незапятнанной, ничем неомрачённой. Мы ни разу за эти полвека не поссорились, ни разу не пробежала между нами чёрная кошка. Явление, конечно, уникальное. Один петербургский знакомый несколько лет назад, признавшись, что давно жаждал задать этот вопрос, наконец, спросил меня: «Как вы можете всю жизнь дружить с Лотманом? Неужели вас не захватывал сальерианский комплекс? Неужели вы ни разу не позавидовали ему?!» Наверное, я — неважный Сальери, или же Юрий Михайлович такой Моцарт, который способен обезоружить потенциального покусителя...

Скорее, он не Моцарт, а Эйнштейн — удивительно похож внешне, да и внутренне тоже. По крайней мере, его господствующая черта (психологическая, переходящая в мировоззренческую) — гуманизм, активное, «потенциальное» внимание к людям, боль за обездоленных, посильная или даже непосильная помощь им. Невозможно представить Ю.М. Лотмана грубо или резко разговаривающим с любым собеседником, или — неважно, в лицо или за глаза — грубо и резко характеризующего человека, событие, нацию... (это не означает всепрощения: нравственно чуждую особу он может деликатно-иронически хлестнуть весьма чувствительно). Еще Ю.М. очень похож на Э.Ласкера, шахматного кумира моего детства, но я совсем не знаю его личных свойств, поэтому не берусь судить о внутреннем сходстве.

Но Ласкера теперь забыли, а сходство с Эйнштейном — на виду. На заре перестройки случился такой эпизод в питерском аэропорту Пулково. Ю.М. Лотман стал тогда «выездным»; преодолевая физические недуги, неоднократно выезжал за границу; но перестройка, расковав нас политически, не очень-то позабо-

тилась о быстроте и простоте оформления документов. Из-за бюрократических задержек Ю.М. примчался в аэропорт, когда самолёт на Осло (конференция — в Норвегии) давно уже улетел, следующий — через неделю, и единственным вариантом оказался транзитный полёт с пересадкой в Хельсинки. Но и здесь уже не было свободных мест. Дежурная начальница смены посылает Ю.М. к начальнику международного аэропорта; профессор приходит в кабинет большого начальника, обставленного пультами и телефонами, и тот устало изумляется: «Почему она ко мне послала?!» Она сама должна всё решить». — «Не знаю». Начальник звонит дежурной: «Зачем вы гражданина ко мне прислали?» — и тут Ю.М. через стол хорошо слышит (телефоны у начальства мощные!) её ответ: «Извините, но мне очень хотелось, чтобы вы посмотрели на него, как он похож на Эйнштейна». Начальник не может сдержать улыбки, отпускает Ю.М. с богом, а образованная дежурная смогла достать «Эйнштейну» билет.

Творческая углублённость и интенсивность у Ю.М. тоже эйнштейновские, но, в отличие от знаменитого физика, Лотман — не однолюб, он никогда не занимался одной, пусть и магистральной темой, а интересовался самыми различными аспектами гуманитарных наук; в родном литературоведении он от раннего фундамента, от русской литературы конца XVIII века, шёл и вперёд — к Пушкину, Гоголю, Тютчеву, Толстому, XX веку, и назад — к Ломоносову, Петровской эпохе, к древнерусским памятникам, затем расширял свои интересы сопоставительными темами (особенно обстоятельно погружаясь в русско-французские связи), потом увлёкся теорией литературы, семиотико-структуралистскими принципами анализа, оттуда был прямой путь в культурологию, в теорию и историю культуры и т.д. и т.п.

Многообразие и многоцветие интересов, заложенное, видимо, в природе, создавало ценные открытия. Считаю, например, что одно из важнейших положений учёного — о необходимости для культуры нескольких языков — непосредственно вытекает из его глубокой привязанности к живописи и музыке, и не только в смысле посещения музеев и филармонических концертов, это само собой, но в непрерывной потребности сопровождать творческую деятельность буквальными связями со смежными искусствами: во время раздумий и разговоров, во время заседаний и конференций Ю.М. непрерывно рисует, изводя немалое количество бумаги, если она есть под рукой: карикатуры, сценки, лица, фигуры, аб-

страктные завитки; а когда он садится за письменный стол читать или писать, то ему желательно приглушённое звучание (радио, проигрыватель, магнитофон) классических произведений, обычно — Баха, Моцарта, Бетховена. Очень помогает, признаётся Ю.М.

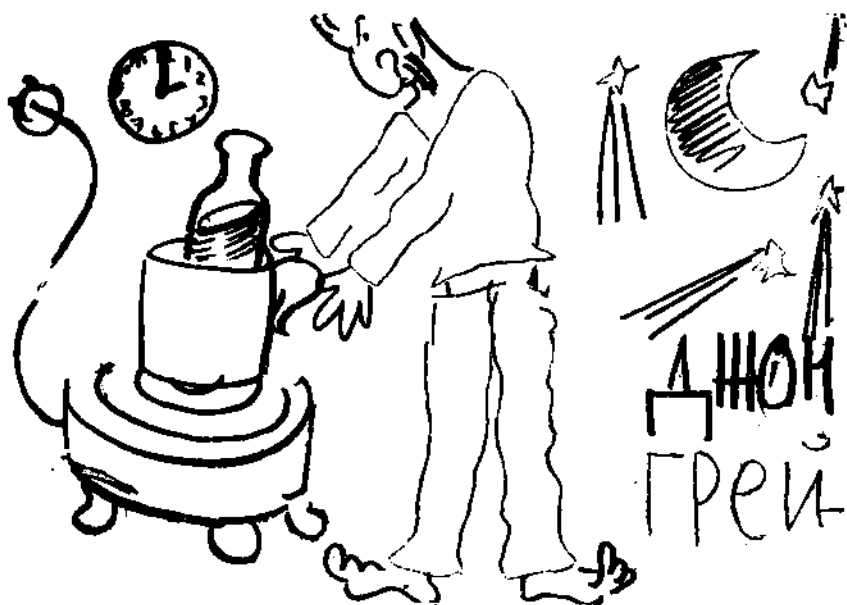
Сочетание творческой интенсивности в работе с экстенсивностью интересов, преобладание, как у всякого открывателя нового, тенденции к разрушению старых структур и связей, к перекомпоновке прежних элементов в совсем новые формы любопытно проявляется на бытовом уровне: в рисунках Ю.М. постоянно присутствуют шаржирование, сдвиги «реальных» пропорций; в разговоре Ю.М. бессознательно обращается к наличным предметам, переставляя их, комкая или даже искажая, если возможно, формы: например, если под рукой канцелярская скрепка, то она обязательно будет причудливо изогнута, полностью теряя первоначальный вид. И сны ему часто снятся «сдвинутые»; помню его рассказ о сне, где виделся горизонт с обилием заводских труб и со странными горизонтальными полосами дымов.

Когда дети были маленькие, любимая игра Ю.М. с ними: построить большую крепость из кубиков и деревяшек, а затем бомбардировать сооружение мячиками до полного разрушения (в педагогическом отношении занятие спорное: в течение одной из ближайших зим любознательные разрушители полностью развинтили — не ключами, а собственными пальчиками — велосипед, оставленный на веранде соседом).

Ю.М. не смог бы создать свои 800 научных трудов, если бы не обладал фантастической работоспособностью. У него никогда не было «свободного» времени, он всегда занимался. Все четыре года тяжелейшей Отечественной войны (а он от звонка до звонка провёл её на передовой) он держал при себе учебник французского языка и штудировал его, как только выдавались минуты затишья. За студенческие пять лет он наработал столько материалов, что через год по окончании Ленинградского университета, быстро сдав весь кандидатский минимум, успешно защитил в родном университете первую диссертацию. Он не был ни в аспирантуре, ни в докторантуре, он никогда не награждался творческими отпусками, получал, по правилам советских вузов, непосильную нагрузку в 700—800—900 часов в год, из которых у Ю.М. добрая половина приходилась на лекции (он до сих пор жаден до лекционных курсов: и общие хочет читать, и — особенно — спецкурсы). Да это ведь реальные

часы занятий, а сколько ещё приходилось к ним готовиться! Единственное утешение — если читался курс, куда входили материалы советской литературы, то можно было многие современные произведения просматривать «по диагонали» или вообще говорить о них, не знакомясь, заранее зная их стандартно-типическое содержание. Семейный лотмановский анекдот тех лет. Жена, Зара Григорьевна: «Ты читал роман такого-то?» — «Конечно, читал». — «Когда же ты успел, он ведь только что вышел». — «А я сегодня о нём на лекции читал».

Но постоянное обновление спецкурсов, обильные урожаи курсовых и дипломных работ, позднее ещё и аспирантских сочинений, отнимали уйму времени. Заедал быт: у Лотманов рождались дети; бабушек, увы, не было, приходилось домашний воз везти самим родителям, а они оба были творческие работники, поэтому делили бытовую ношу пополам. К тяготам относились с юмором; в комнате были развешаны лотмановские карикатуры со сценами из повседневной жизни; например, на одной была изображена глубокая ночь, орущий малыш и папаша (Ю.М. великолепно себя шаржировал) в ночном белье и босиком, уныло греющий бутылочку с молоком; сверху подпись: «Джон Грей».



Ю.М. оказался превосходным домохозяином; есть универсально талантливые люди, т.е. талантливые не только в своей узко профессиональной сфере: Ю.М., например, отличный кулинар. А для научной работы времени не оставалось, вернее, оставалась ночь, что Ю.М. с успехом для работы и с ущербом для здоровья постоянно использовал. Недосыпал он систематически. Когда я впервые увидел Ю.М., ему было 25 лет, но выглядел он на все сорок. Ещё один анекдот. Заходит Ю.М. с первенцем-сынишкой в магазин, а какая-то сердобольная старушка ворчит: «Вот ведь нынешние родители, сами — господа, дед с внуком послали за продуктами»... «Деду» же не было и тридцати. Уставал Ю.М. отчаянно. Как-то он признался: «Если бы меня подвесили за ногу вон за тот крюк (показал на верх люстры) и оставили меня в покое, ох, и выпался бы я!» Конечно, за все эти недосыпы и недоотдыхи Ю.М. заплатил дорогой ценой, его организм сейчас часто напоминает об этих авралах, но иначе, видно, не было бы всемирно известного учёного.

Что ещё способствовало успеху Ю.М. как учёного и как университетского преподавателя — уникальная память. Я не встречал больше людей с такими мнемоническими способностями. В его естественном компьютере заложены почти все стихи Пушкина, громадные массивы русской поэзии, лексика основных европейских языков, тысячи фактов и событий. В вечера общения, в прогулочные отрезки времени Ю.М. интереснейше рассказывал о войне, легко оперируя названиями городов и сёл, датами... Когда я однажды изумился, он смущённо промолвил: «Я всю войну помню как по календарю: день за днем, все четыре года». Тогда я почти буквально завопил: «Господи, какой материал пропадает! Какой бы отклик нашла такая мемуарная книга, где вся Отечественная война рассказана не генералом и не офицером, а простым сержантом! Честное слово, Ю.М., эта книга была бы весомее и долговечнее ваших научных трудов, как бы я ни любил их: ваша научная деятельность принадлежит истории, принадлежит в буквальном смысле, она является важным этапом в истории науки, но следующие поколения отнесутся к ней именно исторически, как к определённой ступени в развитии науки, а книга о войне была бы, конечно, тоже исторической, полезной по фактическому материалу, но она стала бы над-исторической, стала бы вечным памятником ленинградскому юноше, со студенческой скамьи взятому в армию, прошедшему страшную четырехлетнюю войну в са-

мой гуще её событий и ярко и правдиво её описавшему». Так приблизительно агитировал я его. Неоднократно. В самых различных ситуациях. Увы, безнадежно. Ю.М. считает, что научная его деятельность важнее для человечества. А я часто браню себя, что не уговорил учеников, аспирантов и студентов с помощью магнитофона провоцировать Ю.М. на устные рассказы: глядишь — через год-два можно бы и книгу получить. А теперь — поздно, Ю.М. признаётся, что многие эпизоды уже стираются из памяти. Прозевали...

В нашей же памяти, тоже не долговечной, осталось несколько живых эпизодов (любопытно: как у большинства вспоминающих о войне, главные события у Ю.М. — не бои, а тяжёлый изматывающий труд по рытью окопов и землянок, многокилометровые марши, голод и холод, бытовые конфликты). Изнурительное многодневное отступление 1941 г. по южноукраинским степям, безводье, жажда, радость встречи с арбузной бахчей: напились, даже умылись арбузным соком. В другой раз, при жуткой жажде — радость находки ночью в заброшенном сарае бочки с квасом; напились до отвала, заснули; утром пришедшая хозяйка сообщила, что развела в воде навоз для полива огорода. В неразберихе окружения — героический образ неизвестного майора, на свой страх и риск остановившегося на опушке и указывавшего разрозненным группам бойцов, как обойти немецкие заслоны и выйти к своим. Твёрдое решение Ю.М. при угрозе плена уйти из жизни; не было пистолета, лишь винтовка; сапог снимать слишком долго, ситуация может быть мгновенной, поэтому носил с собой толстый карандаш: дотянуться до курка. Рыцарственные усилия Ю.М., в духе Льва Копелева, спасти от разграбления германские дома и даже замки; иногда удавалось; к счастью, в отличие от Копелева, у Ю.М. в части было больше ремарковского, а не бандитского люда, было много питерской молодежи. Могли и своровать, но не у частного, а у государства — или же ничейное; колоритный рассказ, как ночью на станции из неохраняемого вагона стащили ящик консервов (наощупь) и ящик булькающих бутылок (спиртное!); оказалось — противотанковые гранаты и бутылки с зажигательной смесью. Грандиозное питье в день окончания войны, со всякими смешными историями. Весёлые рассказы о подготовке к празднованию дня Красной армии, когда группе бывших студентов, в том числе и Ю.М., было поручено сочинять оду родной дивизии, а комдив всё забраковыв-

вал и забраковывал очередные варианты; наконец, поэты догадались, что нет строк во славу комдива, вставили, текст был тотчас же утверждён.

Не смешно, однако, а грустно, что мы никогда не прочтём книги воспоминаний Ю.М.Лотмана. Но он её и не собирался писать, это я его безуспешно агитировал. А вот то, что не осуществились некоторые его собственные планы, ещё грустнее. У Ю.М. явно не реализовались в полной мере литературно-художественные наклонности: они иногда проявляются в изумительных образах, в остроумных очерках его частных писем; иногда Ю.М. взрывается ярким трагическим стихотворением. Эти тексты зафиксированы, их публикациям ещё наступит свой черёд. Но два замысла художественных произведений (ещё не ясно было, в каком жанре: то ли повести, то ли пьесы), увы, целиком остались в проектах.

Это были замыслы произведений хотя и художественных, но на социально-политическую тему: показать, как бы развивалась русская история, русская общественная жизнь, если бы в 1825 году победили декабристы, а в начале 1860-х годов страной завладела бы партия Чернышевского. Вырисовывались интересные сюжеты о борьбе Пестеля с северянами за власть, победа Пестеля, причудливая смесь демократических и деспотических принципов, агрессивная внешняя политика, обласкивание, а потом жестокое отталкивание не поддающегося власти Пушкина. А в шестидесятых годах — Писарев с Зайцевым во главе русского просвещения, разгон университетской профессуры, варварская, похлеце николаевской, цензура, потом сбрасывание, как слишком мягкотелых, вождей Нечаевым и установление сталинского режима в России за 60 лет до Сталина. Получились бы занимательные произведения, на конкретном материале показывающие типологическую общность всех заговорщических революций, неумолимо приходящих к деспотии (кстати, советую не знающим прочитать интереснейшие воспоминания болгарского революционера Ивана Хаджийского, блистательно показавшего ту же типологию в истории болгарского освободительного движения: мужественные и благородные романтики, начинающие революционный путь и вначале вершащие события, оттеснение их жёсткими наполеончиками, создание тоталитарного режима...).

Много других замыслов погубило на корню, в том числе и совместных. Не написали мы полусерьезную, полуюмористичес-

кую, но для тех застойных лет очень бы полезную, книгу-пособие для научных смельчаков «Как реабилитировать реакционеров и идеалистов» (первый приём там был под названием «навешать собак»: надо было найти ещё более матёрого реакционера, чем свой собственный объект, очернить того, как только можно, и тогда свой выглядел бы чуть ли не прогрессистом). Не удалось нам пешком пройти по стопам Радищева от Петербурга до Москвы — вынашивали такой замысел, хотели изучить жизнь именно радищевских сёл и городов почти два века спустя, подолгу останавливаясь в них — и затем описать в путевых очерках.

Выше я уже говорил о гуманизме и помощи людям. На эту тему можно многое вспомнить. Терпимое, христиански «прощальное» отношение к озлобленным людям, наносившим Ю.М.Лотману существенные нравственные уколы. Постоянное снисхождение к нерадивым студентам и аспирантам. Постоянно открытый кошелёк для разных воспомоществований: от серьёзно нелегальных (сборы в помощь политическим заключённым или выгнанным с работы) до бытовых подношений нуждающимся коллегам и знакомым (кошелёк так быстро пустел, учитывая ещё и немалые траты на растущую семью, что довольно часто Лотманы сами нуждались в помощи: не в безвозмездной, конечно, но в долгах). Я делю людей на две категории по поведению при необходимости раскошелиться в трамвае, музее, буфете, если присутствует несколько человек своих и неудобно из-за мелкой суммы расплачиваться каждому за себя: одни в таких случаях бросаются вперёд, спеша расплатиться за всех, другие, наоборот, любым способом замедляют ход, рассчитывая на альтруистов; ясно, что Ю.М. принадлежит к первой категории, к самой «бросающейся» её части.

Дом и стол семьи Лотманов всегда представлял собой то ли частную бесплатную гостиницу, то ли табльдот при гостинице: кто-то ночует, приехавший из Москвы или Питера; за вечерним чаем постоянно толчётся народ, неизвестно откуда взявшийся, да и утром за столом бывают гости. Ну, а уж если какая-либо конференция в Тарту или защита диссертации, то лотмановский стол терпит гостей с утра до вечера, невольно обеспечивая трехразовое питание, а иногда и более того. Характерный эпизод. Конференция, приезжие, живём в прекрасной гостинице «Парк», иду я завтракать в буфет, тоже тогда прекрасный, со свежим холодным молоком и с ароматным горя-

чим кофе, встречаю в коридоре знакомого, приглашаю с собой, а он мне откровенно: «Нет, я лучше пойду к Юрию Михайловичу». Мои полуустыжающие аргументы — дескать, дайте ему хоть утром от нас отдохнуть — увы, не помогли. Конечно, у Ю.М. вольготнее, чем в буфете...

У Лотманов гостевали и опасные для КГБ люди. Однажды неожиданно появился А.И.Солженицын, проездом остановился на день в Тарту. Постоянно приезжали бывшие ученики Г.Г.Суперфин и А.Б.Рогинский, каждый из них поплатился за антисоветские деяния лагерем и ссылкой. Как-то я, приехав, застал у Ю.М. немало дней уже живущую Наталью Горбаневскую, московскую поэтессу, отличившуюся в 1968 году выходом на Красную площадь в числе знаменитой семёрки московских смельчаков, протестовавших против вторжения наших войск в Чехословакию. А уж сколько перебивало гостей, привозивших и увозивших самиздат и тамиздат, не сосчитать.

Разумеется, семья Лотманов была под подозрением и наблюдением, а однажды добрые молодцы нагрянули с многочасовым обыском; перебрали по страничке каждую книгу громаднейшей библиотеки, ничего опасного не нашли: большая связка крамольнейшего самиздата лежала на верху голландской печки, агенты копались, стоя на стремянке, на книжном стеллаже в двух шагах от пакета, но не додумались подняться ещё на полметра и заглянуть на печку!

Можно представить, сколько мужества и самообладания нужно было иметь Юрию Михайловичу и Заре Григорьевне, чтобы внешне спокойно наблюдать за операциями гебистов у самой опасной черты. Вообще, мужества Ю.М. не занимать. Его поведение на войне, лишь отдельными штрихами намеченное фронтовыми друзьями и совсем затушёванно — самим Ю.М., хорошо отображённое в блестящей характеристике фронтового начальства, выданной при демобилизации (и умышленно потерянной университетскими подонками, чтобы легче было отказать Ю.М. в рекомендации для поступления в аспирантуру — а Ю.М. не догадался снять копию!), увы, нынешними документами почти не зафиксировано. Разве что полная грудь орденов и медалей, заработанных сержантом на передовой, а не в тылу, красноречиво говорит о многом. Зато весь его путь последующих нелегких лет от Сталина до Андропова лежит на наших глазах, и тут вряд ли кто будет спорить, что, начиная от социально-политической выдержки (ни разу не поступиться чело-

вечностью, ни разу не солгать ради сохранения благонамеренного статуса) и социально-политических поступков, подпадающих под статьи каких-то там советских кодексов, и вплоть до бытового поведения (перебарывание тяжёлых недугов, физических и нравственных, обращение с нарушителями уличного спокойствия и т.д.), — Ю.М. представляет собой одного из самых стойких людей нашего времени.

Гуманизм и мужество как ведущие черты характера хорошо проявились в мировоззрении учёного и в избирательном его интересе к соответствующим темам. В самые застойные брежневские годы, когда культивировалась классовая ненависть, Ю.М. открыто истолковывал «Капитанскую дочку» как произведение о милосердии, о внеклассовой, человеческой подкладке в чувствах и поступках персонажей, включая Пугачёва и императрицу. А в смысле мужества отметим постоянное внимание Ю.М. к Радищеву, декабристам, Пушкину-человеку.

Отражение мировоззренческих и психологических особенностей учёного в его научных трудах — значительная и мало изученная тема. По отношению к Ю.М.Лотману она тоже достойна специального обширного исследования; замечу лишь, что интерес его к естественным, первозданным свойствам жизни, к «цыганщине» и, соответственно, к творчеству Руссо, Пушкина, Гоголя, Тютчева, Толстого, Блока связан с заветной, но недосягаемой в условиях городской цивилизации идеальной простотой бытия, а теоретический комплекс структурно-семиотических работ Ю.М.Лотмана выглядит как сопротивление, отталкивание от чуждого, навязываемого метода, как убедительный противовес «социологическому импрессионизму» (термин Ю.Г.Оксмана), господствовавшему в советские годы, якобы строго научному, а на самом деле, крайне субъективистскому, шаткому, меняющемуся по злобе дня методу и меняющейся шкале ценностей. А с другой стороны, теоретические пути, возможно, были необходимой преградой, сдерживающей рвущуюся на свободу первозданного бытия лавину духовных и душевных сил...

Петербург, июль 1993 г.



Вверху
Ю.М.Лотман
и Б.Ф.Егоров;

справа
Ю.М.Лотман;

март 1985 г.,
филфак ЛГУ
(на защите
чьей-то дис-
сертации).





Вверху
М.К.Трофи-
мова и
Ю.М.Лотман;

справа
Е.М.Меле-
тинский и
Ю.М.Лотман.



