

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ

ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ Ю. М. ЛОТМАНА

Ким Су Кван



ОСНОВНЫЕ  
АСПЕКТЫ  
ТВОРЧЕСКОЙ  
ЭВОЛЮЦИИ  
Ю. М. ЛОТМАНА

Иконичность — пространственность — мифологичность — личность

Ким Су Кван



Научное приложение. Вып. XXXI

.

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



КИМ СУ КВАН

**ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ  
ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ  
Ю. М. ЛОТМАНА:  
«иконичность»,  
· «пространственность»,  
«мифологичность»,  
«личность»**

Москва  
Новое литературное обозрение  
2003

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Лотман Ю.М.  
УДК 821.161.1.09Лотман Ю.М.  
К 32

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXXI

Художник *Д. Балабуха*

**Ким Су Кван**

**К 32** Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личность» / Вступ. статья М.Л. Гаспарова. Послел. Б.Ф. Егорова. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 176 с.

Книга южнокорейского филолога-русиста посвящена творчеству одной из самых ярких личностей в истории российских гуманитарных наук, основателю тартуско-московской семиотической школы Ю.М. Лотману. Анализируя основные аспекты концепций ученого, автор прослеживает пути исследовательской мысли Лотмана, становление новой структуралистской методологии и семиотической теории. Творческое наследие Лотмана автор рассматривает как целостное смысловое пространство, своего рода «семиосферу», раскрывая связь идей ученого с его взглядами на литературно-художественные тексты Пушкина, Гоголя, Достоевского, русского авангарда и т.д.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Лотман Ю.М.  
УДК 821.161.1.09Лотман Ю.М.

ISBN 5-86793-235-4

© Ким Су Кван. 2003

© М.Л. Гаспаров. Вступ. статья, 2003

© Б.Ф. Егоров. Послел., 2003

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2003

# ДИАЛЕКТИКА ЛОТМАНА

Юрий Михайлович Лотман не оставил связного изложения своих концепций — филологических, культурологических, эстетических. Он не любил теории ради теории. Он был исследователем литературы. Но исследование литературы ставило перед ним два простейших и труднейших вопроса: почему такие-то тексты кажутся нам художественными? и почему художественные тексты прошлых эпох сохраняют свою действенность в наши дни? На первый вопрос он отвечал: потому что они воспринимаются на фоне четко заданных читательских ожиданий. На второй: потому что они воспринимаются на фоне нового накопившегося читательского опыта. И в том и в другом случае главным был не набор таких-то признаков этих текстов, а их отношение к некоторому фону: в первом случае — к неподвижному, во втором — к меняющемуся. Система отношений — это структура; элементы этих отношений — знаки друг друга. Поэтому метод, которым он пользовался как литературовед, назывался структурализмом, а наука, в которую вписывалось литературоведение, — семиотикой.

Начавшись таким образом, движение его мысли шло дальше и дальше все в том же направлении — в поисках фона. Сама литература (словесное, линейное искусство) может существовать в системе культуры лишь на фоне внесловесного, пространственного искусства, — поэтому параллельно изучению литературы он все больше переносит свое внимание именно на это последнее. А сама система культуры может существовать лишь на фоне внекультурного мира, подчиняемого семиосферой, — поэтому в последние свои годы он направил свое внимание именно на это. Это расширение поля зрения задавало новые вопросы, требовало новых формулировок, но не отменяло старых. Подход оставался тем же — а именно научным, потому что структуру изучает именно наука. Некоторым современникам это казалось скучным; они стали рассматривать культурные явления не на усредненном культурно-историческом фоне, а на неисповедимом фоне собственных вкусовых ассоциаций. Они называли себя постструктуралистами. Лотман относился с интересом к их наблюдениям, но ему с ними было не по пути.

Лотман не оставил связного изложения своих концепций, потому что до конца жизни продолжал их разрабатывать дальше и дальше. Свести их в законченную форму, показать их структурное единство (или, наоборот, постструктурное разнообразие?) стало возможно — и необходимо — после его смерти. Книги о научном творчестве Лотмана и его школы — «московско-тартуской школы» — появляются одна за другой. Перед нами — одна из них.

Она не совсем обычна. Четыре ее главы озаглавлены понятиями, которые далеко не первыми приходят в голову при изучении Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность». Это не приметы той литературы, которую изучал Лотман и которая всегда оставалась в центре его интереса. Это приметы того фона, на котором литература осмысливается, и приметы ее отношений с этим фоном. Перед нами вторая, оттеняющая половина его структурной картины мира — так сказать, тот антитезис, без которого невозможен никакой тезис.

Эти немодные выражения напрашиваются не случайно. Мы видели, как последовательно представляет Лотман свой предмет в последовательности контрастов с его фоном. Эта четкость — конечно, от структуралистской привычки мыслить бинарными оппозициями. Но эту последовательность контрастов можно продолжить и дальше той цепочки, по которой шла его мысль. Тогда она начнется, пожалуй, с самого Лотмана — с тех особенностей его исследовательского таланта, которые больше всего бросались в глаза современникам.

Наука — искусство. Это его равное умение охватить предмет мыслью и уловить чувством то, что еще не поддается мысли.

Системность — конкретность. Системность рационально проясненной картины, и в ней — богатство прочувствованных подробностей.

Словесное — внесловесное. Словесно рациональное, внесловесно чувственное; словесна литература, внесловесны изобразительные искусства (о музыке Лотман почти не говорит).

Линейное — пространственное. Линейна, дискретна последовательность слов; пространственны, континуальны средства и объекты внесловесных искусств.

Проза — поэзия. Проза ведет читателя по цепи слов и предложений, поэзия (особенно лирическая) воздействует на читателя ощущаемой сразу согласованностью своих элементов, от мысли до звука.



Условность — наглядность. Слово как знак связано с предметом произвольно, изображение как знак связано с ним иконически.

Анализ — синтез. Слово — средство анализа, образ — средство синтеза; левое полушарие мозга мыслит словами, правое — образами.

Логическое — мифологическое. Словесное, логическое мышление проясняет свой предмет, расчленяя его, мифологическое мышление охватывает его в интуитивной цельности.

В обществе: культура языка — культура текста. Есть культура, которая изучает свои тексты, чтобы выделить из них механизм языка, позволяющий порождать новые тексты, и есть культура, которая сосредоточивается на уже порожденных текстах, воспринимаемых и переживаемых в нерасчлененной цельности.

В истории: западная культура — русская культура. В обеих сосуществуют и культура языка, и культура текста, но в западной превалирует первая, а в русской ей упорней сопротивляется вторая.

В психологии: культура общения «я/он» и культура общения «я/я». Первая более рационально открыта внешнему миру, вторая более интуитивно уходит в свой внутренний мир. (Впрочем, рациональность и интуиция могут здесь парадоксально меняться местами — как у Бахтина.)

Текстовое — внетекстовое. То есть — освоенное структурой культуры и неосвоенное, побуждающее или к умиленному любованию стихией, или к усложнению структуры для дальнейшего освоения внеструктурности.

Структурное — личностное. Структура состоит из отвлеченных отношений, которые повторяются в разных сочетаниях из структуры в структуру, личность состоит из отношений конкретных и неповторимых. Однако, постепенно усложняясь, структура доходит до такой тонкости, что каждый структурный узел в ней перестает быть похожим на другие и приобретает черты личности.

Мы проходим по этим ступеням и находим на своих местах все четыре темы, вынесенные автором в подзаголовок этой книги. Мы убеждаемся: да, войти в мир лотмановских антиномий через понятия иконичности и личностности вполне возможно. Но в то же время мы видим: чем дальше, тем неопределеннее становится предмет рассмотрения и тем метафоричнее его терминология. Живопись или кино — это конкретные произведения, в них действительно зримые образы, и они передают пространственность. Мифологическое

мышление — оно, наверное, существует, но наблюдать его нельзя, а можно только апеллировать к душевному опыту читателей. Личностность — каждый согласится, что в человеческой личности часто противостоят друг другу долг и страсть, а в культуре — системное и внесистемное, но вряд ли здесь познание психологии личности поможет познанию механизмов культуры. Все эти аналогии остаются лишь метафорами лотмановской мысли и не меняют ее сути. В книге хорошо показана разница между метафорической «личностностью» текста у Лотмана и реальной личностностью голоса у Бахтина. Сутью же лотмановской мысли остается диалектическая противоположность двух параллельных форм внутри системы культуры: логической и нелогической, во взаимодействии которых рождается новая информация.

Лотман не устает повторять: чтобы культура жила и развивалась, в ней должны сосуществовать по меньшей мере два несовпадающих языка, по-разному охватывающие действительность. Каждый язык несет ей свою информацию, а культура производит перекодировку этой информации с одного языка на другой. Адекватная перекодировка невозможна, возможно только стремление к ней; в этом стремлении, пытаясь выйти за пределы своих возможностей, оба языка порождают новые смыслы. Этим постоянным обогащением и живет культура: если она сведется к одному языку (или идеальной адекватности двух языков), наступит застой и смерть.

Перекодировка — это перевод, перевод — это диалог. Диалог — знакомое слово из лексикона М.М. Бахтина, этого антипода Лотмана (или, если угодно, носителя второго языка нашей гуманитарной науки). Лотман не чуждается этого термина, но помнит о его метафоричности. Диалог они понимают по-разному. У Лотмана это — полиглотизм языков, которыми владеет культура, у Бахтина — полифонизм голосов, которыми звучат живые люди. У Лотмана эти языки сосуществуют в сознании каждого носителя культуры, диалог их — внутренний, между Я и Я. (Например, в сознании самого Лотмана — диалог между его научностью и его артистизмом.) У Бахтина этот диалог — между личностями, цельными и неделимыми, между Я и Ты. В диалоге Лотмана взаимодействуют начала, общие для всех носителей культуры, а не личности с их бесконечной индивидуальностью, как это было дорого Бахтину. У Лотмана — диалектика, у Бахтина — диалогизм; диалектику Бахтин не любит, она для него — что-то вроде засохшего диалогизма. Лотман никогда не скажет, что исследователь вступает в диалог с автором: между

ними — не диалог (фикция панибратской двусторонности), а перевод: уважение к молчащему — мертвому — автору.