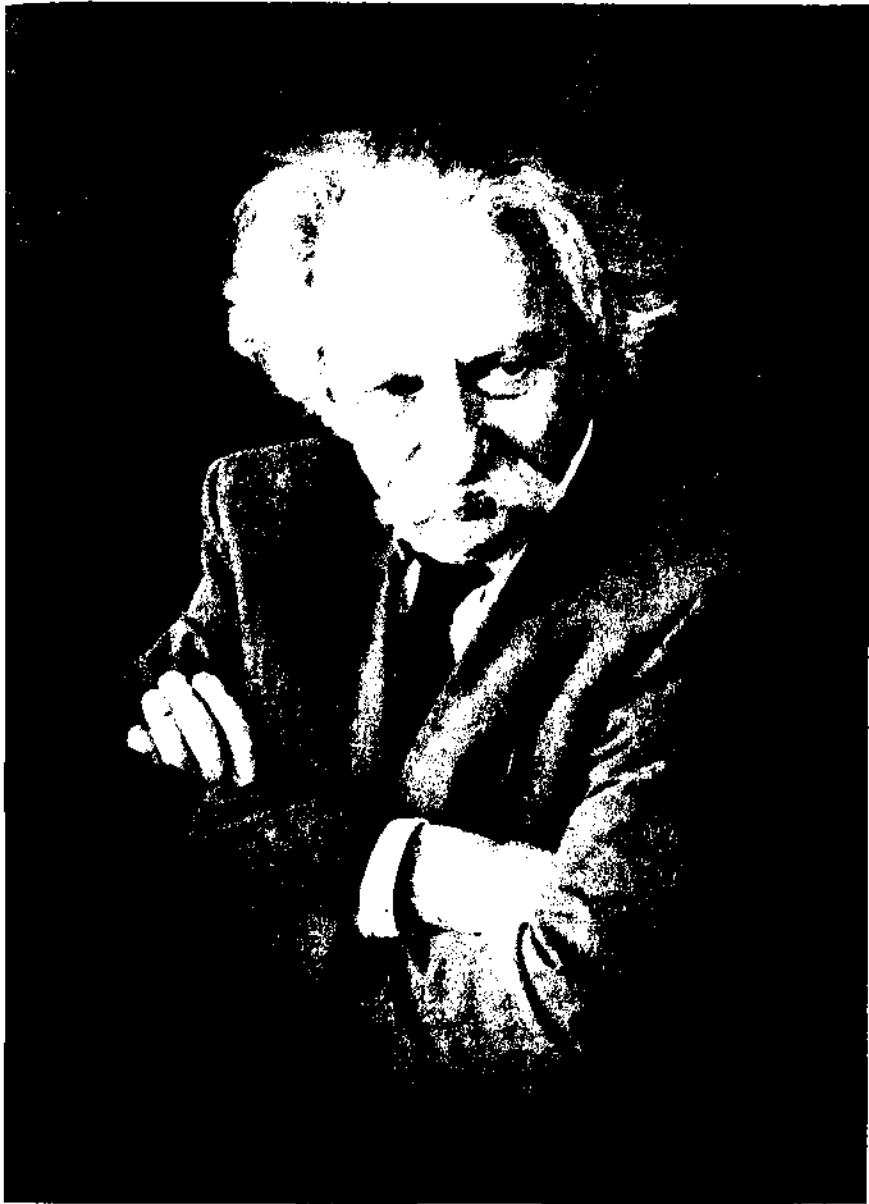
Ю.М.Лотману 30 лет (автошарж)



Автошарж Ю.М.Лотмана



ni Norky



28 октября 1993 года, не приходя в сознание, после тяжелой болезни, Юрий Михайлович Лотман скончался. С ним ушла целая эпоха в истории русистики Тартуского университета, да и в истории всей отечественной науки. Смерть бывает чаще всего неожиданной, а иногда, увы, и предвиденной. Сам Юрий Михайлович, терзаемый большим пучком болезней, относительно спокойно и смело подводил итоги и исподволь готовился к уходу — уже несколько месяцев, если не лет: писал прощальные письма, торопился работать, полный научных замыслов... Но всегда кончина близкого человека не ждётся, она потрясает, переворачивает душу; очень трудно освободиться от смятенного состояния. Да я и не хочу. Не хочу исправлять очерки, написанные при жизни Ю.М. и полные всё-таки оптимистического задора, надежды на будущую творческую активность Ю.М. Сейчас они создавались бы в совсем ином ключе, но пусть они будут документом той эпохи, оставшейся за чертой, за тем тире, о котором неплохо сказал С.Щипачев:

Я знаю — смерть придёт, не разминуться с ней.
Две даты наберут под карточкой моей.
И краткое тире, что их соединит,
В какой-то миллиметр всю жизнь вместит.

Мы ещё близко стоим у этого тире, может быть, мы слишком субъективны, ошибаемся в своих пристрастиях, но в целом, думаю, наши представления о масштабах личности и деятельности Ю.М.Лотмана не ошибочны, не преувеличенны. Ушёл из жизни великий учёный — и не менее великий человек, хранитель лучших традиций петербургской культуры, человек мужественный, рыцарственный, всегда отдававший себя ближним. И ближние никогда его не забудут.

Петербург, 4 ноября 1993 г.

В.Ф.Егоров

Вячеслав Вс. Иванов

Из следующего века*

Юрий Михайлович Лотман отличался исключительной ясностью мысли и художественной отточенностью образов, посредством которых мысль излагалась. Я полагаю, что именно поэтому уже в начале 1960-х годов, когда мы с ним сблизись, его так привлекала математика. В то время А.Н.Колмогоров, с которым Ю.М.Лотман встречался у В.А.Успенского, увлечённо занимался приложением к метрике и поэтике вероятностных и теоретико-информационных методов; эту линию исследований, начатую Андреем Белым, продолжали и некоторые из молодых филологов, бывавших в Тарту, прежде всего М.Л.Гаспаров. Лотмана больше интересовали самые абстрактные области математики такие, как топология. В них он видел прообраз продуманного отчётливого построения науки и её языка. В этом отношении из всего нашего московского семиотического кружка ему был ближе Ю.К.Лекомцев, соединявший углублённые занятия математикой с опытами продолжения глоссематики Ельмслева — едва ли не наиболее точного из тогда существовавших вариантов семиотики. Ранние семиотические и структурные работы Лотмана писались в расчёте на последующую трансформацию нашей области знания в математически ясную дисциплину. Подкрепление этой точки зрения мы все тогда получали благодаря общению с В.А.Успенским.

В подходе к семиотике как к науке я вижу главный водораздел между той наукой о знаках и текстах, которую начинал тогда развивать Лотман в содружестве с группой московских учёных, и многими отчасти аналогичными опытами, несколько позднее повторявшимися в других странах. Если говорить, скажем, о публикациях Барта, Кристевой, Греймаса во Франции, для них всех важной была эссеистическая связь с литературой,

* Текст выступления в Государственном литературном музее 22 декабря 1993 года на вечере, посвященном памяти Юрия Михайловича Лотмана.

художественная игра, выведившая часто далеко за пределы науки. Для Лотмана же (как и для того московского семиотического кружка, с которым он быстро сблизился) не было сомнения в том, что мы стремимся создать новую науку (о знаках и текстах и их определённых видах, в частности, о литературе) на основе преобразования уже собранного преднаучного материала, прежде всего, в области истории культуры, которую Лотман знал великолепно.

Из тех, кто над этими вопросами бился за границей, ближе всего нам был Роман Якобсон. Мне довелось, преодолев немало трудностей (для проверки Таллинское КГБ поселило нас в гостинице в столице Эстонии, не разрешив никуда из города отлучаться), привезти Р.Якобсона и К.Поморску в 1966 г. на летнюю семиотическую школу в Кяярику (там находилась спортивная база тартуского университета). Якобсон принял самое деятельное участие в наших обсуждениях, выступал с развёрнутыми репликами и почти после каждого доклада, и на заседании, где Лотман предложил план будущих исследований. Якобсон сразу вошёл в нашу семиотическую семью. Оттого Лотман очень хотел, чтобы подпись Якобсона была и под нашими семиотическими тезисами, напечатанными в 1973 г. к Международному съезду славистов в Варшаве (это оказалось невозможным — Якобсон не подписывал текстов, в составлении которых не принимал участия, а в те годы после вторжения в Чехословакию он не приезжал в Россию, а мы не имели возможности ездить на Запад).

Составлению этих тезисов Ю.М.Лотман придавал большое значение. Он хотел, чтобы сложившаяся к тому времени тартуско-московская школа семиотики заявила о себе, дав проект целого цикла будущих исследований, намеченного с единой точки зрения. Мы собирались несколько раз в Москве дома у Б.А.Успенского, у которого тогда Лотман обычно останавливался. Всего оживлённее кроме самого Юрия Михайловича целые куски текста предлагали мы с В.Н.Топоровым. Б.А.Успенский всё отмечал взаимную несогласованность отдельных частей, где по его мнению слышались отчётливо голоса разных авторов (он прибегал к терминологии музыкальной: «Труба! Труба!», сокрушённо восклицал он, прослушивая предлагаемый отрывок). А.М.Пятигорского мучили боли в спине, он лёжа и окая время от времени вставлял критические замечания о семиотике, от которой уже тогда стал отдаляться. Юрий Михайлович в те ве-

чера был единственным, кто всё ещё умел объединить эту разношёрстную и противоречивую компанию. Он никому не навязывал своей точки зрения, но старался добиться если не единства, то подобия гармонии и контрапункта в этой разноголосице.

Позднее Юрий Михайлович обращал внимание на различие путей, которыми мы пришли к семиотике и к структурному подходу к литературе: для него был значим опыт его ленинградских учителей по университету, таких, как Г.А.Гуковский, от формализма во втором (младшем) поколении шедший к созданию новой истории русской литературы в широкой культурологической перспективе. Москвичи все прошли через увлечение структурным языкознанием. Этот наш опыт интересовал Лотмана — после первого знакомства летом 1963 года в Переделкине он увёз только что вышедшую мою книгу о хеттском языке, написанную в структуралистическом духе.

Нас объединяло следование многим принципам Пражской школы, оттого так естественно в наше содружество вошёл Р.О.Якобсон. Одним из самых примечательных вечеров в Кярику был тот, когда Якобсон вместе с П.Г.Богатырёвым вспоминали о своём начальном периоде.

Отношение Ю.М.Лотмана к русскому формализму было значительно более сдержанным, что видно и в первой его книге по структурной поэтике, и в его реакции на те статьи, этой проблематике посвященные, которые с моей легкой руки ему предлагались. Лотману не было свойственно просто заниматься канонизацией классиков. Его привлекало в научном наследии прошлого (как, впрочем и в писаниях современников, с его помощью печатавшихся) то, что ещё никем не было замечено и что можно было интересно развить. Когда втроем с Б.А.Успенским мы были у К.П.Флоренского, сына о. П.А.Флоренского, Лотман увлечённо знакомился с огромным архивом покойного предшественника семиотики. Он планировал посвятить ему один из томов «Трудов по знаковым системам», где к тому времени кое-что из трудов о. Павла было напечатано. В одной из блестящих статей позднего времени Лотман развивает идеи заключительной части книги Флоренского «Мнимости в геометрии». Согласно Флоренскому и Лотману, пережитое Данте (как и другими большими поэтами, например, Лермонтовым, которому посвящена другая статья Лотмана на близкую тему) восприятие пространства должно быть исследовано в ряду других

видов пространств, нам известных. Мне представляется, что это направление исследований чрезвычайно перспективно.

Из последнего примера видно, что над соединением математических штудий с литературоведческими и семиотическими Лотман продолжал думать и в последний период своего творчества. В это время его особенно занимает построение общей концепции семиотики истории. Эту тему он предложил как главную для последней летней школы в Клярику, которую после 12-летнего перерыва удалось провести в 1986 году. В докладах и ремарках по ходу выступлений других участников Лотман развивал своё понимание философии истории и трудностей прогнозов в этой сфере знания. Из последующих его докладов и лекций — в частности, из последней его лекции в Московском университете — я вынес убеждение, что он сближался с концепцией Пригожина, которого, отвечая на вопрос слушателя, назвал «гениальным». Некоторые стороны понимания Лотманом линейного развития и катастроф (если иметь в виду специальное значение термина в смысле Р.Тома) раскрыты в его книге «Культура и взрыв». В заключительной главе Лотман касается и приложения своих идей к современной истории России, намечая несколько возможных путей развития.

Лотмана интересовала практическая, прикладная сторона науки (как прикладная лингвистика была одним из главных занятий для всех лингвистов, входивших в тартуско-московскую школу). Мысли, ясно сформулированные, могут быть доступными многим (вспомним успех лотмановских телевизионных бесед о Пушкине). Приложение семиотики к практическим научным проблемам общества неотделимо от её доступности. Поэтому Лотман, допуская в качестве редактора любую степень эзотеризма, противился утверждениям о значимости затруднённой формы выражения для всей тартуской школы. Разумеется, сказанное не относится к распространённым в «Трудах по знаковым системам» эзоповым иносказаниям: на темы, опасные для тогдашней системы цензурирования, мы все писали в намеренно усложнённой манере, рассчитывая на догадливость читателя.

Об отклике на общественно значимые темы как критерии для оценки семиотических работ Лотман мне писал в письме по поводу моей книжки «Чёт и нечет». Проблематика двух полушарий в связи с семиотическими их функциями занимала нас обоих. Оказавшись в Эльве (дачной местности под Тарту)

соседом двух выдающихся ленинградских специалистов в этой области — Л.Я.Балонова и Д.А.Кауфман, Лотман обсуждал с ними их работу по односторонним (левым и правым) шокам. Лотман считал недостатком работы то, что она выполнена целиком на материале поведения душевнобольных, которых лечили такими шоками. Он считал необходимым обследовать и нормальных людей, предлагая для эксперимента (наложения электродов на оба полушария поочередно) самого себя. Когда я сделал доклад об асимметрии и диалоге полушарий на небольшой конференции в Вычислительном Центре Академии Наук, Лотман отнёсся к моим выводам очень положительно. Вскоре появился целый том «Трудов по знаковым системам», посвящённый этой проблематике.

Нас объединяли и многие другие темы (такие как семиотика кино или отношение имени и мифа). Мы вели совместные семинары в Москве и в Тарту. Главное, чего добивались мы, было прояснение некоторых основных общих принципов и методологических установок.

Я думаю, что намеченный Лотманом план преобразования всех семиотических областей знания в математически точную науку, тесно связанную с естествознанием (биологией) и историей, будет осуществлён в будущем столетии. Ему Лотман принадлежит всей совокупностью завещаемых им мыслей.

Москва, 22 декабря 1993 года.

Памяти Юрия Михайловича Лотмана

То, что стало в последнее время предметом постоянной тревоги и чего боялись, произошло. Юрий Михайлович Лотман 28 октября ушёл из жизни.

О близкой смерти Юрий Михайлович знал твёрдо и к встрече с нею готовился с мужеством и достоинством античных героев. Последние письма его были, по сути дела, необъявленным прощанием. Последняя прижизненно опубликованная совсем незадолго перед кончиной работа Юрия Михайловича — «Смерть как проблема сюжета». Она — о смысле, об осмысленности поведения человека, о цели, предполагаемой человеческой деятельностью и включающей идею конца и, следовательно, смысла («То, что не имеет конца, — не имеет и смысла»), о связи осмысления с расчленением непрерывного пространства и о двух следствиях из этого: «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» (об отмеченности их Юрий Михайлович писал ещё почти 30 лет назад). Смысла *я в тебе ищу...*, — мог бы сказать о себе, вслед за поэтом, и он, — того смысла, последняя доступная глубина которого обретаётся перед лицом завершительницы-смерти.

В этом контексте воспринимается и первая посмертная публикация фрагмента воспоминаний Юрия Михайловича «Проматривая жизнь с её начала...», появившаяся через две недели после смерти их автора. Отдавая сейчас дань памяти Юрия Михайловича и вспоминая о нём, тем самым препятствуя смертному началу проникнуть в ту сферу души, где покойный продолжает жить, уместно напомнить его слова, которые теперь должны пониматься и как обращённые непосредственно к нам, переживающим в эти дни вступление в это пространство живого воспоминания, о желании «бесхитростно вспоминать, потому что вспоминать приятно».

Необычность судьбы Юрия Михайловича и выделенность его личности из ряда кажутся нам очевидными. И всё-таки, вопреки этой очевидности, оправдываемой особенностями нашей позиции и нашими чувствами к покойному, поверим его словам — вполне и до глубины их смысла: «Я никогда не был — ни психологически, ни реально — человеком необычайной судьбы. Моя жизнь — средняя жизнь. Говорю это без кавычек и с глу-

боким убеждением». Не нужно видеть в этих словах смирение или только смирение: свидетельство самосознания Юрия Михайловича в этом случае решительно перевешивает все наши естественно возникающие протесты и ссылки на то, что мы видим «собственными глазами» и чувствуем и даже знаем и готовы доказать иное. Это самосознание «средности» своей жизни и принадлежности именно к ряду (подобно настойчивому утверждению Пушкиным, в конце его жизни особенно, своего «мещанства») стоит большего, чем наша «видимость», и кто сказал, что «средняя жизнь» есть «усреднённая» или «посредственная» жизнь — жизнь «средних» чувств и «средних» мыслей?! И воспоминания Юрия Михайловича в этом смысле «средние», как «средне» всё подлинно человеческое и человекообразное. Порождение и принадлежность крайних состояний духа, сверхзадача, понятая как главная и единственная жизненная реальность, не только таит в себе свою собственную гибель или извращение, но и искажает как само это «среднее» человеческое, так и путь от него к решению сверхзадачи. В чём это «среднее», органично отвечающее человеческой природе и позволяющее *не отступаться от лица*, лучше всего сказал сам Юрий Михайлович: «Мои взгляды менялись, но я никогда не имел удовольствия сказать десять или пятнадцать лет спустя: "О да, я это давно предвидел"». Поэтому я постараюсь рассказать, как я помню, и, хотя это обещать не возможно, не вносить своих сегодняшних чувств и переживаний, а вспомнить, что чувствовалось, переживалось и виделось мне тогда. А поскольку я живу уже долго и видел много того, что видели люди, жившие вокруг меня, но уже в большинстве своём умершие и, как правило, так и не успевшие ничего сказать, я считаю, что то, что я буду говорить, — это и моя обязанность перед их памятью».

Своя обязанность перед памятью Юрия Михайловича и у нас. Научные труды Лотмана написаны и известны. Они есть, пребывают и пребудут. Его человеческий облик, за которым стоит сама его суть, живёт сейчас в памяти тех, кто хорошо знал Юрия Михайловича, и их долг — попытаться передать другим нечто о существенном, ярком и притягательном в этом облике. Мы хорошо знали Юрия Михайловича, и, значит, наш долг — свидетельствовать о нём.

Может быть, одно из важнейших свидетельств состоит в том, что Юрий Михайлович был счастливым человеком вопреки

тому страшному и трагическому, что окружало его и, казалось бы, не могло не мешать ощущению счастья жизни. Такой результат встречи человека с неприятными, более того, катастрофическими обстоятельствами — удел высокой души, способной подняться над «злой» эмпирией и, прикинув к подлинным источникам жизни, увидеть целое и понять заданность счастья жизни и самой жизнь как благой дар. Вот, в частности, почему и мы, скорбя об утрате, не должны позволить духу уныния овладеть нами. Этот счастливый дар щедро изливался на многих, в числе которых были и мы, знавшие Юрия Михайловича лично.

Юрий Михайлович вспоминает о «страшном времени», о том, что «делалось всё страшнее», что «минимум у трети класса родители были расстреляны» [речь идёт о школе, где он учился]. Всё это замечалось и принималось в душу, но полнота переживания жизни не нарушалась. Более того, присутствие трагического в самой жизни делало это переживание особенно обострённым и напряжённым, как бы подтверждая, что и в смертельные чумные тридцатые —

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Юрий Михайлович помнил слова поэта о счастье посещения мира в его минуты роковые и знал, что они, если ещё не наступили, то во всяком случае уже при дверях. «Мы ждали исторических событий, — вспоминает он. — Чувство, что мы живём в эпоху историческую, у нас присутствовало у всех». Отсюда — раннее взросление и это «мы торопились». Но и торопясь вместе со своим поколением, уже на краю бездны, Юрий Михайлович не забывает отмечать все счастливые переживания его довоенной жизни, всё, что казалось ему замечательным. «Это был замечательный человек», — говорит он, вспоминая об одном из своих друзей-наставников и тут же признаётся: «В общем, мне тогда все казались замечательными, но это был действительно замечательный человек». И как бы допуская возможность некоторого преувеличения: «Может быть, это чуть-чуть идеализировано. Очень может быть, но я говорю о том, как мне теперь кажется».

Щедро черпая счастливые впечатления жизни, Юрий Михайлович был щедр и сам — и в отношении друзей своего детства и юности, и в отношении своих учителей, которым он был бесконечно благодарен («Учителей я вспоминаю с необычайной благодарностью», но и — об одном из своих университетских наставников: «Но для меня лично его имя остаётся совершенно священным»), и в отношении нас — его друзей, коллег, учеников. Юрий Михайлович щедро позаботился о нас, оставив нам удивительное наследство — и научное, и человеческое, нравственное. Оно не только обязывает нас к благодарности, но и призывает к долгу поддержания и преумножения этого наследства. Трудно воспринимать его иначе, чем дар, хотя сам Юрий Михайлович был не только человеком щедрым, но и свободным и едва ли захотел бы смущать и нашу свободу неким подчёркнутым актом дарования или завещания об оставляемом наследстве. Скорее он предпочёл бы, чтобы и мы были свободны и даже более свободны, чем верны, ибо ничто не может быть вернее, чем следование духу свободы. Мы, современники Юрия Михайловича, люди той эпохи, которая склонна избрать своим знаком его громкое имя, должны выдержать это испытание свободой, столь достойно пройденное этим благородным, мудрым и мужественным человеком.

Великая русская литература была для Юрия Михайловича своим домом. План и смыслы частей этого дома он понимал ясно и трезво. Многие горницы дома были обжиты им лично, и он знал и чувствовал их до тонкостей, интимно. Этот дом был его по праву, потому что мало кто так заботился о нём, так усвоил дух, которым жила и творила русская литература, бывшая для Юрия Михайловича более чем профессией, даже любимой, — но самой жизнью, может быть, особенно счастливой. Многих привёл он к этому дому, многим открыл он его богатства и сумел даже издавна знакомое показать по-новому, для многих благодаря ему этот дом стал именем новой духовной родины.

Юрий Михайлович Лотман был великим тружеником, работавшим до седьмого пота на многих разных, но отчасти пересекающихся нивах. Литература и история, культурология и семиотика — лишь самое краткое обозначение тех обширных пространств, к которым были приложены труд, энергия, способности, ум, чувства, вкус этого замечательного исследователя и удивительного человека.

Последнее упокоение прах Юрия Михайловича нашёл в земле Эстонии, на городском кладбище в Тарту. Эстония в лице её Президента почтила память усопшего. В тяжёлое для себя время именно в Тарту нашёл Юрий Михайлович приют, работу, друзей, коллег, учеников. Здесь провёл он большую часть своей жизни. Здесь происходили кажущиеся теперь почти легендарными летние семиотические школы 60-ых годов и здесь выходили ставшие знаменитыми «Труды по знаковым системам», вокруг которых складывалась семиотическая школа. Юрий Михайлович всегда с благодарностью помнил, чем он обязан Эстонии: в своей стране ему не нашлось места, хотя стоило ей очнуться от долгого обмирания, как взыскающие живого слова, которое могло бы разрешить их сомнения и дать ответ на жгучие их вопросы, устремились мыслями, а нередко и душой, сердцем в эту соседнюю страну, «к Лотману». Об этой поддержке и помощи, полученной там, помним с благодарностью и мы. Среди многого совершённого Юрием Михайловичем не забудется и то, что именно им был завязан надёжный узел свободной и благой связи русской культуры с этой страной и её культурой. Отныне Тарту — законное имя ещё одного центра русской культуры, готового делиться лучшим из своего наследия и открытого для восприятия и усвоения «чужих» даров.

Склоняя голову перед свежей могилой Юрия Михайловича Лотмана и сознавая тяжесть и невосполнимость утраты, мы произносим: «Вечная память!»

Москва, 14 ноября 1993 г.

*С.С.Аверинцев, В.С.Баевский, А.Ф.Белоусов, В.Э.Вацууро,
Л.И.Вольперт, Б.М.Гаспаров, М.Л.Гаспаров, Е.В.Душечкина,
В.М.Живов, Б.Ф.Егоров, Т.Я.Елизаренкова, А.А.Зализняк,
Вяч.Вс.Иванов, Л.Н.Киселева, Н.В.Котрелев, К.А.Кумпан,
Ю.И.Левин, Г.А.Левинтон, М.И.Лекомцева, Г.А.Лесскис,
М.Б.Мейлах, Е.М.Медетинский, С.Ю.Неклюдов, Т.М.Николаева,
Е.С.Новик, А.Л.Осват, Н.Г.Охотин, Е.В.Падучева, М.Б.Плюханова,
А.М.Пятигорский, В.Н.Равдин, О.Г.Ревзина, П.С.Рейфман,
А.Б.Рогинский, П.А.Руднев, И.П.Смирнов, Г.Г.Суперфин,
Р.Д.Тименчик, Е.А.Тоддес, В.Н.Топоров, Б.А.Успенский, В.А.Успенский,
Т.В.Цивьян, Ю.Г.Цивьян, И.А.Чернов, А.П.Чудаков,
М.О.Чудакова, М.Б.Ямпольский.*

Приложение

Библиографический указатель изданий
по семиотике Тартуского Университета
(1964-1992)

Ю. М. Лотман

Заметки о тартуских семиотических изданиях

Навозну кучу разрывая,
Петух нашёл Жемчужное Зерно
И говорит: Куда оно?
Какая вещь пустая!

Поставленную в эпиграфе басню Крылов закончил словами, которые лучше всего подходят к истории этого научного направления:

Невежи судят точно так:
В чём толку не поймут,
То всё у них пустяк.

Можно было бы уделить много страниц перечислению тех обвинений, которые обрушились на отечественную семиотику в течение первых двух десятилетий её существования. Большинство из них отмечено было не столько научной критикой, сколько отнюдь не безопасными в те годы политическими обвинениями. На последнем этапе нападки были несколько изменены по интонациям и трансформированы: тартуские издания обвинялись в проповеди формализма и других многочисленных грехах, и им противопоставлялась некая шумно декларировавшаяся, но так ничем себя в науке и не проявившая «марксистская семиотика». К счастью, эти обвинения не запугали ректоров Тартуского университета, профессоров Ф.Д.Клементя и А.В.Коопа, и мы пользуемся случаем выразить им посмертную благодарность. Что же касается редакторов и авторов «Трудов по знаковым системам», то мы исходим из принципа, сформулированного Ломоносовым: «*Errores depraesahendere leve est. meliora praestare virum probum decet*»¹.

Мы никогда не опускались до ответов на доносы, в какую бы «научную форму» они не облекались. Не будем этого делать и сейчас. Лучшим ответом, облечённым в достойную научную форму, является предлагаемая читателю библиография. Знакомясь с нею, читатель увидит и динамику научной мысли, и те поиски, которые привлекали исследователей.

¹ Ошибки замечать немного стоит; дать нечто лучшее — вот что приличествует достойному человеку (лат.)

Библиографическое описание представляет читателю как эволюцию проблем, привлечших внимание ученых, так и расширение круга исследователей. И если кончина или сложные повороты истории нашего времени, к нашему горю, уносили из томов некоторые имена, то одновременно ряды исследователей неизменно пополнялись молодыми авторами. Общее движение можно характеризовать как направление от языка к тексту, от статики к динамике, от синхронии к диахронии.

В разнообразии исследований, написанных разными авторами, с разным характером научных интересов и различными материалами, тем не менее, отчётливо высвечивается общая тенденция: рассмотрение культуры как сложного механизма коллективного разума человечества. Разнообразные проявления культуры на всех уровнях — от индивидуальных, понятных лишь одному читателю — самому автору этих текстов, — до предельно абстрактных искусственных языков — складываются в единый механизм, который был назван Гераклитом Эфесским Самовозрастающий Логос.

Сказать, что обзоры тартуских семиотических публикаций неизменно носили полемически враждебный характер, было бы несправедливо и неблагодарно. Целый ряд исследователей — особенно зарубежных, — начиная от Романа Осиповича Якобсона, а затем К.Тарановского, П.Богатырёва, К.Леви-Стросса, Умберто Эко, М.Дрозды, Е.Фарыно, А.Шукман и ряда других, поддерживали тартуские издания в рецензиях и отзывах, печатных и эпистолярных. Всем им, а также и всем другим, перечислить которых здесь нам не удалось ввиду ограниченности места, издатели и авторы тартуских семиотических трудов выражают свою благодарность. Ограничивая по необходимости этот перечень, мы хотели бы, однако, отметить одну работу, выделяющуюся как широтой темы, охватывающей всё тартуско-московское направление в целом, так и последовательностью научной концепции и блеском изложения. Мы имеем в виду статью Б.М.Гаспарова «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен».

Б.М.Гаспаров вдвойне компетентен в своих оценках — как видный лингвист и семиотик и как непосредственный участник Тартуских летних школ², начиная с третьей. Однако, в по-

² Тартуские летние школы — научные симпозиумы по проблемам семиотики.

рядке научного диалога, представлялось бы полезным внести в его научную концепцию некоторые коррективы, особенно касающиеся начальных этапов. Сделать это тем более необходимо, что указанная статья является самым полным и наиболее концепционным обзором данного научного направления в целом.

1) Утверждение о том, что тартуско-московское направление было с самого начала единым в своих научных методах, представляется неточным. Движение складывалось как напряжённый диалог между московской и петербургско-ленинградской научными традициями предшествующего периода. Если московская школа традиционно отличалась новаторством в лингвистике, то ленинградская наука 1920-х — 1930-х годов была связана с формалистами, а также со стоявшими особняком (по отношению к формализму) трудами В.Я.Проппа, В.М.Жирмунского, Г.А.Гуковского, О.М.Фрейденберг и, в меньшей степени, — с работами М.М.Бахтина. Ленинградская лингвистика была полностью захвачена марристами и стояла вне рассматриваемых нами процессов. Московские участники первых семиотических встреч опирались на лингвистические научные традиции, а за пределами лингвистики тяготели к рассмотрению простейших объектов (карты, шахматы и т.д.), позволявших строить строгие модели и применять точные описания. В сфере искусства предметами рассмотрения оказывались фольклор и наиболее архаические эстетические формы. Тартуская школа была составлена из учёных, непосредственно связанных с ленинградской традицией и методологически, и лично, и исходила из представления о семиотической ценности наиболее сложных объектов культуры. Полагалось, что, подобно тому, как любое складывание отдельных бифштексов не создаст живого телёнка, любое суммирование простейших текстов не создаст целостного явления культуры. Сложные системы требуют принципиально сложных моделей.

Столкновение этих двух принципов в атмосфере дружественных, но напряжённых дискуссий имело обоюдно плодотворный характер. Именно взаимодействие этих тенденций привело к появлению такой характерной черты тартуско-московской семиотики³, как интерес к культуре в целом как единому семиотическому объекту.

³ Название «тартуско-московская» (или: «московско-тартуская») вскоре приобрело условный характер после вхождения в неё учёных из Еревана, Риги, Вильнюса и других городов.

2) Б.М.Гаспаров утверждает, что семиотическое направление было проникнуто эзотеризмом и ограничивалось малыми тиражами, стремясь замкнуться в «башне из слоновой кости». Возможно, для некоторой группы участников дело обстояло действительно так. Однако для меня это отчасти напоминает того путешественника, который описал постоянный голод туземцев как специфический ритуал их странной религии. Могу утверждать, что пафос, по крайней мере тартуской группы, был не эзотерическим, а просветительским. С самого начала мы читали спецкурсы, вели спецсеминары, собирали студенческие конференции и летние школы коллег, издавали научные сборники — всё это, преодолевая сопротивления, вызванные нехваткой бумаги, доносами одних и опасениями других, — не потому, что хотели замкнуться в «башне из слоновой кости». Все мы были и остаёмся педагогами-учёными, и отделение одной части нашей деятельности от другой для многих из нас никогда не было возможным. Жертвенность привлекала больше, чем снобизм, а психологическим стимулом к эзотеризму было стремление к научной точности (замена — иногда — слова синонимичным ему неологизмом, о чём пишет Гаспаров, являлась, как правило, знаком превращения его в термин), сам же эзотеризм часто объяснялся не эстетикой игры, а необходимостью выразить цензурно неприемлемую в те времена мысль.

3) Б.М.Гаспаров пишет о том, что одной из особенностей «тартуской семиотики» «была ярко выраженная "западническая" ориентация интеллектуальных движений периода "оттепели"»⁴. С этим можно согласиться с той, однако, поправкой, что такое свойство, вопреки мнению Бориса Михайловича, не исключает «тартускую семиотику» из отечественной традиции, а, напротив, тесно с нею связывает. Чтобы понять, что такой взгляд органичен для русской культуры, достаточно вспомнить, что убеждённым «русским западником» был не знавший иностранных языков В.Белинский⁵, а апологетами специфического национального пути были проводивший большую часть жизни за границей и говоривший на большинстве европейских языков Герцен и изучавшие философию в немецких универси-

⁴ Там же. — С. 9.

⁵ А.Герцен вспоминал, что когда он в Париже привёл Белинского на место, где был казнён Людовик XVI, Белинский не обнаружил никакого интереса и, отвернувшись, заговорил о «Тарасе Бульбе».

тетах славянофилы. Толковать «русское западничество» как отчуждённость от русской истории — заблуждение. Скорее следует говорить о противоположном.

Было бы неприятной для автора этих строк ошибкой истолковывать высказанные соображения как полемику с Б.М.Гаспаровым. Точнее было бы видеть в них диалогическую реплику, которая потеряет свой смысл вне отношения к этой двойной перекличке голосов.

Настоящий обзор хотелось бы закончить надеждой, что научные возможности тартуско-московской семиотической школы ещё не исчерпаны и что она ещё способна породить идеи, неожиданные как для противников этого направления, так и для самих его сторонников. Научные идеи кончаются, когда их носители начинают сосредоточивать все силы на том, чтобы блюсти чистоту принципов. Символ мудрости — змея растёт, сбрасывая кожу. Идеи также развиваются, перерастая себя.

От редколлегии*

Первый том Трудов по знаковым системам вышел в свет в 1964 г. Сейчас в начале июня 1990 г., мы сдаём в печать двадцать пятый. Двадцать пять книг (не считая отдельных изданий — монографий, тезисов, конференций и т.д.) составляют научную полку Трудов по знаковым системам Тартуского университета. Первые тома создавались, когда само слово «семиотика» было цензурно нежелательным и приходилось искать заменители (так родился термин «вторичные моделирующие системы», предложенный Владимиром Андреевичем Успенским). Однако и в этом случае, как и во всех других, внешние трудности не толкали нас на путь компромиссов, а стимулировали поиски более точных формул.

Оглядывая пройденный путь, мы видим смену имён и идей. С горем и благодарностью думаем мы о тех наших товарищах, которые оживляли своим участием первые тома, и кого уже нет с нами. Вместе с тем оптимизм вселяет непрерывающийся процесс омоложения состава «Трудов», появление всё новых и новых имён. Предсказания наших противников, что это научное направление подвергнется участи всех модных веяний, оказалось ложным.

За прошедшие десятилетия семиотика изменилась. Одним из завоеваний её трудного пути стало соединение её с историей. Познание истории сделалось семиотическим, а семиотическое мышление приобрело исторические черты.

Классическая историческая наука исходила из презумпции того, что история занимается завершившимся прошлым. Материал истории размещался в прошлом, историк — в настоящем, читатель — в будущем. История оказывалась статична или, по крайней мере, остановлена в момент написания исторического труда. Семиотический подход стремится избежать условной остановки исторического процесса. Для этого точка зрения историка-семиотика делается одним из объектов его собственного исследования как принадлежащая историческому процессу. Речь идёт отнюдь не о системе идеологических или

* Предисловие к 25-му выпуску «Трудов по знаковым системам».

политических предрассудков, которые — по Покровскому — определяют сущность истории. Внедрение точки зрения историка в исторический процесс меняет природу исторического факта. Факт, событие становится единственно возможным, неизбежным, причинно обусловленным, закономерным. Если такой взгляд с прошедшего переносится на будущее, будущее начинает казаться предсказуемым и тем самым становится избыточным.

Представление Гегеля о том, что история кончается в момент, когда он отражает её на бумаге, — не заблуждение, не непоследовательность, как часто утверждали, наоборот, это та абсурдная последовательность, для которой нужна смелость великого ума.

Соединение истории и семиотики ставит нас на порог пересмотра таких фундаментальных понятий, как причинность. Переживаемая нами революция научной мысли не противоречит переживаемой нами общественной революции. Между ними глубинная, хотя и не сразу очевидная связь.

Один вывод из сказанного состоит в том, что каждое поколение имеет язык для описания вчерашнего дня и в принципе не имеет его для дня завтрашнего. Поэтому мы поневоле, как герой одного из римских стихотворений Иосифа Бродского, «оглядываясь, видим лишь руины».

Между тем под руинами возникают новые строения.

Ю.Лотман

Труды по знаковым системам*

1.0. Труды по знаковым системам. 1.

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) / Отв. ред. Б. Егоров. — Тарту, 1964. — 195 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 160).

2.0. Труды по знаковым системам. 2.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1965. — 359 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 181).

Содержание

2.1. От редакции. — С. 5—8.

I

2.2. *Куль И. Г.* Семиотика и обучение. — С. 11—21.

2.3. *Лотман Ю. М.* О проблеме значений во вторичных моделирующих системах. — С. 22—37.

2.4. *Пятигорский А. М.* Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога. — С. 38—48.

2.5. *Огибенин Б. Л.* К вопросу о значении в языке и некоторых других моделирующих системах. — С. 49—59.

2.6. *Сегал Д. М.* Заметки об одном типе семиотических моделирующих систем. — С. 60—63.

2.7. *Зарецкий В. А.* Ритм и смысл в художественных текстах. — С. 64—75.

2.8. *Лескис Г. А.* К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы (на материале русской прозы 60-х гг. XIX в.). — С. 76—83.

2.9. *Сыркин А. Я.* Об отдельных чертах научного и художественного текстов. — С. 84—88.

* Ниже публикуется вышедший в Тарту в 1991 году Библиографический указатель изданий по семиотике (сост. С.Г.Барсуков, науч. ред. С.Г.Исаков, ред. Г.М.Пономарева), дополненный росписью тартуских изданий 1992 года: «Трудов по знаковым системам» №24 и №25 и двух сборников статей: «К 70-летию проф. Ю.М.Лотмана (LOTMAN-70)» и «В честь 70-летия профессора Ю.М.Лотмана».

«Библиографический указатель состоит из двух разделов. В первом расписана серия изданий "Учёных записок" Тартуского университета "Труды по знаковым системам" ("Семиотика"), начавшая выходить в 1964 г. Во втором разделе — другие издания по семиотике, выпущенные Тартуским университетом: материалы Летних школ по вторичным моделирующим системам, сборники работ Ю.М.Лотмана по типологии культуры, сборники "Лингвистическая семантика и семиотика" и пр. <...> В библиографии указывается лишь ответственный редактор тома, но не приводится состав редколлегии. В именной указатель включены авторы статей и сообщений, ответственные редакторы книг и сборников (с отметкой в скобках <ред.>), а также фамилии лиц, упоминаемых в заглавиях статей и сообщений (они взяты в скобки)» — из предисловия редактора тартуского издания библиографии.

II

- 2.10. Успенский Б. А. Предварительные замечания к персонологической классификации. — С. 91—93.
- 2.11. Лекомцева М. И., Успенский Б. А. Описания одной семиотической системы с простым синтаксисом. — С. 94—105.
- 2.12. Егоров Б. Ф. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов. — С. 106—115.
- 2.13. Иванов В. В., Топоров В. Н. К описанию некоторых кетских семиотических систем. — С. 116—143.
- 2.14. Цивьян Т. В. К некоторым вопросам построения языка этикета. — С. 144—149.
- 2.15. Сегал Д. М. Опыт структурного описания мифа. — С. 150—158.
- 2.16. Чернов И. А. О структуре русских любовных заговоров: Статья I. — С. 159—172.
- 2.17. Елизаренкова Т. Я., Сыркин А. Я. К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа X. 85). — С. 173—188.
- 2.18. Мяль Л. Нулевой путь. — С. 189—191.
- 2.19. Огибенин Б. Л. Замечания о структуре мифа в «Ригведе». — С. 192—197.
- 2.20. Топоров В. Н. К семиотике предсказаний у Светония. — С. 198—209.
- 2.21. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — С. 210—216.
- 2.22. Переверзев Л. Б. Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи. — С. 217—220.
- 2.23. Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений. — С. 221—230.
- 2.24. Жегин Л. Ф. «Иконные горки»; Пространственно-временное единство живописного произведения. — С. 231—247.
- 2.25. Успенский Б. А. К системе передачи изображения в русской иконописи. — С. 248—257.
- 2.26. Ланглебен М. М. К описанию системы нотной записи. — С. 258—273.
- 2.27. Волкова О. Ф. Описание тонов индийской музыки. — С. 274—275.
- 2.28. Сыркин А. Я. Система отождествлений в Чхандогья Упанишаде. — С. 276—283.
- 2.29. Падучева Е. В. О структуре абзаца. — С. 284—292.
- 2.30. Левин Ю. И. Структура русской метафоры. — С. 293—299.
- 2.31. Толстая С. М. О фонологии рифмы. С. 300—305.
- 2.32. Топоров В. Н. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. — С. 306—319.
- 2.33. Сегал Д. М., Цивьян Т. В. К структуре английской поэзии нонсенс (на материале лимериков Э. Лира). — С. 320—329.
- 2.34. Минц З. Г. Об одном способе образования новых значений слов в произведении искусства: (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка»). — С. 330—338.

III. Публикации и сообщения

- 2.35. *Реазин И. И.* О книге Я. Линдбаха «Принципы философского языка. Опыт точного языкознания». — С. 339—344.
 2.36. *Данилов М., Либерман Ю., Пятигорский А., Сегал Д., Успенский Б.* Предварительное сообщение об опыте семиотического исследования речевого потока под действием мескалина. — С. 345—346.

3.0. Труды по знаковым системам.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1967. — 421 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 198).

Содержание

- 3.1. *Лотман Ю. М.* От редакции. — С. 5—6.
 3.2. *Пятигорский А. М., Успенский Б. А.* Персонологическая классификация как семиотическая система. — С. 7—29.
 3.3. *Лотман Ю. М.* К проблеме типологии культуры. — С. 30—38.
 3.4. *Сыркин А. Я.* К различению «относительного» и «абсолютного» в индуистских текстах. — С. 39—44.
 3.5. *Чернов И. А.* О семиотике запретов: (Предварительное сообщение). — С. 45—59.
 3.6. *Куль И., Мяль Л.* К проблематике тетралеммы. — С. 60—63.
 3.7. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К семиотической интерпретации и коровая и коровяиных обрядов у белоруссов. — С. 64—70.
 3.8. *Сыркин А. Я.* Заметки о «Камасутре». — С. 71—80.
 3.9. *Топоров В. Н.* К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок). — С. 81—99.
 3.10. *Лотман Ю. М.* Об оппозиции «честь»—«слава» в светских текстах Киевского периода. — С. 100—112.
 3.11. *Masing U.* Zur soziologischen Entwicklung des Stammes, *urv.* — S. 113—121.
 3.12. *Лекомцев Ю. К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства. — С. 122—129.
 3.13. *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». — С. 130—145.
 3.14. *Жолковский А. К.* Deus ex machina. — С. 146—155.
 3.15. *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня приносят на слоновых. . .» — С. 156—171.
 3.16. *Щеглов Ю. К.* К некоторым текстам Овидия. — С. 172—179.
 3.17. *Цивьян Т. В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — С. 180—208.
 3.18. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла / Сост. З. Г. Минц, Л. А. Абалдуева, О. А. Шишкина. Вступит. статья и общая редакция З. Г. Минц. — С. 209—316.
 3.19. *Удам Х.* О проблеме значения в суфийских текстах: «Savanih» Ахмада Газали. — С. 317—323.
 3.20. *Гаспаров М. Л.* Акцентный стих раннего Маяковского. — С. 324—360.

Обзоры и публикации:

- 3.21. *Лотман Ю. М.* О задачах раздела обзоров и публикаций. — С. 363—366.
 3.22. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Из предьстории советских работ по структурной поэтике. — С. 367—377.

- 3.23. *Дорогов А. А., Иванов Вяч. Вс., Успенский Б. А. П. А. Флоренский и его статья «Обратная перспектива».* — С. 378—380.
 3.24. *Флоренский П. А. Обратная перспектива.* — С. 381—416.
 3.25. *Грабак, Йозеф. Иржи Левый.* — С. 417—418.

4.0. Труды по знаковым системам. 4:

Памяти Юрия Николаевича Тынянова / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1969. — 534 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 326).

Содержание

- 4.1. От редакции. — С. 5—6.

Миф, фольклор, религия как моделирующие системы

- 4.2. *Топоров В. Н.* К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров): К столетию со дня смерти А.Шлейхера. — С. 9—43.
 4.3. *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии. — С. 44—75.
 4.4. *Сыркин А. Я.* Числовые комплексы в ранних упанишадах. — С. 76—85.
 4.5. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки. — С. 86—135.
 4.6. *Огибенин Б. Л.* Наблюдения над диалогом в литовской сказке (*fortulines pasakos*). — С. 136—145.
 4.7. *Неклюдов С. Ю.* Чудо в бытине. — С. 146—158.
 4.8. *Успенский Б. А.* Влияние языка на религиозное сознание. — С. 159—168.
 4.9. *Пятигорский А. М.* Замечания о структуре текста дхаммасангани. — С. 169—172.