Если разобрать сочинения Лотмана на отдельные суждения, то между ними легко найти противоречия. Этим с готовностью пользуются постструктуралисты, чтобы его себе присвоить. На самом деле эти противоречия — оттого, что истина всегда конкретна. Эта книга показывает борьбу противоречий между структурализмом и постструктурализмом и снятие этих противоречий на высшем уровне — в точности так, как учит диалектика. Постструктурализм, любуясь противоречивостью собственного вкуса, усложняет мир, потому что он (в чем охотно признается) — не наука, а искусство. А структурализм упрощает мир, хоть это и претит любителям искусства: потому что он — только наука, цель которой — упрощать, чтобы больше обнять. «Литературоведение должно быть наукой» называлась ранняя статья Лотмана — этой цели Лотман оставался верен до конца, и его самые широкие теоретические построения должны были помочь этой научности, а не размыть ее. Главное в этом упрощении — упрощение метаязыка: чтобы слова были терминологически однозначны, а не естественно многозначны. Лотман всегда к этому стремится. Он пишет сложно, но не играет этой сложностью, как постструктуралисты, не апеллирует к неназываемому. Постструктурализм отрицает волю автора и утверждает свою — перед нами не столько смерть автора, сколько убийство автора. (Конечно, все мы, потомки, убиваем Пушкина тем, что недопонимаем его; но мы хотя бы не хвастаемся этим.) Для филолога такое поведение невозможно. Культура живет, рождая новое из старого; но чем лучше мы поймем старое, тем надежней будет новое. Это тоже уважение к безответному — мертвому — прошлому.

От вопроса о генезисе лотмановской концепции автор этой книги осторожно уклоняется. Но, думается, для каждого, кто помнит те годы, когда Лотман начинал свою работу, очевидно: этот пафос диалектической борьбы противоположностей внутри предмета, которая служит источником и двигателем всякого развития, восходит к диалектике Гегеля и Маркса, усвоенной Лотманом непосредственно из советской культуры 1930—1950-х годов и затем этой же советской культуре противопоставленной. Это можно доказывать, это можно оспаривать, но для книги, которая перед нами, это не так уж важно. Словом «диалектика» Лотман никогда не злоупотреблял; избегает его и наш автор: суесловие советских лет поселило в нас слишком прочное недоверие к этому поня-

тию. Но если попытаться назвать одним словом тот механизм функционирования культуры, который Лотман искал всю жизнь и поиски которого пытается обобщить эта книга, то самым точным названием ему будет: диалектика.

И еще один аспект этого генезиса остался в этой книге почти не затронут: как подводила Лотмана к этой теории его литературоведческая практика? Повторяем: он не занимался методологией ради методологии, он был литературоведом, его специальностью была поэтика и история литературы, он не отходил от них никогда. Одновременно с самыми отвлеченными построениями книги «Внутри мыслящих миров» он работал над книгой о Карамзине. Можно задуматься: как в книге о Пушкине, так и в книге о Карамзине человеческое их дело занимает не меньше места, чем художественное, этика — не меньше, чем эстетика. Может быть, именно здесь скрещиваются структурализм и постструктурализм, пафос закона и пафос свободы. Пусть читатель, дочитав эту книгу до конца, вернется мыслью к этому началу описываемых здесь концепций; и пусть ученый, который возьмется продолжать эту тему, попробует проследить в подробностях этот путь мысли от конкретных научных анализов к абстрактным методологическим конструкциям.

*М.Л. Гаспаров*

# ВВЕДЕНИЕ

Ю. М. Лотман — безусловно, одна из самых ярких личностей в истории российских гуманитарных наук второй половины XX века. Уже ни у кого не вызывает сомнений, что без адекватного освоения огромного историко-культурного наследия Лотмана трудно представить себе прошедшее и будущее развитие филологической мысли, причем не только русской, но и мировой. Ю. М. Лотман стал известен прежде всего как создатель и организатор *тартуско-московской семиотической школы*, название которой навсегда останется в интеллектуально-научном наследии XX века. К концу века уже сама по себе школа начала привлекать пристальное внимание исследователей, и на протяжении последнего десятилетия, с уходом из жизни Лотмана, она все чаще и чаще становится объектом исследования.

## Семиотическое описание о «семиотике»: проблема метаязыка и объекта

Первая волна мемуаров участников тартуско-московской школы<sup>1</sup>, которые с неизбежностью, наряду с *зарисовкой* своих впечатлений, являются и *самометаописанием* своего прошлого, дала исследователям возможность рефлексивного изучения этого мощного и весьма любопытного во всех своих проявлениях историко-культурного явления<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Семиотическая школа в России (СССР) во главе с Ю. М. Лотманом стала известна во всем мире одновременно под несколькими именами: тартуская, тартуско-московская, московско-тартуская школа. Все эти названия, будучи в известной мере условными, указывают на определенные аспекты данного научного сообщества: время и место возникновения, научные корни и т.п. Ср.: «Таким образом, тартуская школа указывает на место, московско-тартуская школа — на время, московско-ленинградско-тартуская школа — на научные корни, тематику и методы, а тартуско-московская школа — на манифестацию данного научного сообщества» (*Торон П. Перелом в переломах: из истории тартуской школы // Studia russica helsingiensia et tartuensia VII. Helsinki, 2000. С. 9*).

<sup>2</sup> Эти мемуары были сначала опубликованы (в несколько иной подборке) в тартуской газете «Alma mater» и в «НЛО» (1993, № 3), а потом в

Б. М. Гаспаров, определяя тартускую школу 1960-х годов как своего рода «семиотический феномен», выделяет такие ее основные черты, как «утопическое мышление», «стремление к абсолютному синтезу», «тотальное мышление», «преобладание общей цели над частными эмпирическими интересами», наличие «начертанного плана» и т.д.<sup>3</sup> За характеристиками подобного рода стоит более общее утверждение, которое можно выразить так: основные принципы школы, которые в течение более чем двадцати лет считались эффективным филологическим оружием, прекратили свое активное существование и отныне принадлежат «истории» науки. Иными словами, «утопия 1960-х годов больше не существует в чистом виде»<sup>4</sup>, и соответственно научная перспектива школы как типичное воплощение «духа» шестидесятых навсегда покинула центральное место среди прочих гуманитарных направлений вместе с уходом самой *героической эры структурализма*.

При этом основное внимание направлено на то, чтобы вскрыть единство структуры мышления разных методологических установок школы и представить их на метауровне как некую единую систему, выразившую дух своего времени с характерным для него «сциентизмом», восходящим, по сути, еще к традиции научного позитивизма. Таким образом, тартуско-московская школа как таковая выступает в качестве своего рода культурного «текста», который подлежит рефлексивной интерпретации и в этом отношении имеет характер предмета структурного метаописания.

Оставив в стороне вопрос правомерности такого подхода, мы хотели бы отметить следующее: выдвинув задачу описать «семиотически» один конкретно-живой, и в этом смысле, безусловно, не исключаяющий внутренних противоречий, исторический факт, исследование Б. М. Гаспарова тем самым демонстрирует известную неизбежность упрощения объекта

---

книге «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа» (М., 1994. С. 265—351). Прошлое школы увидено глазами основателей-идеологов (Ю. М. Лотман, Б. Ф. Егоров, Б. А. Успенский, В. Н. Топоров), преемников и продолжателей (С. Ю. Неклюдов, Ю. И. Левин), свидетелей и современников, наблюдавших семиотический бум из своего «угла» (выражение М. Л. Гаспарова), внутренних оппонентов (Б. М. Гаспаров, А. М. Пятигорский), наконец — глазами чутких бытописателей (Г. А. Лескис, Т. В. Цивьян).

<sup>3</sup> *Гаспаров Б. М.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994. С. 279—294.

<sup>4</sup> Там же. С. 294.

в ходе структурного его описания. Определенная парадоксальность заключается в том, что в самом процессе критики характерной «устремленности к инвариантным структурам»<sup>5</sup> объекта невольно наблюдается ориентация самого субъекта-исследователя на инвариантное «обобщение», неизбежным результатом которого является вытеснение всех, с его точки зрения, несущественных признаков объекта из «поля существования». В этом отношении совсем не случайно, что среди всех критических оценок Б. М. Гаспаровым общих установок тартуской школы больше всего критиковался самими ее участниками (в том числе и Лотманом) его тезис о «внутреннем единообразии» школы. Специфика «внутренней» точки зрения непосредственных носителей историко-культурной реальности проявляется прежде всего в апологии «разнообразия» своего существования<sup>6</sup>.

Однако само по себе такое упрощение объекта в ходе его описания в принципе не должно вызывать серьезных возражений, поскольку оно является в известной мере существен-

---

<sup>5</sup> См.: «Как бы ни ощущалось различие между ними в чисто “житейском” смысле — на уровне “кода” семиотических исследований, все они выступали в соотнесенности между собой, в качестве частей единой системы; утопическое стремление к единству, всеохватченности и все-соотнесенности явлений преобладало над интересом к каждому явлению в отдельности» (*Гаспаров Б. М.* Там же. С. 289).

<sup>6</sup> Ср.: «Разнообразие интересов, психологическая, возрастная и прочая разница участников — их неодинаковость во всем — приводили к постоянному и продуктивному диалогу. Здесь мое 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» (*Лотман Ю. М.* Зимние заметки о летних школах // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 295); «В чем я серьезно 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. <...> Элементы этого, конечно, были, — но Б. М. рисует картину сплоченных рядов, идущих на штурм здания мировой культуры под флагом единой структурно-семиотической идеологии, — мне же рисуется, скорее, анархистская вольница...» (*Левин Ю. И.* «За здоровье Ее Величества!..» // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 311). Лучше всего это описывает М. Л. Гаспаров, по-видимому, благодаря своему «взгляду из угла»: «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» (*Гаспаров М. Л.* Взгляд из угла // Там же. С. 303).

ной чертой науки как таковой. Тем более что в работах, в которых научный метод (теория или школа) становится предметом исследования, в силу их стремления к «систематизации» данного объекта всегда происходит известного рода «редукция», свидетельствующая о перемещении метода из сферы эпистемологической в сферу историко-научной актуальности<sup>7</sup>.