Семиотика искусства

- 4.10. *Гаспаров Б. М.* Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. — С. 174—203.

Поэтика, семантические структуры поэтических текстов

- 4.11. *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — С. 206—238. — Прил. : Первые опыты Бориса Пастернака / Публ. Е. В. Пастернака. — С. 239—281.
 4.12. *Островский Я. И.* О механизме поэтического творчества. — С. 282—289.
 4.13. *Левин Ю. И.* Русская метафора: синтез, семантика, трансформации. — С. 290—305.
 4.14. *Топоров В. Н.* «Источник» Батюшкова в связи с «Le torrent» Парни: (1. К проблематике перевода. 2. Анализ структуры). — С. 306—334.

Поэтика. Проблемы метрики.

- 4.15. *Лекомцева М. И.* О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка. — С. 336—344.
 4.16. *Пыльдяж Я.* Об эстонском акцентном стихе. — С. 345—367.
 4.17. *Рейсер С. А.* Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — С. 368—385.

- 4.18. *Бухштаб Б. Я.* О структуре русского классического стиха. — С. 386—408.

Неязыковые коммуникативные системы

- 4.19. *Николаева Т. М.* О грамматике неязыковых коммуникаций. — С. 410—414.
 4.20. *Завадовский Ю. Н.* Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба: 1. Жесты. — С. 415—424.
 4.21. *Ковалевская В. Б.* О некоторых знаковых системах в археологии. — С. 425—432.

Общие проблемы семиотического описания

- 4.22. *Леконцев Ю. К.* Глоссематическая теория лингвистических оппозиций и теория различения в семантике и дескриптивной семиотике. — С. 434—459.
 4.23. *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры. — С. 460—477.
 4.24. *Лотман Ю. М.* О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. — С. 478—482.
 4.25. *Николаева Т. М.* Проблемы описания единиц плана выражения: «синтез через анализ». — С. 483—486.
 4.26. *Успенский Б. А.* Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении. — С. 487—501.

Публикации и обзоры

- 4.27. *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы. — С. 504—514.
 4.28. *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения (набросок плана): <отрывки>. — С. 515—526.
 4.29. *Ахманова О.* Уриель Вейнрейх. — С. 527—528.

5.0. Труды по знаковым системам. 5:

- Памяти Владимира Яковлевича Проппа / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1971. — 552 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 284).

Содержание

- 5.1. [Лотман Ю. М.]. От редакции. — С. 5—6.

Миф, фольклор, религия как моделирующие системы

- 5.2. *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». — С. 9—62.
 5.3. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Ещё раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. — С. 63—91.
 5.4. *Семяка Е. С.* Антропоморфные и зооморфные символы в четырёх- и восьмичленных моделях мира. — С. 92—119.
 5.5. *Пятигорский А. М.* Замечания о структуре текста дхаммасангани. II. — С. 120—123.
 5.6. *Мяль Л. Э.* К буддийской персонологии (Бодхисаттва Аптасахасрикхе Праджняпарамите). — С. 124—132.
 5.7. *Иванов Вяч. Вс.* Об одной параллели к гоголевскому Вью. — С. 133—142.

Семиотика культуры

- 5.8. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры. — С. 144—166.
 5.9. *Лотман Ю. М.* Проблема «обучения культуре» как её типологическая характеристика. — С. 167—176.

Семиотика искусства

- 5.10. *Успенский Б. А.* О семиотике иконы. — С. 178—222.

Поэтика. Анализ текста

- 5.11. *Ревзин И. И.* Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления. — С. 224—231.
 5.12. *Ревзина О. Г., Ревзин И. И.* Семиотический эксперимент на сцене: (Нарушение постулата нормального общения как драматургический приём). — С. 232—254.
 5.13. *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». — С. 255—277.
 5.14. *Тименчик Р. Д.* Несколько примечаний к статье Т. Цивьян. — С. 278—280.
 5.15. *Лотман Ю. М.* Заметки о структуре художественного текста. — С. 281—287.
 5.16. *Гаспаров Б. М., Гаспарова Э. М., Минц З. Г.* Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста. — С. 288—309.
 5.17. [Прил.] *Минц З. Г., Шишкина О. А.* Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока. — С. 310—332.

Общие проблемы семиотического описания

- 5.18. *Ревзин И. И.* Субъективная позиция исследователя в семиотике. — С. 334—344.
 5.19. *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Три беседы о метатеории сознания: (Краткое введение в теорию виджнянавады). — С. 345—376.
 5.20. *Гаспаров Б. М.* Несколько замечаний о понятии языковой правильности. — С. 377—388.
 5.21. *Удам Х.* К вопросу о взаимоотношениях текста и комментария. — С. 389—395.
 5.22. *Фрумкина Р. М., Василевич А. П.* Применение психометрических методов в лингвистических исследованиях. — С. 396—414.
 5.23. *Ланглебен М. М.* К проблеме границ естественного языка. — С. 415—422.
 5.24. *Пятигорский А. М. О. О. Розенберг* и проблема языка описания в буддологии. — С. 423—436.
 5.25. *Лекомцева М. И.* К семантической характеристике глаголов говорения в Маринском кодексе. — С. 437—462.

Трибуна

- 5.26. *Зимин А. А.* О статье Ю. Лотмана «Об оппозиции «честь — слава» в светских текстах Киевского периода». — С. 464—468.
 5.27. *Лотман Ю. М.* Ещё раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах Киевского периода. — С. 469—474.

Публикации и обзоры

- 5.28. *Эйхенбаум Б. М.* Поэзия и проза / вступит. заметка Ю. Лотмана. — С. 476—480.
- 5.29. *Успенский Б. А.* Смена имён в России в исторической и семиотической перспективе: (К работе А. М. Селищева «Смена фамилий и личных имён»). — С. 481—492.
- 5.30. *Селищев А. М.* Смена фамилий и личных имён. — С. 493—500.
- 5.31. *Флоренский К. П.* О работах П. А. Флоренского: (Обзор). — С. 501—503.
- 5.32. *Флоренский П. А.* Пифагоровы числа. — С. 504—513.
- 5.33. *Флоренский П. А.* Закон иллюзий. — С. 513—521.
- 5.34. *Флоренский П. А.* Symbolarium (словарь символов) С. 521—527.
- 5.35. *Б. Л. Пастернак* — критик «формального метода» / Публ. Г. Г. Суперфина. — С. 528—531.
- 5.36. Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову / Публ. Л. С. Флейшмана. — С. 532—544.
- 5.37. *Гаспаров М. Л.* К 60-летию К. Ф. Тарановского. — С. 545—546.
- 5.38. [Лотман Ю. М.] От редакции. — С. 547.

6.0. Труды по знаковым системам. 6:

Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1973. — 572 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 308).

Содержание

6.1. *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — С. 5—44.

Миф, фольклор, религия как моделирующие системы

- 6.2. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии: (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов). — С. 46—82.
- 6.3. *Цивьян Т. В.* Сюжет «приход мёртвого брата» в балканском фольклоре: (К анализу сходных мотивов). — С. 83—105.
- 6.4. *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний. — С. 106—150.
- 6.5. *Неклюдов С. Ю.* Заметки об эпической временной системе. — С. 151—165.
- 6.6. *Левин Ю. И.* Семантическая структура русской загадки. — С. 166—190.
- 6.7. *Пятигорский А. М.* Психологическая система раннего буддизма и некоторые семиотические проблемы теории современной психиатрии. — С. 191—200.
- 6.8. *Masing. Uku.* On the influence of the Indo-German pattern of negations. — P. 201—224.

Семиотика культуры

- 6.9. *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры. — С. 227—243.
- 6.10. *Мейлах М. Б.* К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров. — С. 244—264.
- 6.11. *Егоров Б. Ф.* Славянофильство, западничество и культурология. — С. 265—275.
- 6.12. *Пятигорский А. М.* Замечания о структуре текста Дхаммасангани (III). — С. 276—281.
- 6.13. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура. — С. 282—303.

Семиотика искусства

- 6.14. *Богатырёв П. Г.* О взаимосвязи двух близких семиотических систем: (Культурный театр и театр живых актеров). — С. 306—329.
- 6.15. *Pyatigorsky A. M.* An introduction to Abhidhammic psychology: (Some psychosemantic considerations). — P. 330—340.
- 6.16. *Гаспаров Б. М.* Статья Ф. Гершковича и проблемы структурно-семиотического изучения музыкального текста. — С. 341—343.
- 6.17. *Гершкович Ф.* Тональные истоки шенберговой додекафонии. — С. 344—379.

Поэтика. Анализ текста

- 6.18. *Лотман Ю. М.* Замечания о структуре повествовательного текста. — С. 382—386.
- 6.19. *Миц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — С. 387—417.
- 6.20. *Тарлинская М. Г.* Опыт атрибуции стихотворного текста. — С. 418—437.
- 6.21. *Тименчик Р. Д.* К семиотической интерпретации «Поэмы без героя». — С. 438—442.

Общие вопросы семиотического описания

- 6.22. *Лекомцев Ю. К.* Психическая ситуация, предложение и семиотический признак. — С. 444—463.
- 6.23. *Здоровов Ю. А.* К вопросу о связности текста. — С. 464—470.

Публикации и обзоры

- 6.24. *Тарабукин Н.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — С. 472—481.
- 6.25. *Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры.* — С. 482—486. — Прил. : Список печатных и печатно засвидетельствованных работ О. М. Фрейденберг. — С. 486—489.
- 6.26. Из научного наследия О. М. Фрейденберг:
1. Происхождение пародии. — С. 490—497.
2. Происхождение литературной интриги. — С. 497—512.
3. Что такое эсхатология? — С. 512—514.
- 6.27. *Левин Ю. И. С. И. Бернштейн.* — С. 515—520.
- 6.28. *Бернштейн С. И.* Художественная структура стихотворения А. Блока «Пляски осенние». — С. 521—545.
- 6.29. *Пастернак Е. В.* Дополнение к публикации первых опытов Б. Пастернака: Переводы из Рильке. — С. 546—548.
- 6.30. *Николаева Т. М.* [Рец. на книгу]: N. Kauchtschischwili. La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano, 1969. — С. 549—552.
- 6.31. *Ревзина О. Г.* IV Летняя школа по вторичным моделирующим системам (Тарту, 17—24 августа 1970 г.). — С. 553—566.

7.0. Труды по знаковым системам. 7:

Памяти Петра Григорьевича Богатырёва / Отв. ред. З. Минц. — Тарту, 1975. — 308 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 365).

Содержание

- 7.1. *Лотман Ю. М.* Памяти Петра Григорьевича Богатырёва. — С. 5—6.
 7.2. *Богатырёв П. Г.* Знаки в театральном искусстве. — С. 7—21.
 7.2а [*Огибенин Б. Л.*] П. Г. Богатырёв о знаковой функции костюма. — С. 21—36.

Фольклор, миф, религия как семиотические системы

- 7.3. *Мелетинский Е. М.* Скандинавская мифология как система. — С. 38—51.
 7.4. *Путилов Б. Н.* Застава богатырская: (К структуре былинного пространства). — С. 52—64.
 7.5. *Неклюдов С. Ю.* Душа убиваемая и мстящая. — С. 65—75.
 7.6. *Левинтон Г. А.* Замечания к проблеме «литература и фольклор». — С. 76—87.
 7.7. *Померанцева Э. В.* Рассказы о колдунах и колдовстве. — С. 88—95.

Типология культуры

- 7.8. *Гуревич А. Я.* Язык исторического источника и социальная действительность: средневековый билингвизм. — С. 98—111.
 7.9. *Кумпан К. А., Паперно И. А.* К дешифровке позиции мемуариста: (Павел I в записках Н. А. Саблукова). — С. 112—118.

Поэтика. Структура текста

- 7.10. *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — С. 120—142.
 7.11. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир». — С. 143—167.

Семиотика искусства

- 7.12. *Иванов Вяч. Вс.* Функции и категории языка кино. — С. 170—192.
 7.13. *Лекомцев Ю. К.* Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи. — С. 193—205.
 7.14. *Грибков В. С., Петров В. М.* Изобразительная плоскость и её интегрирующие свойства. — С. 206—216.
 7.15. *Гаспаров Б. М.* К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (на материале гармонии венского классицизма). — С. 217—240.

Публикации, сообщения, рецензии

- 7.16. *Лотман Ю. М.* О семиотико-эстетическом трактате Мукаржовского. — С. 242.
 7.17. *Мукаржовский, Ян.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты / Пер. В. А. Каменской: коммент. О. М. Малевича. — С. 243—295.
 7.18. *Амусин И. Д.* Об одной забытой публикации тартуского профессора Александра Васильева. — С. 296—301.
 7.19. *Лотман М. Ю.* [Рец. на статью:] Morris Halle and Samuel Jay Keyser. The Iambic Pentameter. — In: W. K. Wimsatt (ed). Versification: Major Language Types. N.-Y., 1972. P. 217—237. — С. 301—305.

8.0. Труды по знаковым системам. 8:

К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачёва / Отв. ред. З. Минц. — Тарту, 1977. — 168 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 411).

Содержание

8.1. *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков. — С. 3—27.

8.2. *Ревзин И. И.* Об индуктивных определениях в исторических науках: (К логической экспликации понятий «нация» и «национальный язык»). — С. 28—44.

8.3. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений. — С. 45—64.

8.4. *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. — С. 65—89.

8.5. *Тулъвисте П.* К интерпретации параллелей между онтогенезом и историческим развитием мышления. — С. 90—102.

Семиотика искусства

8.6. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте. — С. 103—119.

8.7. *Гаспаров Б. М.* Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики. — С. 120—137.

8.8. *Лотман Ю. М.* Место киноискусства в механизме культуры. — С. 138—150.

Общие вопросы семиотического описания

8.9. *Золян С. Т., Чернов И. А.* О структуре языка описания поведения. — С. 151—163.

8.10. *Лотман Ю. М.* Исаак Иосифович Ревзин. — С. 164.

8.11. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Памяти Исаака Иосифовича Ревзина. — С. 165—166.

9.0. Труды по знаковым системам. 9.

Отв. ред. И. Чернов. — Тарту, 1977. — 144 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 422).

Содержание**Поэтика. Структура текста**

9.1. *Гринцер П. А.* Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике. — С. 3—26.

9.2. *Падучева Е. В.* О семантических связях между басней и её моралью (на материале басен Эзопа). — С. 27—54.

9.3. *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории. — С. 55—61.

9.4. *Реззина О. Г.* Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М. Цветаевой. — С. 62—84.

9.5. *Пыльдяэ Я. Р.* Типология свободного стиха. — С. 85—98.

Обзоры и публикации

- 9.6. *Ивлев Д. Д., Сидяков Л. С.* Неизвестная статья Б. В. Томашевского. — С. 99—102.
- 9.7. *Томашевский Б.* О шестистопном ямбе у Пушкина / Публ. Л. С. Сидякова. Примеч. Д. Д. Ивлева и Л. С. Сидякова. — С. 103—112.
- 9.8. [Флейшман Л. С.] Томашевский и Московский лингвистический кружок. — С. 113—115.

Приложение I—V.

- 9.9. I. *Томашевский Борис.* «Наукообразные»; (Опыты подхода к изучению ритма художественной речи). — С. 115—124.
- 9.10. II. Протокол заседания Московского лингвистического кружка 8 июня 1919 года. — С. 125—127.
- 9.11. III. <Программа доклада Б. Томашевского «О ритме прозы»>. — С. 127—129.
- 9.12. IV. Протокол заседания Московского лингвистического кружка [6 ноября 1919 года.] — С. 129—130.
- 9.13. V. Протокол заседания Московского лингвистического кружка 15 февраля 1920 года. — С. 131—132.
- 9.14. *Шрейдер Ю. А. А. А.* Любичев как структуралист. — С. 133—134.
- 9.15. *Любичев А. А.* Понятие системности и организованности: (Предварительный набросок). — С. 134—141.

10.0. Труды по знаковым системам. 10:

Семиотика культуры / Отв. ред. А. Мальц. — Тарту, 1978. — 145 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 463).

Содержание

- 10.1. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры. — С. 3—17.
- 10.2. *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы. — С. 18—33.
- 10.3. *Гаспаров Б. М.* Система языковых ареалов и её значение для типологии культуры. — С. 34—64.
- 10.4. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). — С. 65—85.
- 10.5. *Успенский Б. А.* Культ Николая на Руси в историко-культурном освещении: (Специфика восприятия и трансформация исходного образа). — С. 86—140.
- 10.6. *Лотман Ю. М.* О языке мультипликационных фильмов. — С. 141—144.

11.0. Труды по знаковым системам. 11:

Семиотика текста / Отв. ред. И. Чернов. — Тарту, 1979. — 144 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 467).

Содержание

- 11.1. *Жолковский А. К.* Инварианты Пушкина. — С. 3—25.
- 11.2. *Лотман Ю. М.* Повесть о капитане Копейкине: (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функция). — С. 26—43.
- 11.3. *Гершкович Ф. М.* Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха: (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы). — С. 44—70.
- 11.4. *Гаспаров Б. М.* Последняя соната Моцарта. — С. 71—97.

11.5. *Лотман Мих.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. — С. 98—119.

11.6. *Лекомцев Ю. К.* Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика. — С. 120—142.

12.0. Труды по знаковым системам. 12:

Структура и семиотика художественного текста / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1981. — 148 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 515).

Содержание

12.1. *Лотман Ю. М.* Семиотика культуры и понятие текста. — С. 3—7.

12.2. *Лотман Ю. М.* Риторика. — С. 8—28.

12.3. *Лекомцева М. И.* К структуре текста у Климента Охридского: (фигуры эпанода и полипотопа). — С. 29—35.

12.4. *Удам Х.* «Новое творение» в суфизме. — С. 36—42.

12.5. *Гаспаров Б. М.* Два Пассиона И. С. Баха: структура и семантика. — С. 43—82.

12.6. *Левин Ю. И.* Тезисы к проблеме непонимания текста. — С. 83—96.

12.7. *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого. — С. 97—111.

Приложение 1—4

12.8. *Белый, Андрей.* К вопросу о ритме. — С. 112—118.

12.9. *Белый, Андрей.* К будущему учебнику ритма. — С. 119—131.

12.10. *Белый, Андрей.* О ритмическом жесте. — С. 132—139.

12.11. *Белый, Андрей.* Ритм и смысл. — С. 140—146.

13.0. Труды по знаковым системам. 13:

Семиотика культуры / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1981. — 118 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 546).

Содержание

13.1. *Мелетинский Е. М.* Семантическая структура тлинкитских мифов о вороне. — С. 3—21.

13.2. *Гуревич А. Я.* Сага и истина. — С. 22—34.

13.3. *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология. — С. 35—55.

13.4. *Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVII — начала XIX века. — С. 56—91.

13.5. *Лотман Ю. М.* Несколько слов о статье В. М. Живова. — С. 92—97.

13.6. *Мукаржовский, Ян.* Статья о кино: I. Опыт структурного анализа актёрской индивидуальности (Чаплин в «Огнях большого города»). С. 98—104. — II. К вопросу об эстетике кино. — С. 104—116.

14.0. Труды по знаковым системам. 14:

Текст в тексте / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1981. — 95 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 567).

Содержание

14.1. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте. — С. 3—18.

14.2. *Иванов Вяч. Вс.* Фильм в фильме. — С. 19—32.

14.3. *Тороп П. Х.* Проблема интекста. — С. 33—44.

- 14.4. *Левин Ю. И.* Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса. — С. 45—64.
 14.5. *Тищенко Р. Д.* Текст в тексте у акмеистов. — С. 65—75.
 14.6. *Николаева Т. М.* «Из пламя и света рождённое слово...» С. 76—90).
 14.7. *Скуратовский Ю.* Заметка на полях «Трудов по языкознанию» Ф её Сосюра. — С. 91—93.

15.0. Труды по знаковым системам. 15:

Типология культуры / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1982. — 160 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 576).

Содержание

- 15.1. *Лотман Ю. М.* От редакции. — С. 3—9.
 15.2. *Тороп П. Х.* Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения. — С. 10—23.
 15.3. *Постников М. М., Фоменко А. Т.* Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории. — С. 24—48.
 15.4. *Левин Ю. И.* Логическая структура притчи. — С. 49—56.
 15.5. *Толстой Н. И.* Из «грамматики» славянских обрядов. — С. 57—71.
 15.6. *Толстая С. М.* Вариативность формальной структуры обряда (Купала и марена). — С. 72—89.
 15.7. *Дуличенко А. Д.* Об одном случае нарушения древнего языкового запрета у славян: тельиться — рожать (ребёнка). — С. 90—102.
 15.8. *Архипов А.* О происхождении древнерусских хождений. — С. 103—109.
 15.9. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: («Своё» и «чужое» в истории русской культуры). — С. 110—121.
 15.10. *Гаспаров М. Л.* «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. — С. 122—140.
 15.11. *Резина О. Г.* Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой. — С. 141—148.
 15.12. *Митюшин А. А.* О статье Г. Шпета «Литература». — С. 149—150.
 15.13. [Шпет Г. Г.] Литература. — С. 150—158.

16.0. Труды по знаковым системам. 16:

Текст и культура / Отв. ред. З. Г. Минц. — Тарту, 1983, — 154 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 635).

Содержание

- 16.1. *Иванов Вяч. Вс.* Художественное творчество, функциональная асимметрия и образные способности человека. — С. 3—14.
 16.2. *Лотман Ю. М.* Асимметрия и диалог. — С. 15—30.
 16.3. *Деглин В. Л., Балонов Л. Я., Долинникова И. Б.* Язык и функциональная асимметрия мозга. — С. 31—42.
 16.4. *Кауфман Д. А., Траченко О. П.* О латерализации восприятия разных классов слов. — С. 43—61.
 16.5. *Черниговская Т. В., Балонов Л. Я., Деглин В. Л.* Билингвизм и функциональная асимметрия мозга. — С. 62—83.
 16.6. *Николаенко Н. Н.* Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности: — 1. Проблема рисунка; 2. Восприятие и обозначение цвета. — С. 84—98.

16.7. *Розенфельд Ю. В.* «Молчаливый» обитатель правой части мозга: особенности правополушарной специализации психических функций. — С. 99—105.

16.8. *Мяль Л.* Светлый путь и тёмный путь. — С. 106—114.

16.9. *Мелетинский Е. М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. — С. 115—125.

16.10. *Гаспаров М. Л.* Тавтологическая рифма. — С. 126—134.

16.11. *Баршт К., Торон П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия. — С. 135—152.

17.0. Труды по знаковым системам. 17:

Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1984. — 160 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 641).