Проблема здесь заключается в другом: дело в том, что рассуждения такого рода нередко выходят за пределы своего объекта и начинают играть роль своего рода «метаязыка» для описания уже другого объекта. Речь идет об обычной уже тенденции к применению без необходимых оговорок выведенных общих характеристик тартуской школы 1960-х годов к проблемам творческого наследия Лотмана.

### Неуловимое «единство»: вопрос «целостности» творческого наследия Ю. М. Лотмана

Как известно, творческие идеи Ю. М. Лотмана на протяжении почти тридцатилетнего своего существования претерпели серьезную эволюцию, при этом и семиотическая те-

---

<sup>7</sup> Важно отметить, что в этом случае мы наблюдаем известное расхождение между позициями «историзации» (с внутренней точки зрения) и рефлексивной «редукции» (с точки зрения внешней). Находясь в определенной точке, интерпретатор или переописывает явление, актуализируя его исторический контекст, или переструктурирует сам феномен, акцентируя внимание исключительно на заданной им логике. Так, если современник вписывает в свой аналитический опыт собственную биографию, то внешний наблюдатель редуцирует реальную сложность явления, приспособлявая его к идеальной модели. Между прочим, к «внешности» позиции тех, кто видит себя уже «преодолевшим» этот период (структурализма), в том числе позиции Б. М. Гаспарова (а также А. М. Пятигорского и А. К. Жолковского), можно относиться с несколько другой точки зрения. Например, Георгий Левинтон пишет: «Мне представляется, что многие случаи (если не большинство) такой эволюции (от структурализма к пост-) обусловлены не поздним (или своевременным) прозрением, не сменой научных установок, а прежде всего биографическими факторами. Иными словами, все это явления *эмигрантской психологии*, это прежде всего факты биографии, житейской судьбы, а не научного “пути”, “карьеры” или эволюции» (Левинтон Г. А. Заметки о критике и полемике, или Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений (Ю. М. Лотман и его критики) // Новая русская книга — критическое обозрение 2002/1. С. 14).



ория Лотмана значительным образом трансформировала как свой внешний облик, так и внутренние характеристики. В этом смысле, при всех неоспоримо «структуралистских» чертах семиотической теории Лотмана, нельзя характеризовать ее в целом только в рамках эпистемологической специфики 1960-х годов. Описание главных принципов, положенных в основу «Лекций по структурной поэтике» (1964) и книг «Внутри мыслящих миров» (1990) и «Культура и взрыв» (1992), — одновременно в синхронном плане, с использованием какого-либо одного метаязыка, — не только неприемлемо, но и практически невозможно. Очевидное расхождение между теоретическими взглядами раннего и позднего Лотмана иногда даже позволяет сделать вывод, что поздние идеи Лотмана должны пониматься как «отказ» от всех исходных понятий, то есть возникают за счет «взрывной трансформации» своей сущности<sup>8</sup>.

Это обстоятельство в известной мере дает нам основание говорить о некой *двусмысленности* творческого наследия Лотмана как такового. При этом существенно отметить, что такая двусмысленность имеет характер совмещения в одном плане двух как бы взаимно несовместных полюсов. В каком-то смысле двусмысленность заложена уже в самом словосочетании «структурно-семиотический», которое в неявном виде включает в себя представление о двух полюсах метода. То есть сам по себе эволюционный путь Лотмана от панлингвистической системности и логической предсказуемости в «Лекциях по структурной поэтике» до принципиального «полиглотизма» и непредсказуемости в понятиях «семиосферы» и «взрыва» можно рассматривать, несколько огрубляя, как движение от одного полюса к другому<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> «Ю. М. Лотман, особенно в последних своих работах, всегда сдвигал семиотику на ту грань, где она уже не может срабатывать, где она должна оправдать и осуществить себя ... отказом от всех своих исходных понятий (знак, значение, код, означаемое, означающее, информация и т.д.). Точнее, их трансформацией ("взрывом")» (*Библер В. С.* Ю. М. Лотман и будущее филологии // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 281).

<sup>9</sup> В своей версии гирцевской культурной антропологии А. Зорин, отмечая определенную «двусмысленность», заявленную словосочетанием «структурно-семиотический», говорит о том, что, несмотря на «чуждовидное идеологическое давление, постоянно оказывавшееся на школу», которое «налагало, естественно, существенные ограничения на возможности открытой внутрицеховой полемики, в частности, на любую эксплицитную критику собственных взглядов предшествующего периода», «все же явные следы такого рода полемики можно увидеть

Очевидно, что подобная постановка вопроса будет осмысленной лишь на фоне известного эпистемологического разлома между структурализмом и постструктурализмом. Каждый, кто сколько-нибудь внимательно читал работы Лотмана, не может не ощутить, что магистральная линия развития творческих идей Лотмана в известной мере соответствует интеллектуальному пути от первого ко второму в общественно-философских умонастроениях XX века<sup>10</sup>.

Однако конкретное сопоставление некоторых главных теоретических понятий Лотмана с типичными структуралистскими или постструктуралистскими стратегиями почти сразу выявляет неполноту и недостаточность подобного схематизма. Дело в том, что мы можем наблюдать ряд абсолютно неструктуралистских черт в теоретических построениях Лотмана в период применения метода «структурализма» и одновременно обнаруживаем у него некоторые в корне отличающиеся от постструктурализма черты тогда, когда общая перспектива теории Лотмана, казалось бы, в значительной мере сблизилась с постструктурализмом. Такая невозможность полностью осмыслить теоретические модели Лотмана на любых стадиях его творческой эволюции только при освещении какого-либо одного полюса метода отчетливо подчеркивает специфику структурно-семиотической теории Лотмана как таковой, то есть характерную для нее двусмысленность, которая в принципе имеет не временный и преодолимый, а постоянный, всепроникающий характер.

---

во многих положениях позднего Лотмана, включая настойчиво подчеркивавшийся им тезис о принципиальной несводимости сложных знаковых систем к конstellациям и развертываниям систем более низкого уровня» (*Зорин А. Идеология и семиотика в интерпретации Клиффорда Гирца* // НЛО. 1998. № 29. С. 44).

<sup>10</sup> Схематически разделяя структурно-семиотические исследования XX века на два этапа, Г. С. Кнабе связывает первый с именем Ф. де Соссюра, а второй — с Ж. Деррида. Если первый «ознаменован прежде всего стремлением обнаружить за многообразием материально разнородных явлений связь и систему» и представить ее в качестве «некой метаструктуры», то во втором этапе главное не в «структурной универсальности и логической внятности» знака, а «в его непосредственной пережитости, следовательно — эмоциональной насыщенности, значит — интуитивности, т.е. невыговариваемости (или, во всяком случае, неполной выговариваемости)». По мнению Кнабе, «смысл и высшие достижения» наследия Лотмана — «между намеченными выше этапами, уже не целиком на первом, но, во всяком случае, до второго» (*Кнабе Г. С. Знак. Истина. Круг* (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна) // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 270—271).

Чрезвычайно показательно, что эта двусмысленность структурно-семиотической теории Лотмана в ее диахроническом плане неожиданно находит свою параллель в известной *двойственности* лотмановской мысли уже в синхроническом выражении. Речь идет об одной из самых характерных для всего творчества Лотмана черт — об одновременном наличии в нем двух различных тенденций: постоянной устремленности к систематизации и схематизации и в такой же мере упорными попытками обращения к конкретным художественным деталям, которые живут именно преодолением заданного схематизма: «Для всего творчества Ю. М. Лотмана были характерны два полюса. Первый полюс: постоянное углубление в формальную структуралистскую терминологию, обнаружение единой — но постоянно перестраиваемой формальной матрицы, принципиально отделенной от художественной материи. И — второй полюс: упорное и целоеосознанное сопротивление материала, поразительная густота, неповторимость, «смачность», радостность художественных деталей, которые не только не подчиняются «своей» формальной схеме, но постоянно живут преодолением заданного схематизма»<sup>11</sup>.

Безусловно, это связано с личными особенностями таланта Лотмана, умевшего осознать неповторимость каждой художественной детали и одновременно холодную отстраненность семиотической схематизации. Теоретическая схема у Лотмана всегда обогащается и оживляется конкретным материалом художественного текста и только в сопоставлении с ним может осознаваться полностью<sup>12</sup>.

Однако вместе с тем нельзя не отметить следующее: подобная ситуация непосредственно приводит нас к принципиальной трудности постижения целостного образа Лотмана, то есть осмысления *единства* творческого наследия ученого. Вместо единого, уникального и в этом смысле истинного образа Лотмана чаще всего мы встречаем «моего Лотмана»,

<sup>11</sup> Библиер В. С. Ю. М. Лотман и будущее филологии // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 279.

<sup>12</sup> «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» (Лотман Ю. М. Зимние заметки о летних школах // Ю. М. Лотман и таргуско-московская семиотическая школа. М., 1996. С. 296).

созданного по собственному образу и подобию автора. Для того чтобы представить его в соответствии с собственными запросами и потребностями, в мире Лотмана актуализируется какой-то один момент, а все остальное сознательно или бессознательно игнорируется. Так возникают разные образы Лотмана, которые решительно расходятся между собой, порой даже оказываются несовместимыми: знаменитый пушкинист, выдающийся теоретик семиотики, чистый структуралист, верный методолог марксизма или даже постмодернистский мыслитель.

Возможно, что подобная «многоликость» Лотмана и является своего рода свидетельством ценности его мыслей. Разные последователи Лотмана, от учеников до случайных читателей, могут актуализировать для себя какой-то один аспект его взглядов, а по результатам такой актуализации можно говорить о продуктивности отдельных работ или идей Лотмана<sup>13</sup>. Однако в то же время несомненно, что все эти разные концепции и идеи Лотмана, которые в его творчестве оказываются в отношениях дополнительности, полностью могут быть осмыслены только на фоне некой смысловой целостности творческой мысли Лотмана. Без учета этой целостности творческого наследия Лотмана любая оценка достоинств его «разнообразия» оказывается лишь риторическим предположением<sup>14</sup>.

При таком подходе мы можем наблюдать весьма любопытное совпадение между творческим наследием Лотмана и его теоретическим понятием «семиосферы». Пытаясь определить творческое наследие Лотмана как своего рода лотмановскую

---

<sup>13</sup> «Очень нелегко ответить на простой, казалось бы, вопрос: кем, собственно, был Юрий Михайлович Лотман? Филологом, историком, искусствоведом, культурологом, семиотиком, философом? <...> Безусловно, это тот случай, когда перечисление не только грозит оказаться неполным, но и вообще теряет смысл. Он был мыслителем универсального размаха, что, впрочем, не мешало ему быть специалистом в особо избранных областях. Его личность как бы олицетворяет принцип дополнительности, а научная деятельность соизмерима с работой целого института ученых разного профиля» (Григорьев Р. Г., Даниэль С. М. Парадокс Лотмана // Об искусстве. СПб., 1998. С. 5).

<sup>14</sup> Ср.: «У Лотмана нет сформулированной на едином метаязыке семиотической доктрины, поиски такой доктрины приведут к ощущению противоречивости взглядов Ю. М. Лотмана. Ю. М. Лотман не столько методолог, сколько мыслитель, который может об одном и том же мыслить бесконечно долго и разнообразно. В этом мыслительном процессе он един, продуктивен и заразителен» (Торон П. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 232).

«семиосферу», Л. Киселева отмечает: «Перефразируя лотмановское определение семиосферы, мы можем сказать, что его наследие — это саморазвивающееся с помощью индивидуальных творческих усилий культурное пространство»<sup>15</sup>. По ее мнению, «свобода, многообразие, динамизм — черты, которые Лотман считает фундаментальными характеристиками семиосферы, условиями ее существования», в такой же мере присущи и самому творческому наследию Лотмана, «которое не является ни идеологической, ни философской доктриной, ни утопическим или мифологическим учением, ни единой методологией»<sup>16</sup>.

Однако здесь нельзя упускать из виду, что наряду с внутренней динамичностью и разнообразием понятие «семиосферы» в принципе подразумевает еще и целостность своего пространства. По мнению Лотмана, «динамическое развитие элементов семиосферы (субструктур) направлено в сторону их спецификации и, следовательно, увеличения ее внутреннего разнообразия. Однако целостность ее при этом не разрушается»<sup>17</sup>. Целостность семиосферы — это целостность особого рода, которая принципиально допускает внутреннее разнообразие. Все замкнутые сами в себе самостоятельные единицы, которые заполняют это пространство, входят в целое не как механические детали, а как «органы в организм».

### «Он вечно тот же, а вечно новый»: типологический подход

Все сказанное свидетельствует о существовании принципиальной потребности установить внутреннюю связь между различными понятиями и идеями, которые составляют лотмановскую семиосферу. Важно при этом, что такая задача не

<sup>15</sup> И дальше: «Думается, что перенос термина “семиосфера” на деятельность автора этой концепции — не просто эффективная метафора. Наше предложение основано не только на наших наблюдениях, но и на размышлениях большого числа исследователей, оценивавших то, что было сделано Лотманом, как культурное строительство» (Киселева Л. Ю. М. Лотман: от истории литературы к семиотике культуры (о границах лотмановской семиосферы) // *Studia russica helsingiensia et tartuensia* VI. Тарту, 1998. С. 11).

<sup>16</sup> Там же. С. 12.

<sup>17</sup> Лотман Ю. М. О семиосфере // Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 20.

только является систематизированным описанием их с помощью каких-либо метаязыков, но и призвана обозначить *историческую реконструкцию* жизненной картины этих различных понятий, способных пережить динамическую трансформацию, эволюционируя вместе с окружающим их миром, и в этом смысле «саморазвивающихся». Сущность творческого наследия Лотмана как своего рода целостного смыслового пространства, которое характеризуется синхронной неоднородностью («двойственностью») и диахронной неравномерностью («двусмысленностью»), заключается только в этом реальном движении различных понятий, а не в любом синхронном срезе этого пространства или механической совокупности его частей.

В этом отношении для автора данной работы весьма существенно подчеркнуть следующее: традиционный хронологическо-эмпирический подход к вопросу об эволюции Лотмана должен быть отвергнут как неадекватный, и заменить его должен *типологический подход* особого рода, сориентированный на изучение этой эволюции как некоторого динамического единства. Способ изучения должен соответствовать парадоксальности предмета; как найти структуру построения работы, которая была бы адекватна предмету исследования как по форме, так и по существу, — этот вопрос в предлагаемой вниманию читателей книге является отправной точкой исследования.

При решении этого вопроса важно было выделить некоторые действительно *ключевые* понятия, которые позволяют систематизировать различные теоретические построения Лотмана на разных этапах его творческой деятельности в рамках определенных типологических характеристик для того, чтобы наблюдения за их динамикой привели к пониманию самой сущности всего творческого наследия Лотмана в его внутреннем развитии. Отсюда избранные автором четыре главных аспекта структурно-семиотической теории Ю. М. Лотмана: «*иконичность*», «*пространственность*», «*мифологичность*» и «*личностность*».

По замыслу автора книги, эти четыре аспекта, каждый из которых составляет отдельную главу в работе, необходимо представлять именно как главные «*аспекты*» творчества Ю. М. Лотмана в целом, а не просто как хронологические этапы его творческой эволюции. Для этого каждая глава, тяготеющая к монографическому описанию избранного аспекта, должна образовывать некий проблемно-концептуальный блок, и логика мысли должна быть направлена на реконструкцию

динамического процесса развития взглядов Лотмана именно на основании вынесенных в заглавие понятий как кардинальных и имеющих парадигматический смысл. Одним словом, самое главное — показать в работе не только концептуально, но и структурно то, каким образом некоторые ограниченные элементы бесконечно повторяются, демонстрируя при этом невероятную способность переживать весьма значительные трансформации. Выявление характеристики внутренних механизмов творческой мысли Лотмана, описание ее парадоксальной мобильно-стабильной эволюции невольно приводят нас к известной пушкинской формуле: «Он вечно тот же, а вечно новый».

Вместе с тем нельзя забывать еще об одном обстоятельстве: предлагаемый процесс реконструкции внутренней эволюции творческих идей Лотмана вряд ли исчерпывается установлением чисто логической соотнесенности между разными теоретическими понятиями семиотической теории Лотмана с точки зрения избранных аспектов. При всей своей правомерности такой подход всегда обладает потенциальной опасностью превратить наследие Лотмана, то есть «живую, не лишенную противоречий, но в чем-то главное единую систему»<sup>18</sup>, в некую абстракцию, которая решительно потеряет свою содержательность и в конечном итоге окажется бесплодной спекуляцией или жонглированием терминами.

Одной из главных черт лотмановской семиосферы является то, что она сформировалась на основе исследования художественных, в первую очередь литературных, текстов, что, в свою очередь, составляет одну из существенных особенностей семиотической теории Лотмана как самостоятельной теоретической системы. В этом смысле задача постижения целостного образа семиотической теории Лотмана не может быть решена без тщательного анализа того, как конкретные культурно-исторические факты складываются в определенные теоретические понятия и как эти понятия сами видоизменяются в применении к новым конкретным текстам. Для Лотмана всегда выработка новых абстрактных моделей была необходима именно для того, чтобы получить новое орудие для анализа традиционного материала<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Киселева Л. Указ. соч. С. 11.

<sup>19</sup> Ср.: «Метод не живет в безвоздушном пространстве, он все время ведет 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.

Итак, наше главное стремление связано с исторической реконструкцией эволюции некоторых основных теоретических понятий Лотмана в тесном соотношении с его взглядом на конкретные художественные, прежде всего литературные, тексты. При этом творческая эволюция Лотмана от начала 1960-х до начала 1990-х годов анализируется в книге по четырем главным аспектам теории Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность» и «личностность». С одной стороны, применяя эти четыре аспекта как своего рода «понятия-ключи» для понимания сущности всего творческого наследия Лотмана, с другой, мы на основе этого попытаемся показать динамический процесс формирования и развития этих понятий в творческой эволюции Лотмана.

Избранные аспекты, в определенной мере придавая необходимые основания для всестороннего рассмотрения предмета исследования, будут демонстрировать свою актуальность именно в их применении к разным конкретным культурно-литературным текстам — Пушкина, Гоголя, Достоевского, прозы русского авангарда и др.

Рассмотрение указанного спектра проблем в данной работе, как надеется автор, не только приведет к постижению некоего целостного образа творческого наследия Лотмана, но и поможет выявить научную специфику семиотической теории Лотмана, обозначить ее роль для русской культуры и, в конце концов превратив ее в объект необходимой рефлексии, будет содействовать определению ее *статуса* в интеллектуально-эпистемологическом пространстве XX века.

---

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» (Лотман Ю. М. Зимние заметки о летних школах // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 297).



## ГЛАВА 1

### «Вначале была “иконичность”»: искусство как «иконический знак»

#### Структурализм по ту сторону «семантики»: Не-произвольность «знака» в искусстве

В 1962 году Лотман опубликовал тезисную статью «Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода», которая явно демонстрирует его вхождение в мир новой методологии — «структурализма». Важность этой статьи состоит не только в том, что она является первым серьезным шагом ученого в новом направлении<sup>20</sup>, но и в том, что именно этим своим шагом Лотман заявляет основополагающую для его дальнейших исследований постановку вопроса.

С первого взгляда представляется, что статья почти полностью построена на структуралистском методе и ориентация Лотмана на структурализм неоспорима, особенно когда Лотман утверждает, что «общее не изображается, воспроизводится лишь отличие. Но различие есть отношение, а не предмет», «различие становится противоположностью, приобретает дифференцирующее значение, делается структурным элементом», или что «искусство — всегда функционально, всегда отношение» и т.п. Подобные замечания даже могут напомнить известную аксиому структурализма о принципиальной «имманентности» смыслопорождения, которая в основном восходит

---

<sup>20</sup> Ю. М. Лотман, воспитанный лучшими учеными ленинградской школы, во многом унаследовавшими традиции «формального» метода (Томашевский, Эйхенбаум, Пропп, Гуковский, и т.д. — см. об этом: *Лотман Ю. М. Двойной портрет // Лотмановский сборник* 1. М., 1995. С. 54—71), на рубеже 50—60-х годов (в «предструктуралистском» периоде своей научной жизни) занимался русской литературой конца XVIII и начала XIX века, точнее, историей общественной мысли, типичной манифестацией которой является литература (название канд. диссертации Лотмана — «А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Н. М. Карамзина» и докт. диссертации — «Пути развития русской литературы преддекабристского периода»). Ср.: «Его предструктуралистские работы рассматривали литературу как арену социально-политической борьбы, а главной задачей было выделение авторской идеологии, менталитета, определявшего лицо эпохи» (*Shukman A. Literature and Semiotics*. North-Holland Pub., 1977. P. 177).