Содержание

17.1. От редакции. — С. 3—4.

17.2. *Лотман Ю. М.* О семносфере. — С. 5—23.

17.3. *Сергеев В. М.* Структура диалога и «неклассические» логики. — С. 24—32.

17.4. *Черниговская Т. В., Деглиг В. Л.* Проблема внутреннего диалогизма: (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции). — С. 33—44.

17.5. *Мяль Л.* Диалог в «Бодхичарьяватаре». — С. 45—47.

17.6. *Николаенко Н. Н., Деглин В. Л.* Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга. — С. 48—67.

17.7. *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве». Лингвотекстологический диалог: русские — половцы. — С. 68—83.

17.8. *Миц З. Г., Мельникова Е. Г.* Симметрия — асимметрия — асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого. — С. 84—92.

17.9. *Седакова О. А.* Шкатулка с Зеркалом: Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой. — С. 93—108.

17.10. *Цивьян Ю. Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. — С. 109—121.

17.11. *Ямпольский М. Б.* Диалог и структура кинематографического пространства: (о реверсивных монтажных моделях). — С. 122—137.

17.12. *Торон П. Х.* Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. — С. 138—158.

18.0. Труды по знаковым системам. 18:

Семиотика города и городской культуры. Петербург / Ред. А. Мальц. — Тарту, 1984. — 139 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 664).

Содержание

18.1. *Ю. М.* От редакции. — С. 3.

18.2. *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы: (Введение в тему). — С. 4—29.

18.3. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — С. 30—45.

18.4. *Виллинбахов Г. В.* Основание Петербурга и имперская эмблематика. — С. 46—55.

18.5. *Плюханова М. Б.* Петербургский трон в фольклоре. — С. 56—71.

- 18.6. *Лихачёв Д.* Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века (по воспоминаниям). — С. 72—77.
- 18.7. *Миц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А.* «Петербургский текст» и русский символизм. — С. 78—92.
- 18.8. *Гаспаров М. Л.* Петербургский цикл Бенедикта Лившица: Поэтика загадки. — С. 93—105.
- 18.9. *Цивьян Ю. Г.* К происхождению некоторых мотивов «Петербург» Андрея Белого. — С. 106—116.
- 18.10. *Тименчик Р. Д.* «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма. — С. 117—124.
- 18.11. *Пумпянский Л. В.* Гоголь — С. 125—137.

19.0. Труды по знаковым системам. 19:

Семиотика пространства и пространство семиотики / Ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1986. — 164 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 720).

Содержание

- 19.1. *Лотман Ю. М.* От редакция: К проблеме пространственной семиотики. — С. 3—6.
- 19.2. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города. — С. 7—24.
- 19.3. *Лотман Ю. М.* Заметки о художественном пространстве:
1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте;
2. Дом в «Мастере и Маргарите». — С. 25—43.
- 19.4. *Миц З. Г.* В смыслеловом пространстве «Балаганчика» [А. Блока]. — С. 44—53.
- 19.5. *Живов В. М.* Азбучная реформа Петра I как семиотическое преобразование. — С. 54—67.
- 19.6. *Черниговская Т. В., Деглин В. Л.* Метафорическое и силлогистическое мышление как проявление функциональной асимметрии мозга. — С. 68—84.
- 19.7. *Николаенко Н. Н.* Цветовые пространства доминантного и недоминантного полушарий мозга. — С. 85—100.
- 19.8. *Траченко О. П.* О латерализации восприятия разных классов слов. — С. 101—105.
- 19.9. [Без автора]. Соболевский Иван Александрович. — С. 106.
- 19.10. *Соболевский И. А.* Кинетическая речь на производстве: (Формы сигнализации). — С. 107—132
- 19.11. *Штедтке Кл.* «Египетские ночи» и вопрос об искусстве: (К проблеме текста в статье Достоевского «Ответ "Русскому вестнику"»). — С. 133—144.
- 19.12. *Цивьян Ю. Г.* К проблеме ранней эволюции киноязыка. — С. 145—154.
- 19.13. *Аджалов А. М.* Этноконфессиональное содержание оппозиции «свой и чужие» в огузском эпосе «Книга моего деда Коркута». — С. 155—162.

20.0. Труды по знаковым системам. 20:

Актуальные проблемы семиотики культуры / Ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1987. — 150 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 746).

Содержание

20.1. Об итогах и проблемах семиотических исследований. [На вопросы редколлегии отвечают]: Вяч. Вс. Иванов, М. Л. Гаспаров, Ю. И. Левин, Ю. М. Лотман, А. Я. Гуревич. — С. 3—17.

20.2. Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы. — С. 18—29.

20.3. Мяль Л. Э. Использование текста как средства психического воздействия (по материалам «Аштасахасрики Праджняпарамиты»). — С. 30—38.

20.4. Гуревич А. Я. Западный портал церкви Сен-Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания. — С. 39—48.

20.5. Николаева Т. М. Именем — нарицаемы — еже есть сказанное: (Текстовые функции метакомпонентов в Марийском Кодексе). — С. 49—63.

20.6. Гаспаров М. Л. Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия. — С. 64—72.

20.7. Плюханова М. Б. Витийство и русская историческая мысль XVI—XVII вв. — С. 73—84.

20.8. Барсуков С. Г., Гришакова М. Ф., Григорьева Е. Г., Зайонц Л. О., Лотман Ю. М., Пономарева Г. М., Митрошкин В. Ю. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема — символ — миф в культуре XVIII столетия». — С. 85—94.

20.9. Минц З. Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «Символ в культуре». — С. 95—101.

20.10. Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия. — С. 102—114.

20.11. Брагинская Н. В. Анализ литературных мотивов у О. М. Фрейденаберг. — С. 115—119.

20.12. Фрейденаберг О. М. Методология одного мотива. — С. 120—130.

20.13. Котик М. А. Об одной модели опасного поведения и творческой деятельности. — С. 131—140.

20.14. Иванов Вяч. Вс. Памяти Юрия Константиновича Лекомцева. — С. 141—145.

20.15. Лотман Ю. М. [Юрий Константинович Лекомцев] In memoria. — С. 146—147.

21.0. Труды по знаковым системам. 21:

Символ в системе культуры / Ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1987. — 145 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 754).

Содержание

21.1. Мейзерский В. М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста. — С. 3—9.

21.2. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. — С. 10—21.

21.3. Мяль Л. Э. Дхарма — текст и текстопорождающий механизм. — С. 22—25.

21.4. Ямпольский М. Б. К символике водопада. — С. 26—41.

21.5. Плюханова М. Б. Риторический стиль Авраамия Палицына: (Символизация грамматических категорий). — С. 42—56.

21.6. Толстой Н. И. Из славянских этнокультурных древностей:

1. Оползание и опоясывание храма. — С. 57—77.
- 21.7. Григорьева Е. Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования. — С. 78—88.
- 21.8. Штедтке Клаус. Светский человек в русской культуре XVIII века (Семидесятые-восемьдесятые годы). — С. 89—93.
- 21.9. Лекомцева М. И. Особенности текста с неопределённо выраженной семантикой. — С. 94—103.
- 21.10. Минц З. Г. К проблеме «символизма символистов»: (Пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан»). — С. 104—118.
- 21.11. Цибян Ю. Г. К символике поезда в раннем кино. — С. 119—134.
- 21.12. Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии. — С. 135—143.

22.0. Труды по знаковым системам. 22:

Зеркало: Семиотика зеркальности. / Ред. тома З. Г. Минц. — Тарту, 1988. — 166 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 831).

Содержание

- 22.1. Редколлегия [Лотман Ю. М.] К семиотике зеркала и зеркальности. — С. 3—5.
- 22.2. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. — С. 6—24.
- 22.3. Мейзерский В. М. О взаимодействии иконического и лингвистического символизма в фигуративных процессах. — С. 25—31.
- 22.4. Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце скажи...»: (К семиотике волшебного зеркала). — С. 32—44.
- 22.5. Столович Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель. — С. 45—51.
- 22.6. Мяль Л. Шуньята в семиотической модели Дхарми. — С. 52—58.
- 22.7. Минц З. Г., Обаткин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность»). — С. 59—65.
- 22.8. Успенский Б. А. История и семиотика: (Восприятие времени как семиотическая проблема). — Статья 1-я. — С. 66—84.
- 22.9. Тороп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» — С. 85—96.
- 22.10. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема. — С. 97—116.
- 22.11. Ословат А. Л. К характеристике исторического мышления К. Аксакова. — С. 117—126.
- 22.12. Ямпольский М. Б. О воображаемом пространстве фильма. — С. 127—142.
- 22.13. Цибян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино: (Надпись и устная речь). — С. 143—154.
- 22.14. Тименчик Р. Д. К символике телефона в русской поэзии. — С. 155—163.

23.0. Труды по знаковым системам. 23:

Текст — культура — семиотика нарратива / Ред. М. Б. Плюханова. — Тарту, 1989. — 155 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 855).

Содержание

- 23.1. *Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А.* Постижение versus понимание. — С. 3—17.
- 23.2. *Успенский Б. А.* История и семиотика: (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья вторая. — С. 18—38.
- 23.3. *Лотман Ю. М.* О роли случайных факторов в литературной эволюции. — С. 39—48.
- 23.4. *Трофимова М. К.* «Гром. Совершенный ум» (Наг-Хаммади, VI, 2). — С. 49—62.
- 23.5. *Ямпольский М. Б.* Зоофизогномика в системе культуры. — С. 63—79.
- 23.6. *Бадаланова-Покровская Ф. К., Плюханова М. Б.* Средневековые исторические формулы (Москва / Тырново-Новый Царьград). — С. 80—94.
- 23.7. *Софронова Л. А.* Сосуществование барокко и классицизма в Польше и России XVIII в. — С. 95—105.
- 23.8. *Топоров В. Н.* «Склонение на русские нравы» с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского «Недоросля»). — С. 106—126.
- 23.9. *Григорьева Е. Г.* О назначении виньет, приложенных к поэтическим произведениям Г. Р. Державина. — С. 127—138.
- 23.10. *Гришакова М. Ф.* Семантика отражения в поэзии Г. Р. Державина. — С. 139—144.
- 23.11. *Тименчик Р. Д.* К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте. — С. 145—150.
- 23.12. *Мяль Л. Э.* 1, ∞ и 0 как генераторы текстов и как состояния сознания. — С. 151—152.

24.0. Труды по знаковым системам. 24:

Культура. Текст. Нарратив / Ред. З. Г. Минц. — Тарту, 1992. — 164 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 882).

Содержание

- 24.1. *Гуревич А. Я.* Притча о блудном сыне, вывернутая наизнанку, или Эпизод из жизни рода Гельмбрехтов. — С. 3—16.
- 24.2. *Неретина С. С.* Проблема высказывания у Абелира. — С. 17—29.
- 24.3. *Владышевская Т. Ф.* Семиотические аспекты древнерусской знаменной нотации. — С. 30—43.
- 24.4. *Погосян Е. А.* Сад как политический символ у Ломоносова. — С. 44—57.
- 24.5. *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция. — С. 58—71.
- 24.6. *Пономарёва Г. М.* Памятник и канал (К мифологии петровской эпохи). — С. 72—76.
- 24.7. *Григорьева Е. Г.* Бюрократия и автократия — парадокс правления Павла I. — С. 77—87.
- 24.8. *Зайонц Л. О.* К символической интерпретации поэмы С. Боброва «Таврида». — С. 88—104.
- 24.9. *Ямпольский М. Б.* Старьёвщик. Очерк городской мифологии. — С. 105—122.

24.10. *Левин Ю. И.* Конфигурационно-диспозиционный подход к повествовательному тексту. — С. 123—138.

24.11. *Папаян Р. А.* Некоторые дополнения к основным законам русских двусложных размеров. — С. 139—148.

24.12. *Шелякин М. А.* О семантике и прагматике неопределённо-личных предложений русского языка. — С. 149—162.

25.0. Труды по знаковым системам. 25:

Семиотика и история / Ред. П. Х. Тороп. — Тарту, 1992. — 156 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 936).

Содержание

25.1. От редколлегии. [Лотман Ю. М.] — С. 3.

25.2. *Лотман Ю. М.* О динамике культуры. — С. 5—22.

25.3. *Гуревич А. Я.* Избиение копек в Париже, или Некоторые проблемы символической антропологии. — С. 23—34.

25.4. *Плюханова М. Б.* Житие Меркурия Смоленского как памятник исторической мысли периода московской государственности. — С. 35—56.

25.5. *Гаспаров М. Л.* Ломоносов и Тредиаковский — два типа новаторов русского языка. — С. 57—63.

25.6. *Погосян Е. А.* К проблеме поэтической символики панегирической поэзии Ломоносова. — С. 64—78.

25.7. *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания. — С. 79—91.

25.8. *Тороп П. Х.* Достоевский: история и идеология. — С. 92—102.

25.9. *Ямпольский М. Б.* Подземный Париж: мифология, топография, наррация. — С. 103—122.

25.10. *Мицц З. Г.* «Забывтая цитата» в поэтике русского постсимволизма. — С. 123—136.

25.11. *Цивьян Ю. Г.* Рентген, хирургия, микроскоп в семиотике раннего кино (К постановке вопроса). — С. 137—143.

25.12. *Галеркина Б. Л., Чистякова Н. А.* Юбилейное заседание, посвящённое памяти О. М. Фрейденберг (к 100-летию со дня рождения). — С. 144—150.

25.13. *Мицц З., Лотман Ю.* Памяти Мирослава Дрозды. — С. 151—153.

Другие издания по семиотике

26.0 Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 августа 1964 г.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1964. — 110 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

- 26.1. Программа работы «Летней школы по вторичным моделирующим системам», Кяэрику, 19—29 августа 1964 г. — С. 1—2.
- 26.2. Лотман Ю. Вступительное слово. — С. 3—5.
- 26.3. Николаева Т. О возможности «синтеза через анализ» (К вопросу о минимальности описания). — С. 5—6.
- 26.4. Резин И. И. О возможности использования парапсихологических опытов для проверки некоторых семиотических гипотез. — С. 6—7.
- 26.5. Зализняк А. А. и Падучева Е. В. О связи языка лингвистических описаний с родным языком лингвиста. — С. 7—9.
- 26.6. Огибенин Б. Л. К семиотике обряда и мифа. С. 9—12.
- 26.7. Сегал Д. М. Заметки об одном типе семиотических моделирующих систем. — С. 12—14.
- 26.8. Герасимов А. В. Принципы рассмотрения структуры текстов Атхар-ваеды. — С. 14—16.
- 26.9. Сегал Д. М. Опыт структурного описания мифа. — С. 16—25.
- 26.10. Арапов М. В. Структура и семантика народного заговора. — С. 25—29.
- 26.11. Мяль Л. К реконструкции первоначального буддизма. — С. 29.
- 26.12. Успенский Б. А. Предварительные замечания к персоналогической классификации. — С. 29—31.
- 26.13. Цивьян Т. В. К некоторым вопросам построения языка этикета. — С. 32.
- 26.14. Лотман Ю. Игра как семиотическая проблема и её отношение к природе искусства. — С. 32—33.
- 26.14а. Куль И. Анализ способов обучения с точки зрения семиотики. — С. 33—34.
- 26.15. Егоров Б. Ф. Гадание на картах и типология сюжетов. — С. 34—35.
- 26.16. Сыркин А. Я. Некоторые аспекты изучения юмора и примеры из древнеиндийской литературы. — С. 35—37.
- 26.17. Резин И. И. К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи). — С. 38—40.
- 26.18. Жегин Л. Ф. Пространственно-временное единство живописного произведения. — С. 40—54.
- 26.19. Успенский Б. А. К системе передачи изображения в русской иконописи (в свете работ Л. Ф. Жегина). — С. 54—57.
- 26.20. Лотман Ю. М. Проблема знака в искусстве. — С. 57—58.
- 26.21. Волкова О. Ф. О системе индийских музыкальных тонов. — С. 58—59.
- 26.22. Сегал Д. М., Цивьян Т. В. Баллады и лимерики Эдварда Лира. — С. 60—63.
- 26.23. Переверзев Л. Б. О структуре художественных сообщений в искусстве первобытных народов (К проблеме генезиса художественного образа). — С. 63—67.

- 26.24. Сыркин А. Я. К соотношению научного и художественного текстов. — С. 67—68.
- 26.25. Минц З. Г. Антонимы в поэтическом тексте. — С. 68—69.
- 26.26. Елизаренкова Т. Я., Сыркин А. Я. К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа. X. 85). 33 С. 69—77.
- 26.27. Огибенин Б. Л. Замечание о структуре мифа в «Ригведе». — С. 77—82.
- 26.28. Левин Ю. И. Монтажные приёмы поэтической речи (тезисы доклада). — С. 82—89.
- 26.29. Шур С. М. О фонологии рифмы. — С. 89—92.
- 26.30. Топоров В. Н. К анализу нескольких поэтических текстов (низшие уровни):
О вокалической структуре двух стихотворений Р.-М. Рильке. — С. 92—96.
Об одном примере звукового символизма (Ригведа X, 125). — С. 96—97.
- 26.31. Генкин С. Выражение научной информации в киноязыке. — С. 98—99.
- 26.32. Таблицы. [К статье Л. Ф. Жегина: Пространственно-временное единство живописного произведения]. — С. 101—110.

27.0. Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966 г.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1966. — 107 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

- 27.1. Замечания по программе занятий. — С. 3—5.
- 27.2. Успенский Б. А. Персоналогические проблемы в лингвистическом аспекте. — С. 6—12.
- 27.3. Сегал Д. Немотивированность знака. — С. 12—14.
- 27.4. Левин Ю. И. Замечания о типологии текстов. — С. 14—20.
- 27.5. Успенский Б. А. Структура художественного текста и типология композиций. — С. 20—26.
- 27.6. Левин Ю. И. О некоторых чертах плана выражения в поэтических текстах (по поводу одного стихотворения Б. Пастернака). — С. 26—30.
- 27.7. Цивьян Т. В. К исследованию некоторых семиотических вопросов «Поэмы без героя» А. Ахматовой. — С. 30—31.
- 27.8. Огибенин Б. Л. К анализу стихотворения Р.-М. Рильке («Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden...»). — С. 31—34.
- 27.9. Карпинская О. Г., Ревзин И. И. Семиотический анализ ранних пьес Ионеско («Лысая певичка», «Урок»). — С. 34—36.
- 27.10. Мелетинский Е. М. О структурно-морфологическом анализе сказки. — С. 37—40.
- 27.11. Судник Т. М. О структуре двуязычных фольклорных текстов. — С. 40—41.
- 27.12. Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке. — С. 41—45.
- 27.13. Топоров В. Н., Топорова И. Н. Из наблюдений над литовской народной песней. — С. 45—46.
- 27.14. Иванов В. В. и Топоров В. Н. К семиотическому анализу и формализованной записи мифа и ритуала на белорусском материале. — С. 46—49.
- 27.15. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Семиотические заметки о ведийском Индре. — С. 49—50.

- 27.16. *Топоров В. Н.* Ещё раз о природе ведийского Матры в связи с проблемой реконструкции некоторых древних индоиранских представлений. — С. 50—52.
- 27.17. *Семека Е. С.* О культе дерева Бодхи на Цейлоне. — С. 52—53.
- 27.18. *Глазов Ю.* Моногамная семья как знаковая структура. — С. 53—61.
- 27.19. *Падучева Е. В.* Глубина по Ингве и другие оценки синтаксической сложности предложения. — С. 61—65.
- 27.20. *Строганов В. А.* К описанию знаков контакта. — С. 65—68.
- 27.21. *Лотман Ю. М.* О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах. — С. 69—74.
- 27.22. *Лекомцева М. И.* К соотношению фонологических структур слога и метрических систем соответствующих языков. — С. 75—79.
- 27.23. *Лекомцев Ю. К.* Мифологическая система санталов. — С. 79—81.
- 27.24. *Лотман Ю. М.* О построении типологии культуры. — С. 82—83.
- 27.25. *Лотман Ю. М.* К проблеме типологии текстов. — С. 83—91.
- 27.26. *Серебряный С. Д.* Интерпретация «формулы» В. Я. Проппа. — С. 92—95.
- 27.27. *Миц З.* Две модели времени в лирике Вл. Соловьёва. — С. 96—104.

28.0. III Летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы [Доклады] Кязрику, 10—20 мая 1968 г.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1968. — 249 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

1. Знак и система

- 28.1. *Иванов Вяч. Вс.* Эволюция знаков-символов. — С. 3—6.
- 28.2. *Мялль Л.* Дхарма и знак. — С. 6—7.
- 28.3. *Пятигорский А. М.* О роли слов, означающих «знание» и «знать» в древнеиндийской традиции умозрения. — С. 7—8.
- 28.4. *Сыркин А. Я.* Заметки о снятии противопоставления «живое — неживое». — С. 8—10.
- 28.5. *Иванов Вяч. Вс.* Об асимметричности универсальных семантических оппозиций. — С. 10—12.
- 28.6. *Сыркин А. Я.* О сравнительной вероятности некоторых типологических параллелей. — С. 12—17.
- 28.7. *Левин Ю. И.* О логическом описании обыденного мышления. — С. 17—20.
- 28.8. *Сегал Д. М.* Проблема психологического субстрата знака и некоторые теоретические воззрения С. М. Эйзенштейна. — С. 21—26.
- 28.9. *Лекомцев Ю. К.* Глоссематическая теория лингвистических оппозиций. — С. 26—30.

II. Слово и культура

- 28.10. *Ланглебен М. М.* Музыка и естественный язык. — С. 33—35.
- 28.11. *Левин Ю. И.* Линейность речи и её преодоление. — С. 35—38.
- 28.12. *Карпинская О. Г.* Научный метод М. Пруста. — С. 39—43.
- 28.13. *Успенский Б. А.* Влияние языка на религиозное сознание. — С. 43—49.
- 28.14. *Реазин И. И.* Белый, Биркоф и вопрос об измерении художественного творчества. — С. 49—55.

28.15. *Левин Ю. И.* О работе с частотным словарём языка поэта. — С. 56—57.

28.16. *Лекомцев Ю. К.* О функции некоторых синтаксических конструкций в романе William Faulkner'a «As I Lay Dying». — С. 57.

III. Проблема текста

28.17. *Гаспаров Б. М.* О некоторых лингвистических аспектах изучения структуры текста. — С. 61—67.

28.18. *Падучева Е. В.* Логическое ударение в естественных и логических языках. — С. 67—69.

28.19. *Чернов И. А.* О свёртывании текста. — С. 69—70.

28.20. *Реммель М.* Шкалы и тексты. — С. 70.

28.21. *Ратцева И. И., Строганов В. А.* К исследованию семантической структуры текста (на материале поэтических текстов). — С. 70—74.

28.22. *Лотман Ю. М., Пятигорский А. М.* Текст и функция. — С. 74—88.

28.23. *Байбурин А. К.* О повышении ранга писем (переход деловых писем в публицистику). — С. 88—91.

28.24. *Белоусов А. Ф.* О мотивированности противопоставления «исторического» времени «мифологическому» (к анализу временных отношений «Стиха о Книге Голубиной»). — С. 91—93.

28.25. *Мицц З. Г.* Структура предложения и типология художественных текстов. — С. 93—100.

IV. Число и культура

28.26. *Лотман Ю. М.* Семантика числа и тип культуры. — С. 103—109.

28.27. *Сыркин А. Я., Топоров В. Н.* О триаде и тетраде. — С. 109—119.

28.28. *Огибенин Б. Л.* Дополнительные данные к индоевропейскому *penkwe «пять» в связи с символикой руки. — С. 120—124.

28.29. *Иванов Вяч. Вс.* Числовые характеристики римской мифологии и ритуалов. — С. 124—127.

28.30. *Топоров В. Н.* К предьстории двух архаичных концепций. — С. 128—137.

28.31. *Семека Е. С.* Типологические схемы четырёх- и восьмичленных моделей мира. — С. 137—147.

28.32. *Завадская Е.* Эстетика числа в китайской живописи. — С. 147—149.

28.33. *Биллингс М. Я., Туровский А. М.* Об одном герметическом тексте. — С. 149—153.

V. Поэтика. Анализ художественного текста

28.34. *Богатырёв П. Г.* Декорация, художественное место и время в народном театре. — С. 157—165.

28.35. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Нозик Е. С., Сегал Д. М.* К построению модели волшебной сказки. — С. 165—177.

28.36. *Елизаренкова Т. Я.* Из ведийской поэтики. — С. 177—178.

28.37. *Софронова Л. А.* Проблемы анализа сюжета (на материале одной польской драмы XVII века). — С. 178—187.

28.38. *Ланглебен М. М.* Восемь рассказов Амброза Бирса. — С. 187—189.

28.39. *Николаева Т. М.* Структура и порождение «анекдотов об остроумии великих людей». — С. 190.

28.40. *Цивьян Т. В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой: Структура стихотворения. — С. 191.

28.41. *Лотман Ю. М.* Анализ двух стихотворений. — С. 191—224.

VI. Трибуна

28.42. *Мазинг У.* О книге С. Scott Littleton'a «The New Comparative Mythologie: An Anthropological Assessment of the Theories of Geoges Dumézil». — С. 227—249.

28.43. *Мяль Л.* К основам лизвологии. — С. 249.

29.0. Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 августа 1970 г.

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1970. — 189 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

29.1. Предложения по программе IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. — С. 3—5.

I. Семиотика культуры

1. Структура фольклорных текстов

29.2. *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* Вопросы семантического анализа волшебной сказки. — С. 7—15.

29.3. *Неклюдов С. Ю.* Эпические соответствия в русском и монгольском фольклоре: исторические и структурно-типологические обоснования (К постановке вопроса) — С. 16—21.

29.4. *Цивьян Т. В.* Баллада о «мёртвом брате» в балканском фольклоре. — С. 22—26.

29.5. *Левинтон Г. А.* Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда. — С. 27—30.

29.6. *Левинтон Г. А.* Свадебный обряд в сопоставлении с другими. — С. 30—35.

29.7. *Левин Ю. И.* Русская загадка: синтез, структура, отгадывание. — С. 36—39.

2. Миф в системе культуры

29.8. *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы. — С. 40—46.

29.9. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К реконструкции образа Велеса-Волоса как противника Громовержца (на основании вторичных источников). — С. 47—50.

29.10. *Семека Е. С.* К типологии оппозиции «молоко» — «кровь» в ритуальных и мифологических системах Индии и Цейлона. — С. 51—53.

29.11. *Огибенин Б. Л.* Миф как частный случай семантической структуры. — С. 54—56.

3. Типология культуры

29.12. *Топоров В. Н.* От космологии к истории (К характеристике раннеисторических описаний). — С. 57—63.

29.13. *Пятигорский А. М.* Мир символов древней буддийской культуры. — С. 64—66.

29.14. *Богатырёв П. Г.* Семантика и функция сельского этикета. — С. 67—71.

29.15. *Семека Е. С.* О некоторых структурно-типологических особенностях культуры древневосточных обществ, применявших искусственное орошение. — С. 72—75.

29.16. *Сегал Д. М., Сенокосов Ю. П.* К типологии культур с точки зрения ритуала. — С. 76—81.

29.17. *Мейлах Михаил.* «Куртуазный универсум» как вторичная моделирующая система. — С. 82—84.

29.18. *Лотман Ю. М.* О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковно-славянской традиции. — С. 85—87.

29.19. *Егоров Б. Ф.* Славянофильство, западничество и культурология. — С. 88—89.

29.20. *Резина О. Г.* Фразеологизмы в соотношении с языковой жизнью общества и системой языка (на материале пьес В. В. Маяковского «Баня» и «Клоп»). — С. 90—93.

29.21. *Бакиштейн И. М.* О диахронном изменении семиотичности общества. — С. 94—97.

29.22. *Лотман Ю. М.* О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры. — С. 98—101.

II. Семиотика текста

(терминология, дешифровка, семантика)

29.23. *Толоров В. Н.* «Без лица и названья» (к реминисценции символистского образа). — С. 103—109.

29.24. *Мяль Л.* Три термина праджняпарамитской психологии. — С. 110.

29.25. *Захарьин Б. А.* К семантическому анализу одного старокашмирского текста. — С. 111—113.

29.26. *Ланглебен М. М.* Некоторые особенности аллегорий (на материале маленьких сказок Ф. Кривина). — С. 113.

29.27. *Ратцева И. И., Строганов В. А.* Семантика связного текста. — С. 114—115.

III. Язык искусства

29.28. *Иванов Вяч. Вс.* «Грамматическая правильность» и поэтическая метафора. — С. 123—126.

29.30. *Петров В. М., Прянишников Н. Е.* Заметки о некоторых особенностях передачи пространства традиционными формами искусства Востока (на примере японской гравюры «укиё-э»). — С. 127—132.

29.31. *Миц З. Г.* Некоторые особенности языка детского словесного искусства. — С. 133—135.

IV. Поэтика. Структура стиха

29.32. *Лашманов Д. М.* К проблеме полноты описания семиотических слов художественного произведения. — С. 137—139.

29.33. *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих — проза» в становлении русского стихосложения. — С. 140—141.

29.34. *Сапогов В. А.* Опыт экспликации понятия «стихотворный ритм». — С. 142—144.

29.35. *Пыльдяз Я.* О типологии систем стихосложения. — С. 145—147.

29.36. *Пыльдяз Я.* Ещё раз о критериях типологической характеристики верлибра. — С. 148—149.

29.37. *Руднев П. А.* Ритм — метр — ритмическая форма (К вопросу об уточнении стиховедческой терминологии). — С. 151—154.

29.38. *Вийтсоо Т.-Р., Пылдымяэ Я.* К аксиоматике и транскрипции рифмы. — С. 155—158.

V. Общие проблемы теории коммуникативных систем

29.39. *Мамардашвили М. К.* Превращение формы и прагмемы. — С. 160—162.

29.40. *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры. — С. 163—165.

29.41. *Левин Ю. И.* Об описании коммуникативных ситуаций. — С. 166—170.

29.42. *Гаспаров Б. М.* Об «актуальном» аспекте языкового описания. — С. 171—176.

29.43. *Резвин И. И.* К развитию аналогии между языком как знаковой системой и игрой в шахматы. — С. 177—185.

30.0. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы

Отв. ред. [Б.] М. Гаспаров. — Тарту, 1970. — Вып.1. — 106 с.

31.0. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы

Отв. ред. И. Чернов. — Тарту, 1973. — Вып.2. — 96 с.

32.0. Сборник статей по вторичным моделирующим системам

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1973. — 205 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

1. Типология культур. Фольклор. Миф. Исторические судьбы мифологического сознания

32.1. *Неклюдов С. Ю.* К вопросу об описании «эмоциональной реакции» былинного персонажа. — С. 5—12.

32.2. *Цивьян Т. В.* К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре. — С. 13—17.

32.3. *Резвин И. И.* Об одном типе зачина. — С. 17—19.

32.4. *Новик Е. С.* Камлание шамана как драматизированное описание вселенной. — С. 20—25.

32.5. *Пермяков Г. Л.* К вопросу о паремвولوجическом уровне языка. — С. 26—33.

32.6. *Иванов Вяч. Вс.* Категория «видимого» — «невидимого» в текстах архаических культур. — С. 34—38.

32.7. *Сегал Д. М.* Антиномичность и архаическая культура. — С. 39—45.

32.8. *Иванов Вяч. Вс.* К типологии древнеближневосточных гимнов Солнцу. — С. 46—49.

32.9. *Семека Е. С.* Образ мероптского многоголового бога Аледемака и вопрос об индийском влиянии на его изображение в свете семиотической теории искусства. — С. 50—53.

32.10. *Мяль Л.* Число «пять» в буддизме. — С. 53.

32.11. *Мелетинский Е. М.* Семантика и композиция мифов северо-восточных палеоазиатов. — С. 54—55.

- 32.12. *Огибенин Б. Л.* Маска в свете функционального подхода. — С. 56—65.
- 32.13. *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Трита в колодце: ведийский вариант архаичной схемы. — С. 65—79.
- 32.14. *Мялль Л.* Ересь «свободного духа» — возможность существования христианского тантризма. — С. 71—72.
- 32.15. *Гуревич А. Я.* Язык исторического источника и социальная действительность: билингвизм в средневековой Европе. — С. 73—75.
- 32.16. *Живов В. М.* Сакральные образы в русской поэзии: (К постановке проблемы). — С. 76—85.
- 32.17. *Лотман Ю. М.* О мифологическом коде сюжетных текстов. — С. 86—90.
- 32.18. *Топоров В. Н.* Из позднейшей истории схемы мирового дерева. — С. 91—95.
- 32.19. *Мицц З. Г., Лотман Ю. М.* Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов. — С. 96—98.
- 32.20. *Чернов И. А.* Опыт типологической интерпретации барокко. — С. 98—103.

II. Анализ художественного текста: поэзия, проза, живопись

- 32.21. *Левин Ю. И.* Коммуникативный статус лирического стихотворения. — С. 105—109.
- 32.22. *Резина О. Г., Резин И. И.* К формальному анализу сюжетосложения. — С. 110—122.
- 32.23. *Успенский Б. А.* К поэтике Хлебникова: проблемы композиции. — С. 122—127.
- 32.24. *Лесскис Г. А.* Форма повествования и жанр книги М. Пруста «В поисках утраченного времени». — С. 127—129.
- 32.25. *Гаспаров М. Л.* Колумбово яйцо и строение новеллы. — С. 130—132.
- 32.26. *Лекомцев Ю. К.* Об одном концептуальном приёме У. Фолкнера (по роману «The Sound and the Fury»). — С. 133—134.
- 32.27. *Даниэль С. М.* Опыт исследования информационной структуры живописного произведения (на материале картины Паоло Веронезе «Обращение Савла»). — С. 135—136.
- 32.28. *Даниэль С. М.* Семиотические замечания к вопросу о «сферической перспективе» К. С. Петрова-Водкина. — С. 136.
- 32.29. *Успенский Б. А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении. — С. 137—145.

III. Проблемы поэтики: стилистика и стихосложение

- 32.30. *Падучева Е. В.* Наименование объектов — проблема семантики и стилистики. — С. 148—151.
- 32.31. *Николаева Т. М.* Место суперсегментных средств в структуре текста. — С. 152—156.
- 32.32. *Резина О. Г.* «Грамматические ошибки» Блока. — С. 157—162.
- 32.33. *Вийтсоо Т.-Р., Пыльдмяэ Я.* О методике составления словаря рифм. — С. 163—166.
- 32.34. *Лекомцева М. И.* О метрической организации и рифме плана содержания поэтического текста. — С. 166—167.
- 32.35. *Лотман М., Шахвердов С.* Некоторые аспекты теории стиха. — С. 168—175.

IV. Общая теория знаковых систем

- 32.36. *Лекомцев Ю. К.* К основаниям общей семиотики. — С. 178—186.
 32.37. *Пятигорский А. М.* О некоторых теоретических предпосылках семиотики. — С. 187—191.
 32.38. *Реммель М.* О схеме «предиктор-корректор» в теории текстов. — С. 191.
 32.39. *Игнатъев М. Б.* Об одной модели процесса развития в многомерных системах. — С. 192—194.
 32.40. *Лотман Ю. М.* Знаковый механизм культуры. — С. 195—199.
 32.41. *Рабинович Е., Левинтон Г., Байбурич А. В. В. Руденко.*

33.0. Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5)

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1974. — 252 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

1. «Богатырёвские чтения 1974 года». Семиотика фольклора и мифа

- 33.1. *Топоров В. Н.* К проблеме жанров в фольклоре. — С. 5—16.
 33.2. *Мелетинский Е. М.* Древнескандинавская мифологическая система. — С. 16—26.
 33.3. *Толстой Н. И.* Из заметок по славянской демонологии:
 1. Откуда дьяволы разные? — С. 27—32.
 33.4. *Топоров В. Н.* Об одном локальном варианте основного мифа (Dieveniskes). — С. 33—37.
 33.5. *Елизаренкова Т. Я.* К структуре заговора в «Атхарваведе». — С. 38—42.
 33.6. *Толстые Н. И. и С. М.* К семантике правой и левой стороны в связи с другими символическими элементами. — С. 42—45.
 33.7. *Цивьян Т. В.* К семантике дома в балканских загадках. — С. 45—48.
 33.8. *Брагинская Н. В.* Семантика слова AIwN и её мифологический коррелят. — С. 49—50.
 33.9. *Иванов Вяч. Вс.* Восстановление первоначального текста кетского мифа о разорителе орлиных гнёзд. — С. 51—64.
 33.10. *Левинтон Г. А.* К мотиву гибели великанов. — С. 64—68.
 33.11. *Байбурич А. К.* Несколько замечаний к проблеме «пространство в ритуале» (на материале русского свадебного обряда). С. 69—71.
 33.12. *Аллик Ю. и Лаагус А.* «Сырое» и «вареное» в религиозных верованиях эстонцев. — С. 72—74.

II. Типология культур. Эволюция культуры в семиотическом освещении. Проблема динамики семиотических систем

- 33.13. *Лотман Ю. М.* Динамические механизмы семиотических систем. — С. 76—81.
 33.14. *Иванов Вяч. Вс.* К предьстории знаковых систем. — С. 81—87.
 33.15. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур. — С. 87—90.
 33.16. *Огибенин Б. Л.* Лингвистика и кинезика в реконструкции культуры: Следы древнего ритуала передачи знания в буддизме. — С. 91—95.

- 33.17. *Аверинцева С. С.* Об общем характере символики раннего средневековья. — С. 96—99.
- 33.18. *Лотман Ю. М.* О редукции и развёртывании знаковых систем: (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология»). — С. 100—108.
- 33.19. *Чернов И. А.* Поэтики и поэтика восточно-славянского барокко. — С. 109—115.
- 33.20. *Лихачёв Д. С.* «Бунт "кромешного" мира». — С. 116—118.
- 33.21. *Успенский Б. А.* Historia sub specie semioticae. — С. 119—130.
- 33.22. *Лотман Ю. М.* Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьёзным в русской национальной традиции. — С. 131—133.
- 33.23. *Миц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика. — С. 134—141.

III. Семиотика иконических искусств. Теория симметрии

- 33.24. *Лекомцева М. И.* О роли признака симметричности в определении искусства. — С. 143—144.
- 33.25. *Лекомцев Ю. К.* Алгебра цветов и описание колорита картины. — С. 144—147.
- 33.26. *Салтыков А. А.* Семантическая структура «Троицы» Андрея Рублёва в свете ареопагитик. — С. 148—149.
- 33.27. *Даниэль С. М.* Оппозиция «верх-низ» в иконе «Преображения» (на материале русской иконописи XV—XVI вв.). — С. 150.
- 33.28. *Копцик В. А.* Инварианты и симметрические преобразования художественных структур: (Метод симметрии в структурном искусствознании). — С. 151—159.

IV. Поэтика. Стилистика. Стихосложение. Анализ текста

- 33.29. *Жолковский А. К.* К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста. — С. 161—167.
- 33.30. *Миц З. Г., Лотман Ю. М.* О глубинных элементах художественного замысла: К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке. — С. 168—175.
- 33.31. *Пыльдяэ Я. Р.* О ритмико-композиционной транскрипции рифмы при описании строфики. — С. 176—180.
- 33.32. *Пыльдяэ Я. Р., Реммель М. Н.* К проблеме вероятностной характеристики ритма эстонского стиха. — С. 180—181.
- 33.33. *Лотман М. Ю.* О взаимоотношении естественного языка и метрики в механизме стиха. — С. 182—186.
- 33.34. *Минералов Ю. И.* К проблеме типологии русской рифмы. — С. 187—189.
- 33.35. *Лезметс Х. Д.* Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века (на материале произведений А. А. Бестужева-Марлинского, Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского). — С. 190—194.
- 33.36. *Гушанская Е. М., Егоров Б. Ф., Ляпина Л. Е., Табориская Е. М., Штейнгольд А. М.* О структуре сюжетного уровня художественного текста: (Малые жанры русской прозы 1840-х—1860-х гг.). — С. 195—200.
- 33.37. *Живов В. М.* Опыт формального членения новеллы. — С. 201—209.
- 33.38. *Чернов И. А.* К характеристике художественного стиля: (Плотность знака и насыщенность знаковой системы). — С. 210—213.
- 33.39. *Паперно И. А.* Переписка как вид текста: Структура письма. — С. 214—215.
- 33.40. *Атарова К. Н., Лескис Г. А.* Перволичная повествовательная форма в художественной прозе. — С. 216—222.

V. Общие вопросы семиотической теории

- 33.41. *Лотман Ю. М.* О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах. — С. 224—228.
- 33.42. *Пермяков Г. Л.* О явлениях паремиологической омонимии и синонимии. — С. 228—232.
- 33.43. *Ревзина О. Г.* Языковые средства формирования постулатов нормального общения. — С. 233—238.
- 33.44. *Реммель М. Н.* Две заметки: О применении методов сериации в исследовании текстов. — К вопросу о лингвистическом аспекте теоремы Гёделя. — С. 239.
- 33.45. *Резвин И. И.* Семиотический подход к понятию «большого коллектива». — С. 240—244.
- 33.46. *Левин Ю. И.* О семиотике лжи. — С. 245—247.
- 33.47. *Тулдава Ю. А.* О некоторых статистических характеристиках текста. — С. 248—249.

34.0. Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. I

Отв. ред. М. Шелякин. — Тарту, 1978. — 136 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 442.).

Содержание

- 34.1. *Шелякин М. А.* О семантике и употреблении неопределённых местоимений в русском языке. — С. 3—22.
- 34.2. *Душченко А. Д.* Очерки по общей и русской лингвонимике.
1. К метаязыку лингвистики: лингвонимы как особый класс терминов. — С. 23—52.
- 34.3. *Сигалов П. С.* О соотношении деривата, словосочетания и предложения. — С. 53—62.
- 34.4. *Гаспаров Б. М.* Устная речь как семиотический объект. — С. 63—112.
- 34.5. *Лотман Ю. М.* Устная речь в историко-культурной перспективе. — С. 113—121.
- 34.6. *Паперно И. А.* О реконструкции устной речи из письменных источников (Кружковая речь и домашняя литература в пушкинскую эпоху). — С. 122—134.

35.0. Семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. II

Отв. ред. М. Шелякин. — Тарту, 1979. — 176 с. (Учён. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 481).

Содержание

- 35.1. *Шелякин М. А.* Ситуативность устной речи как фактор нейтрализации грамматических значений. — С. 3—24.
- 35.2. *Гаспаров Б. М.* О некоторых тенденциях развития мелодики русской речи. — С. 25—46.
- 35.3. *Златопольский Ю. М.* Динамические характеристики вставных конструкций в сопоставлении с обособленными второстепенными членами, асиндетоном, гипотаксисом и паратаксисом (на материале русского языка). — С. 47—53.
- 35.4. *Гинзбург Л. Я.* Устная речь и художественная проза. — С. 54—88.

- 35.5. *Резина О. Г.* Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой. — С. 89—106.
 35.6. *Лотман Ю. М.* К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи. — С. 107—120.
 35.7. *Иванов Вяч. Вс.* Нейросемиотика устной речи и функциональная асимметрия мозга. — С. 121—142.
 35.8. *Паперно И. А.* Структура устной речи и проблемы моделирования поведения. — С. 143—163.
 35.9. *Кроль Л. М.* Логоневроз как модель для изучения семиозиса устной речи. — С. 164—174.

36.0. Вторичные моделирующие системы

Отв. ред. Ю. Лотман. — Тарту, 1979. — 116 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

Общие вопросы семиотической теории

- 36.1. *Иванов Вяч. Вс.* Семиотические и культурологические аналоги фонологизации. — С. 3—5.
 36.2. *Живов В. М.* О внутренней и внешней позиции при изучении моделирующих систем. — С. 6—13.
 36.3. *Лекомцев Ю. К.* Сигналы — связи — иерархии. — С. 14—19.
 36.4. *Лекомцев Ю. К.* Об алгебре простой модели синтеза и анализа в синтаксисе НС. — С. 19—21.

Семиотика текста. Поэтика

- 36.5. *Лекомцева М. И.* Структура ролей в коммуникативном акте и теория литературных жанров. — С. 22—24.
 36.6. *Левинтон Г. А.* Поэтический билингвизм и межъязыковые явления: (Язык как подтекст). — С. 30—33.
 36.8. *Топоров В. Н.* Сонеты Дю Белле: К предыстории жанра. — С. 33—45.
 36.9. *Лотман Мих.* Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева. — С. 45—48.
 36.10. *Тороп П. Х.* Культура и перевод. — С. 48—50.

Семиотика культуры

- 36.11. *Толстые Н. И. и С. М.* О целесообразности применения некоторых лингвистических понятий к описанию славянской духовной культуры. (СДК) — С. 51—54.
 36.12. *Успенский Б. А.* К проблеме христианско-языческого синкретизма в истории русской культуры: 1. Языческие рефлекс в славянской христианской терминологии; 2. Дуалистический характер русской средневековой культуры. — С. 54—63.
 36.13. *Толстые Н. И. и С. М.* О жанре «обмирания» (посещения того света). — С. 63—65.
 36.14. *Архипов А.* О происхождении древнерусских хождений. — С. 65—68.
 36.15. *Белоусов А. Ф.* Из заметок о старообрядческой культуре: «Великое понятие нужды». — С. 68—73.
 36.16. *Терновская О. А.* Об одном мифологическом мотиве в русской литературе. — С. 73—79.