к соссюровскому пониманию языкового значения. Как известно, по Соссюру, языковые значения определяются лишь как относительные, дифференциальные величины, которые конституируются только отрицательным образом, то есть через взаимные «различия» элементов данной системы, поскольку «в языке ничего нет, кроме различий»<sup>21</sup>. В такой же мере с точки зрения «жесткого» структурализма знаки определяются только имманентно, и соответственно значение всегда — «отношение», а не предмет. Поэтому вопрос об их предметной отнесенности, как правило, выносится за пределы исследования<sup>22</sup>.

Но в свете вышесказанного совершенно очевидно, что с лотмановской постановкой вопроса дело обстоит совсем по-другому. По Лотману, понятие искусства как средства «познания» жизни по своей природе неизбежно включает в себя «проблему адекватности, сопоставления изображаемого и изображения», то есть диалектического соотношения между «жизнью» и «искусством». Следует подчеркнуть, что здесь в первую очередь Лотмана интересует «*семантический*» аспект искусства, то есть отношение знаков к внеязыковому миру, а не «синтагматический» аспект — взаимосвязи между элементами внутри данной системы: «Что создано художником, становится ясно зрителю не из имманентного рассмотрения произведения искусства, а из сопоставления его с объектом воссоздания — жизнью» (1962, 383)<sup>23</sup>.

Принципиальная потребность для исследователя в сопоставлении искусства с внеязыковым предметным миром лишней раз подтверждается тем, что «то, что воссоздано, воспринимается не только в отношении к тому, что воссоздается, но и к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей» (Там же, 383)<sup>24</sup>. Поскольку «искусство — всегда функ-

<sup>21</sup> Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 52.

<sup>22</sup> Такова фонема — «пучок дифференциальных отношений», образованный ее оппозитивными связями со всеми прочими фонемами данного языка. Таковы же и леви-строссовские мифемы, приобретающие «сигнификативную функцию» лишь в форме «пучков». В данном тезисе, разбирая диалектическую связь «сходства» и «различия», Лотман опирается на «Основы фонологии» Н. С. Трубецкого и цитирует эту книгу.

<sup>23</sup> Все ссылки на работы Ю. М. Лотмана даются в тексте в круглых скобках с указанием года первого опубликования и номера страницы издания, указанного в списке литературы (в конце книги).

<sup>24</sup> Позже это взаимно-дополнительное отношение между тем, что воссоздано, и тем, что не воссоздано в искусстве, будет сформулировано Лотманом как «текстовые и внетекстовые структуры». Ср.: «Текст —

ционально, всегда отношение», оно может, «оставаясь вещью, включаться в многочисленные идейные отношения, т.е., будучи относительным, приобретает свое значение от многочисленных идеологических контекстов» (Там же). Итак, структурный подход к проблеме сходства жизни и искусства заключается в том, что подобно тому, как «самое сближение искусства и жизни подчеркивает их различие» (чем ближе, тем более явна разница), то чем более независимым кажется искусство от жизни (чем яснее доминирование синтагматики в тексте), тем более наглядна семантическая соотнесенность знаков с внешним миром. Первая статья, написанная Лотманом в духе «структурализма», свидетельствует о переходе ученого в новую методологическую сферу, но в то же время она отчетливо иллюстрирует определенное отличие взглядов Лотмана от классического структурализма<sup>25</sup>.

Между тем указанное обстоятельство не должно вызывать удивления, поскольку именно этим подтверждается то, что для Лотмана искусство — прежде всего средство «познания» жизни, то есть особый способ «узнавания». Если западный

---

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» (1964а, 213). Повидимому, самое успешное доказательство взаимодополнительности этих двух структур в конкретном произведении — работы самого Лотмана о «Евгении Онегине» Пушкина: «Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин"». Спецкурс. Вводные лекции, изучение текста» (1975а) и «Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин"». Комментарий. Пособие для учителя» (1980, 1983). Сложная внутритекстовая структура произведения Пушкина и ее семантический статус могут полностью проявиться именно на «фоне» блестящей иллюстрации картины мира «пушкинской эпохи».

<sup>25</sup> Через год это отличие непосредственно стало предметом статьи Лотмана «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры» (1963). В этой статье Лотман разделяет два структурализма: если лингвист «по-датски» (датская школа структурализма во главе с Л. Ельмслевым) занимается планом выражения, то литературовед интересуют оба плана, особенно в их связях и соотнесенности. Однако следует отметить, что вопрос разграничения этих видов структурализма отнюдь не исчерпывается лишь различием предмета исследования (язык vs. литература), а связан с существенным расхождением в их взглядах на само понятие «структуры». В этом отношении примечателен тот факт, что первая статья, которая субъективно стремится приблизиться к структуралистскому методу, более заметно обнаруживает и отличия от него (опять-таки «различие» представляется более наглядным именно в «сходстве»).

структурализм одним легким движением переходит от положения Соссюра о «произвольности языка» к не вытекающей из него с необходимостью идее произвольности уже не только языка-системы, но и вообще любого образования смысла, то у Лотмана вопрос референции (под более общим и привычным названием — проблема «мимесиса») отнюдь не отбрасывается, а, наоборот, активно изучается. Мимесис — это не буквальное копирование или подражание, а активный процесс «познания», и в этом смысле «внешний по отношению к произведению искусства мир есть не исходный, но искомый»<sup>26</sup>.

Понимание искусства как «средства познания», пользуясь способом сопоставления его с жизнью, приводит

---

<sup>26</sup> «Аристотелеанское начало составляет существенный компонент эстетики Гегеля и, в вулгаризированной форме, ленинской теории отражения. Наряду с этим возможна точка зрения, которую с определенной степенью условности можно назвать картезианской, рассматривающая искусство в качестве метода — метода познания и поиск истины» (*Лотман М. Ю. Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана // Об искусстве. СПб., 1998. С. 678*). Исключительное значение, которое имеет лотмановская ориентация на «семантический» аспект любого смыслового образования, трудно переоценить. В известном смысле, она тем самым предопределяет своеобразие дальнейшего развития семиотической теории Лотмана, отличающее его не только от западного структурализма (прежде всего французского), но и от постструктурализма как логического продолжения (хотя и в виде отрицательной максимализации) своего предшественника. Для того чтобы понять это, достаточно сопоставить дальнейший творческий путь Лотмана с эволюцией литературной теории Р. Барта. Как известно, у последнего второй этап теории (т.е. этап постструктурализма) — после первого этапа (структурализма), когда она всецело обращалась к синтаксису литературного текста, то есть тексту в его имманентности, закрытости, системной логике, — развивался как принципиальное признание «интертекстуальности», которое при всей серьезности своих попыток выйти из состояния «замыкания в тексте» (парадоксальным образом) раскрывает текст не во «внешний мир», а лишь в мир «цитат», в мир «книг» и «библиотеки». Когда бахтинский «диалогизм», по сути обладающий высшей открытостью во внешний мир, в социальный «текст», включается Юлией Крестевой в формулу «интертекстуальности», он превращается всего лишь в «мозаику цитат», то есть в ограниченный диалогизм. При всей радикальности поворота от структурализма к постструктурализму их объединяет одна важная предпосылка: первичным языковым отношением связываются не слово и вещь, знак и референт, текст и мир, а знак и другой знак, текст и другой текст. Попытка более подробного сопоставления понятия «интертекстуальности» с некоторыми теоретическими понятиями (в том числе «Текст в тексте») позднего Лотмана будет сделана нами в третьей главе данной книги.

Лотмана к понятию «модели». Искусство может рассматриваться как модель жизни, поскольку именно отношение между моделью и объектом — это «отношение аналогии, подобия, но никогда не тождества» (1964а, 46): модель «всегда воспроизводит не весь объект, а определенные его стороны, функции и состояния, причем сам акт отбора является существенным звеном познания» (Там же). Модель в определенном отношении должна отождествляться с оригиналом, но одновременно она нуждается и в отличии от него, подобно тому как искусство утверждает свое отличие от жизни в сходстве с ней. Итак, искусство как «модель» — это всегда «различие в сходстве» (то, но не то) и «знакомая незнакомка».

На этой основе Лотманом формулируется специфика модели художественного типа, отличающая ее от иных моделирующих систем: по Лотману, художник, в отличие от ученого, «имеет синтетическое представление о целостности воспроизводимого объекта и именно эту целостность и моделирует» (Там же, 49). Оставив в стороне вопрос о том, что обозначает «синтетическое представление о целостности воспроизводимого объекта», можно отметить, что подобное замечание на первый взгляд прямо противоречит прежнему положению: «модель всегда воспроизводит не весь объект, а определенные его стороны, функции и состояния». С точки зрения Лотмана, дело здесь в том, что в искусстве «природа "неполноты" принципиально иная, чем та, которая присуща всем моделям вообще» (Там же, 49). Если в них возможно опущение несущественных аспектов объекта, то в искусстве речь идет о самом существенном, основном объекте познания. «Неполная аналогия» в искусстве легко принимается за полную, поэтому «неживое, неподвижное изображение здесь воспринимается моделью подвижного, живого объекта и, более того, моделью самой жизни» (Там же). Скульптура как искусство существенно отличается от анатомического макета не только тем, что «модели в искусстве не предшествует полный анализ природы элементов и их структуры» (Там же, 50), но и тем, что возможно «рассматривать его не как модель человеческого тела, а как модель человека и, более того, модель человеческих переживаний» (Там же)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Вяч. Вс. Иванов говорит об этом: «Семиотика рассматривает научные (в частности, лингвистические и кибернетические) модели как частный случай знаковых (семиотических) моделей. В этом частном случае знаковые модели существенно ограничены ("вырождены"), за счет чего достигается их техническая эффективность. <...> По-видимому,

Значение идеи искусства как модели трудно переоценить, так как она прямо приводит нас к одной из самых главных мыслей Лотмана о специфике художественного языка (текста): художественный «язык» моделирует универсум в его наиболее общих категориях, то есть «общую картину мира», и соответственно каждый художественный текст (произведение искусства) своим пространством заменяет не часть (вернее, не только часть) изображаемой жизни, но и всю эту жизнь в ее совокупности<sup>28</sup>.