- 36.17. *Успенский Б. А.* Вопрос о сирийском языке в славянской письменности: Почему дьявол может говорить по-сирийски? — С. 79—82.
 36.18. *Плюханова М. Б.* «Историческое» и «мифологическое» в ранних биографиях Петра I. — С. 82—88.
 36.19. *Лотман Ю. М.* Речевая маска Слюняя. — С. 88—90.
 36.20. *Лотман Ю. М.* Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же чорт возьмёт тебя»; 2. Почему в мужском роде? 3. «Задумчивый вампир» и «Влюблённый бес». — С. 91—106.
 36.21. *Миц З. Г.* «Военные астры». — С. 106—110.
 36.22. *Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX в.* — С. 111—114.

37.0. Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана

Отв. ред. А. Мальте. — Тарту, 1992. — 567 с. (Тартуский гос. ун-т).

Содержание

- 37.1. *Пятигорский А.* «Другой» и «свое» как понятия литературной философии. — С. 3—9.
 37.2. *Лахманн Ренате.* Семiotическое несчастье мнемониста. — С. 10—18.
 37.3. *Tarasti Eero.* A Semiotik Analysis of Musorgsky's «Pictures at an Exhibition». — С. 19—52.
 37.4. *Николаева Т.* Семантика убеждения: Лингвотекстологический анализ речи Марка Антония над гробом Цезаря в драме Шекспира. — С. 53—60.
 37.5. *Смирнов И.* Воля к власти. — С. 61—66.
 37.6. *Софонова Л.* Три мира Г. С. Сковороды. — С. 61—66.
 37.7. *Плюханова М.* Композиция Покрова Богородицы в политическом самосознании Московского царства. — С. 67—75.
 37.8. *Успенский Б.* Раскол и культурный конфликт XVII века. — С. 76—129.
 37.9. *Толстые Н. и С.* Жизни магический круг. — С. 130—141.
 37.10. *Пиккио Риккардо.* «Предисловие о пользе книг церковных» М. В. Ломоносова как манифест русского конфессионального патриотизма. — С. 142—151.
 37.11. *Пономарёва Г.* Посвятил своему святому. — С. 152—154.
 37.12. *Киселёва Л.* «Домашние» пьесы И. А. Крылова. — С. 155—162.
 37.13. *Серман И.* К вопросу о смысловом единстве баллад В. А. Жуковского. — С. 163—171.
 37.14. *Баевский В.* Из заметок о тексте «Евгения Онегина». — С. 172—174.
 37.15. *Сидяков Л.* Из истории комментирования «Евгения Онегина». — С. 175—182.
 37.16. *Долинин А.* Заметка к проблеме: «Пушкин и Шекспир» (О подзаголовке «Скупого рыцаря»). — С. 183—189.
 37.17. *Чудаков А.* Структура персонажа у Пушкина. — С. 190—207.
 37.18. *Цивьян Ю.* Текст и жест: «Борис Годунов» в исполнении провинциальных актёров 1910-х годов. — С. 208—224.
 37.19. *Ослова А.* Из комментария к текстам Чаадаева (По материалам Тургеневского архива). — С. 225—231.
 37.20. *Вацуро В.* О тексте поэмы Ю. М. Лермонтова «Каллы». — С. 232—247.
 37.21. *Жолковский А.* Семiotика «Тамани». — С. 248—255.

- 37.22. *Новинская Л., Руднев П.* Стих Тютчева и литературное направление. — С. 256—263.
- 37.23. *Штейнгольд А.* Феномен Бенедиктова в критике Белинского. — С. 264—272.
- 37.24. *Рейфман П.* Цинизм Базарова. — С. 273—279.
- 37.25. *Тороп П.* Достоевский: Логика еврейского вопроса. — С. 280—310.
- 37.26. *Белоусов А.* Акклиматизация сирени в русской поэзии. — С. 311—321.
- 37.27. *Хансен-Лёве А. А.* Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме. — С. 322—336.
- 37.28. *Баран Х.* Об одном источнике романа Фёдора Сологуба «Творимая легенда». — С. 337—346.
- 37.29. *Лавров А.* «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в тёмных Карпатах...». — С. 347—357.
- 37.30. *Левинтон Г.* Первая пушкинская работа И. Ф. Анненского («Программа для изучения языка и поэзии Пушкина»). — С. 358—365.
- 37.31. *Гаспаров Б.* Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б. Л. Пастернак и О. М. Фрейденберг). — С. 366—384.
- 37.32. *Фарыно Е.* Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопоэтика «Доктора Живаго»). — С. 385—410.
- 37.33. *Живов В.* Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920—1930-х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама). — С. 411—433.
- 37.34. *Гаспаров М.* С русского на русский. — С. 434—438.
- 37.35. *Исаков С.* Из истории русской периодической печати в Эстонии. Газета «Свободная Россия» («Свобода России», «За свободу России»). — С. 439—451.
- 37.36. *Толоров В.* Петербургские тексты и петербургские мифы (заметки из серии). — С. 452—485.
- 37.37. *Левин Ю.* Семиотика Венички Ерофеева. — С. 486—499.
- 37.38. *Егоров Б.* О различении научных розыгрышей и фальсификаций. — С. 500—506.
- 37.39. *Страда Витторлио.* Читать и сравнивать. — С. 507—513.
- 37.40. Материалы к библиографии трудов профессора Ю. М. Лотмана. Составитель *Л. Киселёва.* — С. 514—565.

38.0. В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Сборник статей

Отв. ред. Е. Пермяков. — Тарту, 1992. — 567 с.

Содержание

- 38.0. *Тороп Пезтер.* Тартуская школа как школа. — С. 5—19.
- 38.1. *Амелин Г.* «Се Мойсей твой, о Россие!» (О семиотике имени в «Слове на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича). — С. 20—29.
- 38.2. *Гришакова М.* Символическая структура поэм М. Хераскова. — С. 30—48.
- 38.3. *Беспрозванный В.* Кто был автором «Россиянина в Англии»? — С. 49—56.
- 38.4. *Востриков А.* О некоторых исключительных способах разрешения конфликтов чести в России. — С. 57—70.
- 38.5. *Пермяков Е.* Острословие и остроумие в письмах П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу. — С. 71—86.

- 38.6. *Грачёва Е.* «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» П. А. Вяземского. — С. 87—97.
- 38.7. *Погосян Е.* К проблеме значения символа «Золотой петушок». — С. 98—107.
- 38.8. *Пильщиков И.* *Debilitata Venus* (Два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте). — С. 108—121.
- 38.9. *Булкина И.* Баратынский и Лермонтов. — С. 122—133.
- 38.10. *Торопыгин П.* Чаадаев и Гегель. — С. 134—141.
- 38.11. *Лейбов Р.* Стихотворение Тютчева и «Русская Вильна» А. Н. Муравьёва. — С. 142—147.
- 38.12. *Аврамец И.* Мифологические мотивы в повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка». — С. 148—160.
- 38.13. *Руднев В.* «Злые дети»: Мотив инфантильного поведения в романе «Бесы». — С. 161—170.
- 38.14. *Соболев А.* «Мелкий бес»: К генезису заглавия. — С. 171—184.
- 38.15. *Постоуленко К.* К истории русского пятистопного ямба. — С. 185—191.
- 38.16. *Горный Е.* Заметки о поэтике А. М. Ремизова: «Часы». — С. 192—209.
- 38.17. *Безродный М.* Об одном приёме художественного имяупотребления (*Nomina sunt odiosa*). — С. 210—217.
- 38.18. *Григорьева Е.* Безделушка (философско-семиотические заметки по пустякам). — С. 218—229.

Именной указатель

- Абалдуева Л. А. : 3.18.
Аверинцев С. С. : 33.17.
Аврамец И. : 38.13.
Аджалов А. М. : 19.13.
Аксаков К. С. : (22.11.)
Аллик Ю. : 33.12.
Амелин Г. : 38.2.
Амусин И. Д. : 7.18.
Анненский И. Ф. : (37.30.)
Арапов М. В. : 28.10.
Архипов А. : 15.8, 38.14.
Атарова К. Н. : 35.40.
Ахманова О. : 4.29.
Ахматова А. А. : (3.17), (5.13),
(6.21), (17.9.), (27.7), (28.40)
- Бадаланова-Покровская Ф. К. :25.6.
Баевский В. С. : 37.14.
Байбурин А. К. : 28.23., 32.41., 33.11.
Бакштейн И. М. : 29.21.
Балонов Л. Я. : 16.3., 16.5.
Баран Х. : 37.28.
Барсуков С. Г. : 20.8.
Барыт К. : 16.11.
Батюшков К. Н. : (4.14.)
Баратынский Е. А. : (38.9.), (38.10.)
Бах И.С. : (11.3.), (12.5.)
Бахтин М. М. : (6.0), (6.1), (36.22.)
Безродный М. В. : 18.7., 38.18.
Белле Дю : (36.8)
Белоусов А. Ф. : 28.24., 36.15., 37.26.
Белый, Андрей : (12.7), 12.8., 12.9.,
12.10., 12.11., (17.8.), (18.9.), (28.4)
Берштейн С. И. : (6.27.), 6.28.
Беспрозванный В. : 38.4.
Бестужев-Марлинский А. А. : (33.35.)
Билинкис М. Я. : 28.33.
Бирггоф Д. : (28.14.)
Бирс, Амброс : (28.38.)
Блок А. А. : (2.34.), (3.18.),
(5.17), (6.19), (6.28.), (19.4.),
(32.32),
(33.30.), (37.29.)

- Богатырев П. Г. : 6.14, (7.0), (7.1.),
7.2, (7.2 а.), 28.34., 29.14., (33.0.)
- Борхес Х. Л. : (14.4.)
- Брагинская Н. В. : 20.11., 33.8.
- Бросов В. Я. : (5.36.)
- Булгаков М. А. : (19.3.)
- Булкина И. : 38.10.
- Бухштаб Б. Я. : 4.18.
- Василевич А. П. : 5.22.
- Васильев А. : 7.18.
- Вацуро В. : 37.20.
- Вейнрейх, Уриель : (4.29.)
- Веронезе П. : (32.27.)
- Вийтсо Т.Р. : 29.38, 32.33.
- Вилинбахов Г. В. : 18.4.
- Владимьевская Т. Ф. : 24.3.
- Волкова О. Ф. : 2.27., 26.21.
- Востриков А. : 38.5.
- Газали, Ахмад : (3.19.)
- Галеркина Б. Л. : 25.12.
- Гаспаров Б. М. : 4.10., 5.16., 5.20.,
6.16., 7.15., 8.7., 10.3., 11.4., 12.5.,
28.17., 29.42., 30.0 <ред.>, 34.4.,
35.2., 37.31.
- Гаспаров М. Л. : 3.20., 4.27., 5.37.,
15.10., 16.10., 18.8., 20.1., 20.6.,
25.5., 29.33., 32.25., 36.22., 37.34.
- Гаспарова Э. М. : 5.16.
- Гедель К. : (33.44.)
- Генкин С. : 26.31.
- Герасимов А. В. : 26.8.
- Гершкович Ф. М. : (6.16.), 6.17., 11.3.
- Гинзбург Л. Я. : 35.4.
- Глазов Ю. : 27.18.
- Гоголь Н. В. : (5.7.), (11.2.),
(18.11), (33.22.)
- Горный Е. : 38.17.
- Грабак, Йозеф : 3.25.
- Грачева Е. : 38.7.
- Гречишкин С. С. : 12.7.
- Грибков В. С. : 7.14.
- Григорьева Е. Г. : 17.8., 20.8., 21.7.,
23.9., 24.7., 38.19.
- Гринцер П. А. : 9.1.
- Гришаква М. Ф. : 20.8., 23.10., 38.3.

- Гуревич А. Я. : 7.8., 8.1., 13.2.,
20.1., 20.4., 24.1., 25.3., 32.15.
Гушанская Е. М. : 33.36.
- Даниэль С. М. : 32.27., 32.28., 33.27.
Данилов М. : 2.36.
Данилевский А. А. : 18.7.
Данте А. : (19.3.)
Деглин В. Л. : 16.3., 16.5., 17.4.,
17.6., 19.6.
Державин Г. Р. : (23.9.), (23.10.).
Долинин А. : 37.16.
Долинина И. Б. : 16.3.
Дорогов А. А. : 3.23.
Достоевский Ф. М. : (16.11.), (17.12.),
(19.11.), (22.9.), (25.8.), (37.25.),
(38.13.)
Дрозды М. : (25.13)
Дуличенко А. Д. : 15.7., 34.2.
- Егоров Б. Ф. : 1.0 <ред.>, 2.12.,
6.11., 26.15., 29.19., 33.36.
Елизаренкова Т. Я. : 2.17., 26.26., 27.15.,
28.36., 29.8., 32.13., 33.5.
Ерофеев В. : (37.37.)
- Жегин Л. Ф. : 2.24., 26.18.,
(26.19.), 26.32.
Живов В. М. : 13.4., (13.5.), 19.5.,
32.16., 33.37., 36.2., 37.33.
Жолковский А. К. : 3.14., 3.22., 7.11.,
11.1., 33.29., 37.21.
- Завадовский Ю. Н. : 4.20.
Завадская Е. : 28.32.
Зайонц Л. О. : 20.8., 24.8.
Зализняк А. А. : 26.5.
Зарецкий В. А. : 2.7.
Захарьин Б. А. : 29.25.
Здоровов Ю. А. : 6.23.
Зимин А. А. : 5.26.
Златопольский Ю. М. : 35.3
Золян С. Т. : 8.9., 22.4.
- Иванов Вяч. И. : (22.7.)
Иванов Вяч. Вс. : 2.13., 3.7., 3.15.,
3.23., 4.3., 5.7., 6.1., 6.2., 7.12.,

- 8.3., 8.6, 8.11., 14.2., 16.1., 19.2.,
 20.1., 20.14., 27.14., 28.1., 28.5.,
 28.29., 29.9., 29.28., 32.6., 32.8.,
 33.9., 33.14., 33., 15., 35.7., 36.1.
- Ивлев Д. Д. : 9.6., 9.7.
 Игнатъев М. Б. : 32.39.
 Ионеско Э. : (27.9.)
 Исаков С. : 37.35.
- Каменская В. А. : 7.17.
 Карпинская О. Г. : 27.9, 28.12.
 Кауфман Д. А. : 16.4.
 Киселева Л. : 37.12., 37.40.
 Ковалевская В. Б. : 4.21.
 Копчик В. А. : 33.38.
 Котик М. А. : 20.13.
 Кривин Ф. : (29.26.)
 Кристи, Агата : (26.17.)
 Кроль Л. М. : 35.9.
 Крылов И. А. : (37.12.)
 Куль И. Г. : 2.2., 3.6., 26.14 а.
 Кумплан К. А. : 7.9.
- Лаагус А. : 33.12.
 Лавров А. В. : 12.7., 37.29.
 Ланглебен М. М. : 2.26., 5.23., 28.10., 28.38., 29.26.
 Лажманн Ренате : 37.2.
 Лажманов Д. М. : 29.32.
 Левин Ю. И. : 2.30., 4.13., 6.6., 6.6., 6.27., 12.6.,
 14.4, 15.4., 20.1, 22.2., 24.10., 26.28., 27.4., 27.6.,
 28.11., 28.15., 29.7., 29.41., 32.21., 33.46., 37.37.
 Левинтон Г. А. : 7.6., 29.5., 29.6., 32.41., 33.10., 36.10.,
 36.7., 37.30.
 Левый, Иржи : (3.25.)
 Леконцев Ю. К. : 3.12., 4.22., 6.22., 7.13., 11.6.,
 (20.14.), (20.15.), 27.23., 28.9., 28.16., 32.26., 32.36.,
 33.25., 36.3., 36.4.
 Леконцева М. И. : 2.11., 4.15., 5.25., 12.3., 21.3., 21.9.,
 27.22., 32.34., 32.24., 36.5., 36.6.
 Лермонтов М. Ю. : (28.41.), (37.20.), (38.10.)
 Лескис Г. А. : 2.8., 32.24., 33.40.
 Лейбов Р. : 38.12.
 Лезметс Х. Д. : 33.35.
 Либерман Ю. : 2.36.
 Лившиц Бенедикт : (18.8)
 Линцбах Я. : (2.35.)
 Лир Э. : (2.33.), (26.22.)

- Лихачев Д. С. : (8.0.), 18.6., 33.20.
Ломоносов М. В. : (24.4.), (25.5.), (37.10.)
Лотман М. Ю. : 7.19., 11.5., 32.35., 33.33., 36.9.
Лотман Ю. М. : 1.0., 2.0. <ред.>, 2.3., 2.21.,
3.0 <ред.>, 3.1., 3.3., 3.10., 3.13., 3.21., 4.0 <ред.>,
4.11., 4.23., 4.24., 5.0 <ред.>, 5.1., 5.8., 5.9., 5.15.,
(5.26.), 5.27., 5.28., 5.38., 6.0 <ред.>, 6.9., 6.13, 6.18.,
6.25., 7.1., 7.10., 7.16., 7.19., 8.4., 8.8., 8.10., 9.3.,
10.1., 10.2., 10.6., 11.2., 12.0. <ред.>, 12.1., 12.2.,
13.0 <ред.>, 13.3., 13.5., 14.0. <ред.>, 14.1., 15.0 <ред.>,
15.1., 15.9., 16.2., 17.0. <ред.>, 17.2., 18.1., 18.3.,
19.0. <ред.>, 19.1., 19.3., 20.0. <ред.>, 20.1., 20.8.,
20.10., 20.15., 21.0 <ред.>, 21.2., 22.1., 22.10., 23.3.,
24.5., 25.2., 25.7., 25.13., 26.0 <ред.>, 26.2., 26.14.,
26.20., 27.0 <ред.>, 27.21., 27.24., 27.25., 28.0 <ред.>,
28.22., 28.26., 28.41., 29.0 <ред.>, 29.18., 29.22., 29.40.,
30.0., 31.0., 32.0. <ред.>, 32.17., 32.19., 32.40.;
33.0. <ред.>, 33.13., 33.18., 33.22., 33.41., 34.5., 35.6.,
36.0 <ред.>, 36.19., 36.20..
Лобищев А. А. : (9.14.), 9.15.
Ляпина Л. Е. : 33.36.
- Мазинг У. (см. также Masing U.): 28.42.
Малевич О. М. : 7.17.
Мальц А. : 10.0. <ред.>, 18.0 <ред.>, 37.0 <ред.>
Мамардашвили М. К. : 5.19., 29.39.
[Мандельштам О. Э.]: (36.21.), (37.33.)
Маяковский В. : (3.20.), (29.20.)
Мейзерский В. М. : 21.1., 22.3.
Мейлах М. Б. : 6.10., 29.17.
Мелетинский Е. М. : 4.5., 5.3., 7.3., 13.1., 16.9., 27.10.,
28.35., 29.2., 32.11., 33.2.
Мельникова Е. Г. см. Григорьева Е. Г.
Минералов Ю. И. : 33.34.
Мицц З. Г. : 2.34., 3.18., 5.16., 5.17., 6.19.,
7.0 <ред.>, 13.3., 16.0 <ред.>, 17.8., 18.7., 19.4., 20.9.,
21.10., 22.0 <ред.>, 22.7., 24.0 <ред.>, 25.10., 25.13.,
26.25., 27.27., 28.25., 29.31., 32.19., 33.23., 33.30.,
36.21.
Митрошкин В. Ю. : 20.8.
Митюшин А. А. : 15.12.
Моцарт В. А. : (11.4.)
Мукарежовский Я. : (7.16.), 7.17, 13.6.
Мухелишвили Н. Л. : 23.1.
Мяль Л. Э. : 2.18., 3.6., 5.6., 16.8., 17.5., 20.3.,
21.3., 22.6., 23.12., 26.11., 28.2., 28.43., 29.24., 32.10.,
32.14.

- [Набоков В. В.] : (36.9.)
 Неклюдов С. Ю. : 4.5., 4.7., 5.3., 6.5., 7.5., 27.12.,
 28.35., 29.2., 29.2., 29.3., 32.1.
 Некрасов Н. А. : (4.17.)
 Неретина С. С. : 24.2.
 Николаева Т. М. : 4.19., 4.25., 6.30., 14.6., 17.7., 20.5.,
 26.3., 28.39., 32.31., 37.4.
 Николаенко Н. Н. : 16.6., 17.6., 19.7.
 Новиц Е. С. : 4.5., 5.3., 28.35., 29.2., 32.4.
 Новинская Л. : 37.22.

 Обатнин Г. В. : 22.7.
 Овидий : (3.16.)
 Огибенин Б. Л. : 2.5., 2.19., 4.6., 7.2 а., 26.6., 26.27.,
 27.8., 28.28., 29.11., 32.12., 33.16.
 Одовский В. Ф. : (33.35.)
 Осповат А. Л. : 22.11., 37.19.
 Островский Я. И. : 4.12.
 Охридский, Климент : (12.3.)

 Павел I : (7.9.)
 Падучева Е. В. : 2.29., 9.2., 26.5., 27.19., 28.18., 32.30.
 Палицын, Авраамий : (21.5.)
 Папаян Р. А. : 24.11.
 Паперно И. А. : 7.9., 33.39., 34.6., 35.8.
 Парни Э. : (4.14.)
 Пастернак Б. Л. : (4.11.), 5.35., 6.29., (37.31.)
 Пастернак Е. В. : 4.11., 6.29.
 Переверзев Л. Б. : 2.22., 26.23.
 Пермяков Г. Л. : 32.5., 33.42.
 Пермяков Е. : 38.0. <ред.>, 38.6.
 Петр I : (19.5), (36.18)
 Петров В. М. : 7.14., 29.30.
 Петров-Водкин К. С. : (32.28.)
 Пиккио Риккардо : 37.10.
 Пильщиков И. : 38.9.
 Плеханова М. Б. : 18.5., 20.7., 21.5., 23.0 <ред.>, 23.6.,
 25.4., 36.18., 37.7.
 Погосян Е. А. : 24.4., 25.6., 38.8.
 Полевой Н. А. : (33.35.)
 Померанцева Э. В. : 7.7.
 Пономарева Г. М. : 20.8., 24.6., 37.11.
 Постников В. Я. : 15.3.
 Постоутенко К. : 38.16.
 Пропп В. Я. : (5.0), (27.26.)
 Прокопович Феофан : (38.2.)

- Прянишников Н. Е. : 29.30.
Пруст М. : (26.12.), (32.24.)
Пумпянский Л. В. : 18.11.
Пушкин А. С. : (9.7.), (11.1.), (19.11.), (36.20.),
(37.16.), (37.17.),
Путилов Б. Н. : 7.4.
Пыльдяэ Я. Р. : 4.16., 9.5., 29.35., 29.36., 29.38.,
32.33., 33.31., 33.32.
Пятигорский А. М. (см. также Pyatigorsky A. M.): 2.4., 2.36.,
3.2., 4.9., 5.5., 5.19., 5.24., 6.7., 6.12., 28.3., 28.22.,
29.13., 32.37., 37.1.