Между тем, будучи моделью одновременно конкретного и универсального объекта, искусство вместе с тем выступает как «знак». Искусство как средство «познания» (модель) — одновременно и средство «коммуникации». Моделируя жизнь, искусство всегда служит также средством передачи информации. По Лотману, для выявления специфики понятия «знак» в искусстве оказывается наиболее полезным следующее исходное разделение знаков: знаки «идеографические» и «символические» (1964а, 60)<sup>29</sup>. Идеографический знак воспроизводит внешний вид изображаемого предмета, тогда как символический — лишь условно, конвенционально его обозначает. При этом в первом случае знак выступает как непосредственный заменитель изображаемой вещи. Особенность же «знака в искусстве» состоит в том, что для искусства идеографические знаки являются чрезвычайно су-

---

человек не может пользоваться только ограниченными (вырожденными) знаковыми моделями, поэтому сохранение и развитие в принципе неограниченных знаковых моделей, как искусство и литература, оказывается для него жизненно важным. <...> Знаковая модель представляет собой картину мира в целом, включая и субъекта, создающего эту модель. <...> При этом конкретное содержание (или предметная область) данного конкретного произведения может быть узко ограниченным, но оно допускает множество интерпретаций благодаря принципиальной многозначности (многоплановости или метафоричности) искусства, как и других невырожденных систем знаков» (*Иванов Вяч. Вс.* Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. Вып. 14. 1981. С. 19—21).

<sup>28</sup> Таким образом, сюжет «Анны Карениной», с одной стороны, отображает некоторый сужающийся объект, наделенный собственным именем, а с другой стороны, представляет собой отображение иного объекта, имеющего тенденцию к неограниченному расширению: как отображение судьбы всякой женщины определенной эпохи, так и всякой женщины и всякого человека.

<sup>29</sup> Как известно, далее это первоначальное разделение развивается в одну из самых важных оппозиций семиотики Лотмана: «недискретный» («изобразительный», «иконический») и «дискретный» («словесный», «условный»).

щественными, то есть знаки в искусстве до какой-то степени наделены природой безусловных — изобразительных, иконических — знаков.

В некотором отношении такое положение вещей органически связано с самой судьбой знаков в истории человеческой культуры. По мнению Лотмана, эволюцию знака можно рассматривать как исторический переход от первоначальной ситуации, когда «вообще нет знака, и в качестве сигнала используется предмет из реальной действительности»<sup>30</sup>, к последующему превращению предмета в знак, точнее, в «идеографический знак», который изображает реальную вещь<sup>31</sup>.

Дальнейшую логическую эволюцию можно себе представить приблизительно в таком виде: идеографические знаки либо сливаются со знаком-словом и начинают подчиняться правилам сочетания слов в структуре данного языка, либо превращаются не в графему, а в рисунок, в котором структура содержания непосредственно овеществляется в структуре выражения, а не конвенционально с ним согласуется, как это было в языке<sup>32</sup>. Дело в том, что обычное в языке соотношение обозначаемого и обозначающего как произвольно установившееся соответствие в искусстве не находит себе параллели, то есть когда речь идет об искусстве, сколь бы

<sup>30</sup> «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”» (1964а, 60).

<sup>31</sup> «Над трактиром вешается изображение ветчины или вывеска, над которой еще нет надписи, а есть лишь живописное изображение окорока. <...> На этом этапе — сигнал уже только знак. Изображение может использоваться лишь с целью информации» (1964а, 61).

<sup>32</sup> В самом деле, представление о знаках как изобразительных подобиях обозначаемого объекта также имеет свою досемиотическую историю. Одна из древнейших идей об изобразительной природе знаков высказывается уже в известном диалоге Платона «Кратил», где участники беседы предполагают, что «имя тоже в некотором роде есть подражание, как и картина». Между тем само по себе явление иконичности вербальных знаков разных уровней своим денотатам находит подтверждение и в современной лингвистике (в частности, в идеях Р. Якобсона). В этом отношении особую роль играет семиотика Ч. Пирса, согласно которой к изображениям надо подходить как к частным случаям знаков. Обладание признаками, сходными с признаками самого объекта, то есть иконическое подобие этому объекту, рассматривается Пирсом как знакообразующее качество, а именно как качество, определяющее особый класс «иконических знаков».

абстрактно оно ни было, неизбежно снимается вопрос о произвольности отношения обозначаемого и обозначающего<sup>33</sup>.

Яркий пример такого явления — *поэзия*: «В поэтическом тексте соотношение планов содержания и выражения иное, чем в обычных языковых системах. Оно подчинено тем же законам, которые действуют и в других художественных знаках, — планы содержания и выражения оказываются тесно связанными. План выражения становится фактором смысла, схемой построения значения» (1964b, 378). Наряду с этим природа знака в поэзии специфична и в другом отношении. В поэзии «знаком, носителем значения, выступает не слово, а весь текст», то есть «текст сам становится знаком, а составляющие текст единицы — слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, — в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака» (1970, 63).

Неоспоримо, что здесь Лотман принимает выделение планов содержания и выражения Л. Ельмслева, опираясь на утверждение Р. Якобсона о семантической специфике грамматических форм в поэтическом тексте<sup>34</sup> и представление Потебни о «целостной образности» художественного (поэтического) текста<sup>35</sup>. Однако в то же время не следует забывать,

<sup>33</sup> В связи с этим стоит отметить, что иконические знаки своим непосредственным сходством с объектами производят впечатление меньшей кодовой обусловленности и именно поэтому, как кажется, демонстрируют большую истинность и большую понятность, чем условные знаки. Не случайно, что высшая форма понимания для многих типов культур укладывается в форму «понятно без слов» и ассоциируется с внесловесной коммуникацией. Ср.: в христианском искусстве изображение облика умершего на «иконе» рассматривалось как свидетельство подлинности, но не случайных внешних моментов, а внутренней неизменной сущности изображаемого.

<sup>34</sup> Ср.: «Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма» (Якобсон Р. О. Грамматика поэзии и поэзия грамматики // Семиотика (антология). М., 2001. С. 525).

<sup>35</sup> Ср.: «Слово, объединившее известную группу восприятия, в свою очередь, стремится ко внутреннему соединению со словом ближайшей группы, и такое стремление условлено самим объединенным в слове образом: составленное из двух слов предложение, связывающее между собою два образа, есть, однако, обозначение суждения, которое признается разложением одного чувственного образа. <...> Таким образом, сложное художественное произведение есть такое же развитие одного



что данная мысль о природе знака в искусстве прежде всего — лотмановская, поскольку она представляет собой логическое развитие понятия искусства как «модели».

Модель как аналог познаваемого объекта заменяет его в процессе познания. В этом процессе модель не просто обозначает объект, а с какой-то целью заменяет («воссоздает») его, и уже в этом смысле модель в принципе отличается от знака как такового. Если отношение языка к денотату в естественном языке исторически-конвенционально, то отношение модели к объекту определено структурой моделирующей системы. Особая семантическая нагрузка поэзии в результате семантизации внесемантических (синтаксических) элементов в конечном итоге восходит к тому, что поэтический текст — это модель, точнее, некий целостный знак, тем самым моделирующий свое содержание. Отсюда становится понятным следующее утверждение Лотмана: «Произведения искусства строятся по принципу иконических знаков» (1967а, 388). Это действительно так, потому что только один тип знаков — иконические знаки — может быть приравнен к моделям по своему определению. Из этого следует, что «информация, заключенная в произведении искусства, неотделима от языка его моделирования и от его структуры как знака-модели» (Там же).

Принципиальное отличие этого положения от лингвистической методологии (и, далее, метода формализма) заключается в том, что оно обращает внимание не только на план выражения, но и на план содержания и, более того, на тот факт, что в искусстве отношение между этими планами принципиально отлично от их отношения в естественном языке. В искусстве как «модели» отношение между планами выражения и содержания имеет не «условный», «конвенциональный», а «изобразительный» и «иконический» характер. Поэтому трудно четко различить их в обычном для структуралистской лингвистики смысле, и вместо отчетливого различения часто происходит сложное «сцепление» между ними. Более того, художественный текст характеризуется не только более тесной связанностью планов выражения и содержания, но и релятивизацией их соотношения, и это позволяет каждому из них выступать по отношению к другому и в функции выражения, и в функции содержания.

---

главного образа, как сложное предложение — одного чувственного образа» (Потебня А. А. Мысль и язык // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 187—188).

Именно в таком освещении оказывается возможным «пан-семантический» взгляд на поэтический текст: «В стихотворении нет “формальных элементов” в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» (1970, 24)<sup>36</sup>.

## За пределы лингвоцентризма — поэзия и проза: Пушкин

Однако, когда Лотман, заявляя принципиальное отличие своей позиции от лингвистической, одновременно формирует это понятие по типичной схеме так называемого *лингвоцентричного* структурализма, очевидной становится известная проблематичность этого положения. Как известно, искусство как своего рода целостный знак (модель) определено Лотманом как «вторичная моделирующая система», которая надстроена над первичной, то есть естественным языком. Проблема в том, что в подобной формулировке явно присутствует непосредственная соотнесенность (аналогия или сходство) с первичным, естественным языком, и соответственно с неизбежностью обнаруживается характерная для «структурализма»

<sup>36</sup> В некотором отношении подобная постановка вопроса Лотманом закономерно объясняет неоспоримую важность плана выражения в понимании художественного текста формальной школой. По Лотману, бесспорно верно само наблюдение формальной школы о том, что в художественно функционирующих текстах внимание часто оказывается приковано к тем элементам, которые в иных случаях воспринимаются автоматически и сознанием не фиксируются, но объяснение этого явления (прием «остранения») было сделано ошибочное. Художественное функционирование порождает не текст, «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями. Иначе говоря, план выражения важен в искусстве не потому, что он «остраняет» объект, а потому, что он служит для передачи «сложных смыслов», которые другими средствами просто непередаваемы. В связи с этим очень показательно замечание Р. Лахман: «Однако советский структурализм при описании ценности, вырабатываемой художественным текстом, оперирует не *эстетическими*, а *семантическими* категориями. <...> Таким образом, наиболее значимыми оказываются не те проблемы, которые связаны с выявлением в некоторых текстах «эстетичности», но те ценностные проблемы, которые обусловлены *семантической сложностью текстов, уже признанных “эстетическими”*» (курсив наш. — С. К.) (Лахман Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана // Лотмановский сборник. М., 1995. С. 193).