Рабинович Е. : 32.41.
Рацева И. И. : 28.21., 29.27.
Ревзин И. И. : 2.35., 5.11., 5.12., 5.18., 8.2., (8.10.),
(8.11.), 26.4., 26.17., 27.9., 28.14., 29.43., 32.3., 32.22.,
33.45.
Ревзина О. Г. : 5.12., 6.31., 9.4., 15.11., 26.17., 29.20.,
32.22., 32.32., 33.43., 35.5.
Рейсер С. А. : 4.17.
Рейфман П. : 37.24.
Ремпель М. : 28.20, 32.38., 33.32., 33.44.
Рильке Р.М. : (6.28.), (26.30.), (27.8.)
Розенберг О. О. : (5.24.)
Розенфельд Ю. 8с. : 16.7.
Рублев, Андрей : (33.26.)
Руденко В. В. : (32.41.)
Руднев В. : 38.14.
Руднев П. А. : 29.37., 37.22.

Саблуков Н. А. : (7.9.)
Сапогов В. А. : 29.34.
Светоний : (2.20.)
Сегал Д. М. : 2.6., 2.15., 2.33., 2.36., 4.5., 5.3.,
26.7., 26.7., 26.9., 26.22., 27.3., 28.8., 28.35., 29.2.,
29.16., 32.7.
Седакова О. А. : 17.9.
Селищев А. М. : 5.30.
Семяка Е. С. : 5.4., 27.17., 28.31., 29.10., 29.15., 32.9.
Сенокосов Ю. П. : 29.16.
Сергеев В. М. : 17.3.
Серебряный С. Д. : 27.26.
Серман И. : 37.13.
Сигалов П. С. : 34.3.
Сидяков Л. С. : 9.6., 9.7., 37.15.
Сковорода Г. С. : (37.6.)
Скуратовский Ю. : 14.7.

- Смирнов И. : 37.5.
 Соболев А. : 38.15.
 Соболевский И. А. : (19.9.), 19.10.
 Соловьев Вл. : (27.27.)
 Сологуб Ф. : (21.10), (37.28.)
 Сосюр Ф. е : (14.7.)
 Софронова Л. А. : 23.7., 28.37., 37.6.
 Столович Л. Н. : 22.5.
 Страда, Витторио : 37.39.
 Строганов В. А. : 27.20., 28.21., 29.27.
 Судник Т. М. : 27.11.
 Суперфин Г. Г. : 5.35.
 Сыркин А. Я. : 2.9., 2.17., 2.28., 3.4., 3.8., 4.4.,
 26.16., 26.24., 26.26, 28.4., 28.6., 28.27.

 Таборисская Е. М. : 33.36.
 Тарабукин Н. : 6.24.
 Тарановский К. Ф. : (5.37.)
 Тарлинская М. Г. : 6.20.
 Терновская О. А. : 36.16.
 Тименчик Р. Д. : 5.14., 6.21., 14.5., 18.10., 21.12., 22.14.,
 23.11.
 Толстая С. М. : 2.31., 15.6., 33.6., 36.11., 36.13., 37.9.
 Толстой Н. И. : 15.5., 21.6., 33.3., 33.6., 36.11, 36.13.,
 37.9.
 Томашевский Б. В. : 5.36., (9.6.), 9.7., (9.8.), 9.9., 9.11.
 Топоров В. Н. : 2.13., 2.20., 2.23., 2.32., 3.7., 3.9.,
 4.2., 4.14., 5.2., 6.2., 6.4., 8.6., 8.11., 18.2., 23.8.,
 26.30., 27.13., 27.14., 27.15., 27.16., 28.27., 28.30.,
 29.8., 29.9., 29.12., 29.23., 32.13., 32.18., 33.1, 33.4.,
 33.15., 36.8., 37.36.
 Топорова И. Н. : 25.13.
 Тороп П. Х. : 14.3., 15.2., 16.11., 17.12., 22.9.,
 25.0 <ред.>, 25.8., 36.10., 37.25., 38.1.
 Торопыгин П. : 38.11.
 Траченко О. П. : 16.4., 19.8.
 ТрEDIAKовский В. К. : (25.5.)
 Трофимова М. К. : 23.4.
 Тулдава Ю. А. : 33.47.
 Тульвисте П. : 8.5.
 Туровский А. М. : 28.33.
 Тынянов Ю. Н. : (4.0.)
 Тютчев Ф. И. : (37.22.)

 Удам Х. : 3.19., 5.21., 12.4.
 Успенский Б. А. : 2.10., 2.11., 2.25., 2.36., 3.2., 3.23.,
 4.8., 4.26., 5.8., 5.10., 5.29., 6.13., 10.5, 15.9., 20.2.,

22.8., 23.2., 26.12., 26.19., 27.2., 27.5., 27.13., 29.29.,
32.23., 32.29., 33.21., 36.12., 36.17., 37.8.

- Фарыно Е. : 37.32.
 Флейшман Л. С. : 5.36., 9.8.
 Флоренский К. П. : 5.31.
 Флоренский П. А. : (3.23.), 3.24., (5.31.), 5.32., 5.33.,
 5.34.
 Фолкнер У. : (32.26.)
 Фоменко А. Т. : 15.3.
 Фонвизин Д. И. : (23.8.)
 Фрейденберг О. М. : (6.25.), 6.26., (20.11.), 20.12., (25.12.),
 (37.31.)
 Фрумкина Р. М. : 5.22.

 Хансен-Лве А. А. : 37.27.
 Херасков М. М. : 38.3.
 Хлебников В. : (3.15.), (32.23.)

 Цветаева М. : (9.4.), (15.10.), (15.11.), (33.5.)
 Цивьян Т. В. : 2.14., 2.33., 3.17., 5.13., (5.14.), 6.3.,
 10.4., 26.13., 26.22., 27.7., 28.40., 29.4., 32.2., 33.7.
 Цивьян Ю. Г. : 17.10., 18.9., 19.12., 21.11., 22.13.,
 25.11., 37.18.

 Чаадаев П. Я. : (37.19.), (38.11.)
 Чаплин Ч. : (13.6.)
 Черниговская Т. В. : 16.5., 17.4., 19.6.
 Чернов И. А. : 2.16., 3.5., 8.9., 9.0 <ред.>, 11.0 <ред.>,
 28.19., 31.0 <ред.>, 32.20., 33.19., 33.38.
 Чистякова Н. А. : 25.12.
 Чудаков А. : 37.17.

 Шахвердов С. : 32.35.
 Шелякин М. А. : 24.12., 34.0 <ред.>, 34.1., 35.0 <ред.>,
 35.1.
 Шишкина О. А. : 3.18., 5.17.
 Шлейхер А. : (4.2.)
 Шпет Г.Г. : (15.12.), 15.13.
 Шрейдер Ю. А. : 9.14., 23.1.
 Шtedтке Кл. : 19.11., 21.8.
 Штейнгольд А. М. : 33.36., 37.23.
 Шур С. М. : 26.29.

 Щеглов Ю. К. : 3.16., 3.22., 7.11.

 Эзоп : (9.2.)

-
- Эйзенштейн С. М. : (28.8.)
Эйхенбаум Б. М. : 5.28.
- Ямпольский М. Б. : 17.11., 21.4., 22.12., 23.5., 24.9., 25.9.
Ярхо Б. И. : (4.27.), 4.28.
- Dumezil G. : (28.42.)
Faulkner W. : (28.16.)
Halle M. : (7.19.)
Kauchtschischwili N.: (6.30.)
Keyser S. J. : (7.19.)
Littleton Scott C. : (28.42.)
Masing U. : 3.11., 6.8.
Pyatigorsky A. M. : 6.15.
Tarasti E. : 37.3.
Turgenev I. S. : (6.30.)
Wimsatt W. K. : (7.19.)

Язык. Семиотика. Культура.

**Ю.М.ЛОТМАН И ТАРТУСКО-МОСКОВСКАЯ
СЕМИОТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**

Издатель **А. Кошелев**

Художник **В. КОРИУНОВ**

Подготовка
текста **М. КОЗЛОВ**

Оформление **М. КОЗЛОВ,**
оригинал-макета **А. КОШЕЛЕВ**
Л. ТИМОШЕНКО

Автор фотографии Ю.М.Лотмана на фронтиспise **Л.Быстров**

Издательство «Гнозис»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17
тел. 246-5632, факс 230-2403
Реализация: магазин «Эйдос»
тел. 201-2608

Формат 60x90 /16. Бумага офсетная N 1,
печать офсетная. Тираж 10000 экз.
Заказ N 26

Отпечатано с оригинал-макета в типографии
АООТ «Астра семь», 121019, Москва, пер. Ахсакова, 13

Издательство ГНОЗИС – 1994 год.

Серийные издания:

**I. Серия «ФЕНОМЕНОЛОГИЯ. ГЕРМЕНЕВТИКА.
ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА»**

(составитель и издатель журнал «Логос» (Москва))

М.ХАЙДЕГГЕР

РАБОТЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ РАЗНЫХ ЛЕТ

В книгу включены: «Бытие и время» (фрагмент), «Исток художественного творения» (1936), «Слова Ницше "Бог мертв"» и др. статьи. Перевод, вступ. статья и примеч. А.В.Михайлова.

Переплет, Формат 60х90 1/16, 336 с.

(ФЕВРАЛЬ)

Л.ВИТГЕНШТЕЙН

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

В книгу вошли: «Логико-философский трактат» (с параллельным немецким текстом), «Философские исследования» и др. работы /перевод с немецкого М. С. Козловой и Ю. А. Асеева, комментарий М.С.Козловой.

Переплет, Формат 60х90 1/16, 540 с.

(АПРЕЛЬ-МАЙ)

М.ШЕЛЕР

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В книгу вошли: «Положение человека в Космосе», «Основные формы чувства симпатии» (фрагмент), «Феномен трагического» и др. работы.

20 а.л.

(МАЙ-ИЮНЬ)

**II. Серия «ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА»
(составитель А.В.Ахутин, издатель М.В.Быков)**

МАРК АВРЕЛИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ

Книга продолжает серию двуязычных публикаций (древнегреческо-русских) текстов античных философов /Перевод, вступ. статья и комментарий А.К.Гаврилова.

Переплет, 16 а.л.

(АВГУСТ-СЕНТЯБРЬ)

**III. Серия «ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА»
(составитель и издатель А.Д.Кошелев)**

Ю.М.ЛОТМАН

КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ & СТАТЬИ О ДИНАМИКЕ

КУЛЬТУРЫ (1992-1993 гг.).

Книга посвящена изучению функции культуры, механизм ее развития, сравнению русской и западноевропейской моделей динамики культуры. Осо-

бое внимание уделено искусству, его месту в культурном процессе, анализу произведений литературы, театра, кино. В заключение рассмотрена сегодняшняя культурная и политическая ситуация в России, возможные (и желательные) пути ее развития.

Во вторую часть включены статьи «О динамике культуры», «Механизм смуты» и др.

Переплет, Формат 60x90 1/16, 24 а.л.

(МАЙ-ИЮНЬ).

Б.А.УСПЕНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2.

В том 1 «Семиотика истории и культуры» включены как публиковавшиеся ранее работы: «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» (Совм. с Ю.М.Лотманом), «История и семиотика», «Раскол и культурный конфликт XVII века», «Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России» (Совм. с В.М.Живовым) и др., так и большая новая статья «Дуалистический характер русской средневековой культуры» (на материале "Хождение за три моря" Афанасия Никитина).

В том 2 «Язык и культура» также вошли (в переработанном и дополненном виде) публиковавшиеся ранее работы: «Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры ("Происшествие в царстве теней, или судьбина Российского языка" - неизвестное сочинение Семена Боброва)» (Совм. с Ю.М.Лотманом), «Диглоссия и двуязычие в истории русского литературного языка», «Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка» и др., и новые статьи: «Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии (Семиотика русского мата в историческом освещении)», «Заветные сказки» А.Н.Афанасьева.

Переплет, Формат 60x90 1/16, 49 а.л.

(МАЙ-ИЮНЬ).

Б.А.УСПЕНСКИЙ

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОГО

ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА (XI-начало XIX века).

Книга представляет собой конденсированное изложение основных моментов истории русского литературного языка (до Пушкина включительно) в связи с историей русской культуры. Главное внимание уделяется рассмотрению русской языковой ситуации на фоне более общей культурной ситуации. История литературного языка рассматривается вообще как специфическая область истории культуры.

Формат 60x90 1/16, 15 а.л.

(МАЙ).

Е.С.ЯКОВЛЕВА

**ФРАГМЕНТЫ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА:
МОДЕЛИ ПРОСТРАНСТВА, ВРЕМЕНИ И ВОСПРИЯТИЯ.**

Книга посвящена изучению русской языковой картины мира - зафиксированной в русском языке и во многом специфичной для русского языкового сознания схемы восприятия действительности. В ней рассмотрены особенности языкового отражения таких фундаментальных категорий, как "ВРЕМЯ", "ПРОСТРАНСТВО", "ЗНАНИЕ", "ВОСПРИЯТИЕ". На основе употребления пространственно-временной и модальной лексики выявлен ряд моделей пространства, времени и восприятия, проясняющих специфику этих категорий для носителей русского языка.

Переплет, 60x90 1/16, 20 а.л.

(МАЙ-ИЮНЬ).

**IV. Серия «Из истории русской культуры»
(составитель и издатель А.Д.Кошелев)**

**ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, том 3
(XVII-начало XVIII ВЕКА).**

Книга состоит из двух частей:

Часть 1. **А.М.ПАНЧЕНКО** «Русская культура в канун петровских реформ»;

Часть 2. Работы по типологии и истории русской культуры (Статьи В.М.Живова, Ю.М.Лотмана, С.И.Николаева, А.М.Панченко, М.Б.Плюхановой, В.Н.Топорова, А.А.Турилова, Б.А.Успенского).

Переплет, формат 60x90 1/16, 35 а.л. (МАЙ-ИЮНЬ).

**ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, том 4
(XVIII-начало XIX ВЕКА).**

Книга состоит из двух частей:

Часть 1. **Ю.М.ЛОТМАН** «Очерки по русской культуре XVIII-начала XIX века»;

Часть 2. Работы по типологии и истории русской культуры и литературы (Статьи В.М.Живова, Ю.М.Лотмана, А.М.Панченко, Б.А.Успенского).

Переплет, формат 60x90 1/16, 35 а.л. (МАЙ-ИЮНЬ).

/Остальные тома "ЛЕКЦИЙ": том 1 - КИЕВСКАЯ РУСЬ, том 2 - МОСКОВСКАЯ РУСЬ и том 5 - XIX-начало XX века - выйдут в 1995 году/

В.Н.ТОПОРОВ

**СВЯТЫЕ И СВЯТОСТЬ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ
КУЛЬТУРЕ, том 1 (X-начало XIII вв.)**

Книга включает раздел "Идея святости в Древней руси" и разделы, посвященные святым Борису и Глебу, Феодосию Печерскому и др. Изложение ведется вокруг трех "основных" тем: личность святого; тип святости, явленный святым; основной текст («Житие»), связанный с данным святым или им самим написанный.

Переплет, 43 а.л. (ИЮЛЬ-АВГУСТ).

/Второй том (XIII-начало XVIII вв.) будет издан в начале 1995 года)/.

В.Я.ПЕТРУХИН

**ОЧЕРКИ НАЧАЛЬНОЙ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ
РУСИ IX-XI века.**

Книга посвящена началу русской истории и культуры - проблемам появления Руси в славянском мире и мире раннесредневековой цивилизации. В этот период - в IX-XI вв. - формировалось самосознание русского народа, понимание его места среди других народов мира, его роли во всемирной истории. Историческая память русского народа нашла воплощение в Начальной русской летописи - Повести Временных лет: анализ ее текстов предлагается в книге. Другой, не менее существенный аспект изучения этнокультурной истории - это сравнение двух разнонаправленных "взглядов" на Русь: взгляд изнутри, глазами русского летописца, и взгляд извне - прежде всего, со стороны Византии, отраженный в сочинениях патриарха Фотия и императора Константина Багрянородного.

Формат 60x90 1/16, 16 а.л. (МАЙ).

Б.А.УСПЕНСКИЙ

ЦАРЬ И ПАТРИАРХ: ХАРИЗМА ВЛАСТИ В РОССИИ

(Византийская модель и ее русское переосмысление).

В книге рассматривается как в результате усвоения византийского восприятия царской и патриаршей власти в России появляется представление об особой харизме как царя, так и патриарха, которое и определяет специфику русской концепции светской и духовной власти.

Формат 60x90 1/16, 15 а.л.

(СЕНТЯБРЬ-ОКТАБРЬ).

Внесерийные издания:

В.М.ЖИВОВ

СВЯТОСТЬ. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ.

В словаре даются определения и содержится исторический комментарий для таких понятий, как *святость, обожение, канонизация, агиография*, описаны разряды святых (*апостолы, мученики, святители, исповедники* и т.д.) и дана история становления типов святости в христианской духовности и культуре. Основное внимание уделяется месту святости и культа святых в истории христианской культуры.

Словарь предназначен для широкого круга читателей и имеет относительно популярный характер. Вместе с тем его материал и теоретические выводы соответствуют современному состоянию исследований в данной области, что весьма актуально, поскольку доступные русскому читателю справочники и энциклопедии, содержащие аналогичный материал, относятся к концу прошлого или началу нынешнего века и во многих отношениях устарели.

Формат 60x90 1/16, 112 с.

(МАРТ)

М.Л.ГАСПАРОВ

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ГРЕЦИЯ

Рассказы о древнегреческой культуре.

Предмет книги - то, что встарину называлось «энциклопедией древнегреческой культуры», то есть все области греческой цивилизации - и философия, и быт, и вазопись, и военное дело, и медицина, и политика, - в их единой взаимосвязи и равновесии. Форма изложения имеет целью представить древнюю Грецию такой, какой она запомнилась самим грекам и стала предметом их ярких и поучительных легенд уже в эпоху Империи. Материал берется не из вторых рук, а непосредственно из античных источников, в том числе, из весьма малоизвестных. В центре внимания история цивилизации, нравы граждан, учения мыслителей и создания поэтов, слагающиеся в гуманистический идеал античности: «доблесть, мудрость, нравственность, гармония»

Книга содержит около 200 иллюстраций (снимков с античных памятников) и карт. Она рассчитана на широкий круг любознательных читателей, не имеющих никакой подготовки, кроме школьной.

Формат 84x108 1/16, 380 с.

(ИЮНЬ-ИЮЛЬ).

РАБИ ШИМОН. Фрагменты из трактата «ЗОГАР» / перевод М.А.Кравцова.

Полное издание "Зогара" заняло бы не менее 10 полновесных томов. От-

рывки, которые вошли в эту книгу переводов, подобраны и расположены так, что составляют единство, соответствующее смысловому единству Зоги. Они складываются в композицию, которую условно можно назвать жизнеописанием главного действующего лица Зоги — раби Шимона бен Йохая. При этом в них идет речь практически о всех аспектах, рассмотрением которых занят Зога.

Благодаря поистине уникальному труду автора перевода, вступительным статьям и обширным комментариям, русский читатель сможет хоть в малой степени опутить связь Зоги с еврейской религиозной литературой и уловить те аллюзии, которые возникают у образованного иудея, когда он берется за Зога.

Переплет, 380 с.

(МАЙ)

А.А.МИЛН

Winnie-Пух и философия быденного языка.

336 с.

(МАЙ)

О.А.СЕДАКОВА

СТИХИ

Переплет, 360 с.

(МАЙ)

ЖУРНАЛ «ЛОГОС» N 5

Л.ВИТГЕНШТЕЙН. АНАЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ.

320 с.

(МАЙ)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАКАЗЫ КА КНИГИ МОЖНО ОСТАВИТЬ
В МАГАЗИНЕ «ЭЙДОС»

по адресу: Москва, Чистый пер., д.6, тел.: 201-26-08.

The Publishing House «GNOSIS» prepares to issue in Russian the following books in 1994:

1. Yu.M.Lotman (Tartu)
Culture and Explosion
&

Articles about the Dynamics of Culture (1992-1993).

The book is devoted to the study of the culture function, to the mechanism of its development, to the comparison of Russian and West-European models of the dynamics of a culture. The particular attention is given to art, to its role in the cultural process, to the analysis of the works of art in literature, theatre, cinema. In conclusion the today's cultural and political situation in Russia, the possible and desirable ways of its development are considered.

2. Lectures on history of Russian culture, vol. 3
(from XVII to the beginning of XVIII century).

The book consists of two parts: The 1st part: A.M.Panchenko (Saint Petersburg) Russian culture on the eve of Peter the Great's reforms . The 2nd part: The articles on typology and on history of Russian culture. (The articles by V.M.Zhivov, S.I.Nikolaev, A.M.Panchenko, M.B.Pljuhanova, V.N.Toporov, A.A.Turilov, B.A.Uspensky).

3. Lectures on history of Russian culture, vol. 4
(from XVIII to the beginning of XIX century).

The book consists of two parts: The 1st part: Yu.M.Lotman (Tartu) The essays on Russian culture from XVIII to the beginning of XIX century. The 2nd part: The articles on typology and on history of Russian culture. (The articles by V.M.Zhivov, Yu.M.Lotman, V.N.Toporov, B.A.Uspensky).

/The remaining volumes of five-volumed "Lectures on history of Russian culture" 1st volume "Kiev Russ", 2nd volume "Moscow Russ" and 5th volume "XIX - the beginning of XX century will be issued in 1995/.

"...в последние десятилетия граница между научно-объективным и творчески-произвольным подходом литературоведения стала размываться. ... на первый план выходит интуитивное интерпретаторство, сплошь и рядом выдающее свои толкования за науку. Ю.М.Лотман сам выступал против этого опасного увлечения не раз и не два. За границей такая парафилология принимает вид игры в прочтение одного текста на фоне другого, по возможности очень непохожего, и называется постструктурализмом или деструктивизмом. Здесь как бы возводиться в принцип то чтение классиков "от нуля", без эрудиции, отталкиваясь от последней прочитанной книги, с которого когда-то в детстве начинал каждый. Из этого возникают красивые (хотя обычно неудобочитаемые) творческие фантазии, очень много говорящие о душевном складе сегодняшней культуры, но очень мало - о рассматриваемом тексте и авторе. В такой обстановке переиздание книги, созданной в героическую пору структурализма с его пафосом строгой гуманитарной научности, представляется неожиданно актуальным.

...Научиться понимать художественный язык Горация, Расина или Пушкина - это значит так же расширить собственный духовный мир, как если бы мы научились греческому, арабскому или китайскому языку. Языки культур, как и естественные языки, постигаются не интуицией, а по учебникам, - к сожалению, ни для Горация, ни для Пушкина еще не написанным. Книга Ю.М.Лотмана не притязает быть словарем какой-либо поэтической культуры, - хотя рассеянные в ней примеры наблюдений над текстами преимущественно пушкинской культуры хорошо показывают, как богат и сложен такой словарь. Но она стремится быть наброском грамматики, более или менее общей для языков всех поэтических культур, - такой грамматики, в которой нуждается каждый филолог, в какой бы области он ни работал. Эта грамматика называется "структуральная поэтика". О ней эти "Лекции..." Ю.М.Лотмана."

Из предисловия М.Л.Гаспарова
к "Лекциям по структуральной поэтике"