устремленность к структурным инвариантам, с позиции которой имманентно подразумевается возможность функционирования «естественного языка» (вернее, его структуры) как своего рода инварианта («метаязыка»), причем единственного, для описания различных культурных систем (языков)<sup>37</sup>.

Ясно, что этим термином прежде всего подчеркивается тот факт, что вторичные моделирующие системы в отличие от первичной получают некую дополнительную структуру идеологического, этического, художественного или какого-либо иного типа. Более того, по Лотману, вторичная моделирующая система художественного типа конструирует «свою» систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общезыковом значении. Поэтому для Лотмана «сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним, — значит сказать, что литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений» (1970, 33).

Тем не менее в такой же мере неоспоримо, что именно при таком понимании логично известное лингвоцентрическое представление о том, что любая знаковая система в принципе может изучаться лингвистическими методами. Очевидной становится и особая роль современного языкознания как методологической дисциплины. Это обстоятельство особенно заметно, когда Лотман начинает применять это понятие за пределами искусства к самым различным явлениям культурного ряда вообще — мифу, религии, ритуалу и т.п. — и отмечает, что, «поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей — и искусство в том числе — могут быть определены как вторичные моделирующие системы» (1970, 22)<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Ср: «Многообразные семиотические языки представляются как бы вырастающими из “естественного языка” в качестве его надстроек и подобий. Отсылка к языку — вернее, к “структуре” языка, как она понималась в то время структуральной и генеративной лингвистикой, — в качестве фундаментального приема, открывающего возможность семиотического освоения того или иного предмета, присутствует, в более или менее явном виде, в огромном числе ранних семиотических работ» (Гаспаров Б. М. В поисках «другого» // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998. С. 215).

<sup>38</sup> Недавно участники московско-тартуской школы засвидетельствовали, что на самом деле термин «вторичные моделирующие системы» был придуман вместо понятия «семиотика» для введения в заблуждение властей: «Сама формула “вторичные моделирующие системы” вместо

В этом отношении неудивительно, что именно это понятие часто воспринимается как своего рода выражение аксиомы семиотических исследований раннего периода структурализма, основной пафос которых заключался в обнаружении принципиального сходства между различными аспектами культурной деятельности именно на основе отсылки к языку, вернее, к структуре «естественного языка». По утверждению Б. М. Гаспарова, «даже если речь идет об отличии “вторичных” семиотических (например, литературных) кодов от структуры языка — а такие наиболее проникательные исследователи литературы, как Р. Барт и Ю. М. Лотман, с самого начала указывали на это отличие, — сама постановка вопроса о различии между “структурой языка” и “структурой художественного текста” вытекает из принципиального единства принципа “структуры”, понимаемого в то время в качестве аксиомы семиотических исследований»<sup>39</sup>.

В самом деле, рассмотрение знаковых систем художественного типа (прежде всего литературы) как «вторичных» — то есть процесс порождения относительно новых, дополнительных значений второй степени — характерно далеко не только для Лотмана. Такая вторичная система денотатов, возникающая в процессе художественной деятельности (текстовой работы знаковой системы), именовалась, например, Р. Бартом — «коннотацией»<sup>40</sup>, а по определению У. Эко —

---

простого понятия “семиотики” 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» (*Егоров Б. Ф. Полдюжины поправок // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 307*); «“Вторичные моделирующие системы” — термин, предложенный Б. А. Успенским отчасти потому, что термин “семиотика” мог вызвать ненужные ассоциации» (*Успенский Б. А. К генезису тартуско-московской семиотической школы // Там же. С. 275*). Однако следует сказать, что все-таки сам этот «факт» не может отменить того, что хотя бы на ранних стадиях исследования именно этот термин имел огромное значение для участников московско-тартуской школы вообще, в том числе и для самого Лотмана.

<sup>39</sup> *Гаспаров Б. М. В поисках «другого» // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998. С. 16.*

<sup>40</sup> Ср.: «Систематического изучения явлений коннотации до сих пор еще не предпринималось (несколько указаний на нее можно найти в “Прологоменах” Ельмслева). Однако несомненно, что будущее принадлежит коннотативной лингвистике, так как в человеческом обществе на базе *первичной системы, образуемой естественным языком*, постоянно возникают *системы вторичных смыслов*, и этот процесс, то явно, то нет, непосредственно соприкасается с проблемами исторической антрополо-

«индивидуальным кодом» или «эстетическим идеолектом (ideolekt)»<sup>41</sup>.

Необходимо отметить, однако, что у Лотмана специфика искусств как вторичных моделирующих систем определяется не только тем, что они получают «некую дополнительную структуру идеологического, этического, и прежде всего художественного типа», но и характеризуется еще одним важным признаком. Это — ориентация искусства на «иконичность» знаков. По утверждению Лотмана, «словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака — безусловленность связи планов выражения и содержания — и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу» (1970, 65).

Стоит обратить внимание на то, что в данном случае речь идет именно о словесном искусстве (литературе), которое использует «естественный язык» (условные знаки) в качестве своего материала. Более того, стремление литературы построить из материала условных знаков словесный образ, иконический характер которого обнаруживается наглядно, касается не только «поэзии», в которой «восстановлены исконная изобразительность слова, присущая ему от века, или новая звуковая образность (“живопись словом”), рождающаяся в контексте»<sup>42</sup>. Согласно утверждению Лотмана, такое стремление в равной мере принципиально относится и к так называемой художественной «прозе». Отсюда — общепринятое, но далеко не бесспорное мнение о том, что обычная речь людей (естественный язык) и прозаическая речь — одно и то же. Художественная проза как «словесное искусство», как и поэзия, основывается на попытке преодолеть коренное свойство естественного языка.

В то же время это обстоятельство усложняется еще тем, что художественная проза не только реализуется в результате преодоления естественного языка, но и осознает себя как структурное «отрицание» определенной поэтической системы. По знаменитому лотмановскому утверждению, «художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание», как «минус-прием», и поэтому с этой

гии» (курсив наш. — С. К.) (Барт Р. Основы семиологии // От структурализма к постструктурализму — французская семиотика. М., 2000. С. 299).

<sup>41</sup> Eco U. A theory of Semiotics. Bloomington, 1979. P. 202.

<sup>42</sup> Эттингер Е. Проза о стихах. СПб., 2001. С. 166.

точки зрения «проза как художественное явление представляет собой структуру более сложную, чем поэзия» (1964а, 71—83; 1970, 101—113).

Очевидно, что подобная позиция Лотмана по вопросу структурной соотнесенности «поэзии» и «прозы» являлась шагом вперед по сравнению с методологией формалистов, так как в нее привносился «диахронический» смысл. Соответственно обычное представление о том, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, совпадающую с разговорной нехудожественной речью, оказывается неоправданным<sup>43</sup>. Наоборот, кажущаяся «простота» и «близость» художественной прозы к обычной речи оказывается сложнейшим явлением, исторически более поздним, чем поэзия. Неоспоримо, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, как это утверждается в стиховедческой теории формалистов<sup>44</sup>, но в то же время моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем моделировать текст стихотворный.

Творчество А. С. Пушкина может служить уместным примером сложного соотношения поэтического и прозаического начала в литературном тексте. Из всего вышесказанного становится понятно, что вряд ли имеет смысл рассмат-

<sup>43</sup> История свидетельствует о том, что стихотворная речь была первоначально единственно возможной речью словесного искусства: «Показательно, что для ребенка первая форма словесного искусства — всегда поэзия, то есть речь, не похожая на обычную. Зрелое искусство приходит к стремлению имитировать нехудожественную речь, сблизиться с ней, но начальная стадия всегда состоит в отталкивании» (1970, 102).

<sup>44</sup> Ср. классические утверждения формалистов: В. Б. Шкловский: «Поэзия — речь заторможенная, кривая <...> Это речь построенная. Проза же — речь обычная: экономная, правильная» (Искусство как прием // О теории прозы. М., 1983); В. М. Жирмунский: «Стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы» (Теория стиха. Л., 1975); Б. В. Томашевский: «Стих резко противостоит прозе в том, что в прозе ритм является результатом смысловой и выразительной конструкции речи, в то время как в стихе ритм является определяющим построение моментом, и в рамки ритма вдвигается смысл и выражение» (Теория литературы: поэтика. М., 2001). При этом не следует забывать, что для Лотмана особая музыкальность и звучность поэтического текста — далеко не просто формальные признаки, независимые от своей смысловой организованности, а, наоборот, чисто семантическое явление, связанное именно с особой смысловой насыщенностью поэтической структуры. Ср.: «Явление звуковых повторов в стихе — факт, хорошо изученный. Значительно более сложна проблема связи этого явления с вопросами семантической структуры» (1970, 147).

ривать творческую эволюцию Пушкина как одностороннее движение поэта к совершенству, выразившееся в создании «реалистической» прозы, как это нередко утверждалось в советском литературоведении. Прежде всего не следует забывать о том, что так называемая «прозаизация» у Пушкина в известной мере осуществляется уже в повествовательной и драматической поэзии 1820-х годов (это очевидно в «Евгении Онегине»), а после «Повестей Белкина» Пушкин интенсивно продолжал работать в области поэзии — как лирической, так и нарративной. В некотором смысле сам творческий путь Пушкина не допускает рассмотрения поэзии и прозы как неких самостоятельных, обособленных друг от друга конструкций, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности.

Говоря о структурном «сопряжении прозы с поэзией» в «Евгении Онегине», следует заметить, что уже Ю. Н. Тынянов обратил внимание на то, что «деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии»<sup>45</sup>. Глубокий смысл тыняновского замечания заключается в следующем любопытном явлении. Если мы внимательно рассмотрим ряд случаев введения прозаического в поэзию или поэтического в прозу, то мы никогда не встретим сближения поэзии с прозой или обратного. Вместо этого мы видим, что поэзия в форме прозы (прозаическая поэзия) проявляет сущность прозы, обнаруживая свою прозаическую функцию, а проза в форме поэзии (поэтическая проза) — сущность поэзии, ее поэтическую функцию. Одним словом, явления совмещения поэзии и про-

---

<sup>45</sup> Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 55. В частности, это связано с проблемой существования некой «промежуточной формы». Взгляд формалистов на разницу между поэзией и прозой состоит в том, что «поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь», но, столкнувшись с обилием промежуточных форм, формалисты неожиданно вынуждены были признать, что определенной границы между стихами и прозой провести вообще нельзя. Это приводит, например, Б. В. Томашевского к следующему выводу: «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» (Томашевский Б. В. Стих и язык. М., 1959. С. 13).

зы строятся на основе «различия» между ними, а не на основе их «сходства».

Итак, сложное переплетение прозы и поэзии в единой функционирующей системе художественного сознания позволяет рассматривать стихи и прозу в определенном отношении как структурно «равноценные». В конечном итоге это сводится к тому, что «художественный текст никогда не принадлежит одной системе или какой-либо единственной тенденции. Каждая из этих тенденций вступает в конфликт со своим антиподом, но существует только в отношении к нему» (1970, 104)<sup>46</sup>.

С одной стороны, именно в этом заключается уникальность творчества Пушкина — поэта, который мог сознательно, а потому художественно, использовать возможность «выбора», поскольку слишком хорошо осознавал своеобразие поэтического и прозаического полюсов художественного мира. Но, с другой стороны, этим также объясняется и то, почему подобное «пушкинское» явление не существует лишь ограниченно в конкретных исторических обстоятельствах, а «периодически» снова возрождается в истории русской литературы: если «уже романы Толстого и Достоевского, сатиры Салтыкова-Щедрина, очерки Г. Успенского однозначно определяли выбор прозы как конструктивной основы текста» и в результате «возможность выбора, конфликта между ожиданием и реализацией была снята», то «процессы, протекавшие в прозе, начиная с Гаршина и Чехова, в поэзии — с символистов, снова привели к тому “пушкинскому” уравниванию поэзии и прозы, которое свойственно, например, Пастернаку» (Там же, 107).

В этом отношении очень примечательно исследование В. Шмида, который ставит своей задачей анализ тех гибридных типов прозы, где на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов, а также рассматривает эти явления как своего рода вторую линию истории русской художественной прозы, начиная от Пушкина («Повести Белкина»), через Чехова и еще дальше до «орнаментальной прозы» символизма и авангарда<sup>47</sup>. Во взглядах исследователя, пони-

<sup>46</sup> Выделяя два основополагающих подхода к установлению своеобразия поэзии и прозы, И. Смирнов отмечает, что «от контрадикторного принципа (A vs — A) на контрарную позицию (A vs anti-A) перешел по мере его научной эволюции и Ю. М. Лотман» (Смирнов И. Поэзия vs Проза // Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 264).

<sup>47</sup> «Ведь поэтизация повествования присутствует не только в модернизме, как бы она ни была для него характерна, ее можно наблюдать и



мающего под словом «поэтическое» некий конструктивный принцип, определяющий тот полюс литературного мира, который символистами и формалистами назывался «словесное искусство», больше всего привлекает наше внимание следующее: он обнаруживает поэтическую организованность прозаического текста именно в «плане изображаемого», то есть в «тематическом плане», а не только в звуковых повторах, ритмизации и других эвфонических приемах<sup>48</sup>. Перечисляя такие типичные поэтические «приемы» в прозе Пушкина, как «парадигматизация» (установление эквивалентностей на всех различаемых уровнях текста), «отмена немотивированности знака по отношению к обозначаемому» (введение принципиальной иконичности во все формальные упорядоченности) и т.п., исследователь в то же время явно подчеркивает, что «поэтическое чтение прозы» способно «уловить те новые, неожиданные смыслы, которые заключаются в прозаическом взгляде на мир, в изображении многоликой прозы жизни»<sup>49</sup>.

Подобного рода явная «семантическая» ориентация в интерпретации поэтических приемов, безусловно, — лотмановская<sup>50</sup>. Но более важное сближение такого взгляда с позицией Лотмана наблюдается, когда Шмид определяет тот полюс литературного мира, где доминирует воздействие поэтического начала в нарративно-прозаическом тексте как явление отображения «мифического мышления», проявляющегося в разных областях культуры, не только в художественной литературе, но и таких, как поэтика, философия, пси-

в реалистической прозе. С тех пор, как проза в России стала считаться одним из видов искусства, она развивается в поле противостояния двух противоположных тенденций. В целом она создается как «повествовательное искусство», отдающее приоритет истории и ее психологическому перспективированию, однако при этом развивает в различной — в зависимости от автора — степени и принципы «словесного искусства», склоняясь к аперспективному, образному языковому мышлению, к доминированию слова над историей» (*Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 244).

<sup>48</sup> «Что же здесь понимается под поэтическим? Само собою разумеется, не стихотворность, не напыщенная метафоричность или напряженная риторичность, не какие-либо другие украшения речи, в которых Пушкин упрекает современных ему русских прозаиков» (*Шмид В.* Там же. С. 22).

<sup>49</sup> *Шмид В.* Там же. С. 32.

<sup>50</sup> Напомним следующие слова Лотмана: «В стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» (1970, 24).

хология и т.д.<sup>51</sup> Как известно, в понимании Лотманом «мифа» на первый план выступает не миф как «специфический повествовательный текст», а именно «мифологизм» как особый тип «феномена сознания»<sup>52</sup>. При «мифологизме» прежде всего речь идет о самой «организации» культуры, а не просто о «композиции» словесного текста.

Для того чтобы выявить огромное значение понятия «мифологизм» в творческой эволюции Лотмана, необходимо рассмотреть процесс переосмысления понятия «иконичности», которое, как было показано выше, представляет собой одну из самых главных тем в исследованиях раннего Лотмана. Суть главного положения дальнейшего развития теории Лотмана заключается в том, чтобы ввести понятие «иконичности» в центр культурной системы, придав дихотомии «слово—рисунок» универсальный характер.

## В поисках чужого языка: возможно ли «другое» моделирование культуры?

Для того чтобы придать типологической дихотомии «условных (слово)» и «иконических (рисунок)» знаков универсальный, то есть *культурный*, характер, а не видеть ее только как специфический признак, наблюдающийся в отдельных жанрах, Лотману пришлось обратиться сначала к изобразительным искусствам<sup>53</sup>, а затем к словесным. Итак, с одной

<sup>51</sup> Шмид В. Орнамент — поэзия — миф — подсознание // Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 296—308.

<sup>52</sup> Ср.: «В настоящей работе нас не будет специально интересовать вопрос о мифе как специфическом повествовательном тексте и, следовательно, о структуре мифологических сюжетов (так же, как и тот угол зрения, который рассматривает миф как систему и в связи с этим сосредоточивает внимание на парадигматике мифологических элементов). Говоря о мифе или мифологизме, мы всегда имеем в виду именно миф как феномен сознания» (1973а, 526).

<sup>53</sup> Ср. последний параграф статьи Лотмана «Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода» (1962): «Мы не ставили перед собой цели рассмотреть все стороны сложного и неоднократно изучавшегося вопроса соотношения явлений жизни и их изображения. Задача данного сообщения — анализ понятия сходства с точки зрения структурного изучения искусства. В изобразительных искусствах вопрос этот более нагляден. В литературе он осложняется проблемой структурной природы языка, что требует специального рассмотрения» (курсив наш. — С. К.) (1962а, 386).

стороны, вопрос очевидной «иконичности» (сходства с жизнью) в изобразительных искусствах с точки зрения структурной диалектики «сходства» и «различия» значительно усложняется, а с другой — проблема неоспоримой «условности» материала словесного искусства (литературы) в свете его ориентации на иконичность релятивизируется<sup>54</sup>.

Поэтому до какой-то степени даже логично, что в третьем виде искусства, а именно в «кино», Лотман обнаруживает идеальный синтез двух противоположных типов знака в качестве художественной манифестации универсального закона «сосуществования и взаимодействия условных и изобразительных знаков»: «Кино по самой своей сути — синтез двух повествовательных тенденций — изобразительной (“движущаяся живопись”) и словесной» (1973, 317). По утверждению Лотмана, «миры иконических и условных знаков не просто сосуществуют — они находятся в постоянном взаимодействии, в непрерывном взаимопереходе и взаимоотталкивании. Процесс их взаимного перехода — один из существенных аспектов культурного освоения мира человеком при помощи знаков»<sup>55</sup>. Если в нехудожественной коммуникации эти два знака противопоставлены как две полярные тенденции передачи сообщений, то в искусстве мы наблюдаем их сложное структурное взаимодействие. То, что рисунок и слово подразумевают друг друга и не могут существовать одно без другого, связано с тем, что сама «изобразительность» — относительное, а не абсолютное свойство. Сама необходимость при изображении заменять объемный, трехмерный объект плоским,

<sup>54</sup> Значительно позже Лотман сформулирует подобное зеркальное соотношение изобразительного и словесного искусства следующим образом: «Изобразительные искусства... создают иллюзию тождества объекта и его образа. К процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, — текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это обозначает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)» (1979а, 609).

<sup>55</sup> Именно на этой основе происходит известный взаимопереход «художественного» типа: «Из материала условных знаков поэт создает текст, который является знаком изобразительным. Одновременно рисунком, который по самой своей знаковой природе не создан для того, чтобы служить средством повествования, человек неизменно стремится рассказывать» (1973b, 294).

двухмерным его образом уже свидетельствует об определенной условности, то есть об условном правиле эквивалентности, например правиле «проекции». И более того, в крайних случаях изобразительный знак в живописи может приобретать свойственную слову «конвенциональность» в отношении выражения и содержания<sup>56</sup>.

Однако здесь нельзя упускать из виду одну принципиальную для постановки вопроса предпосылку. Когда речь идет об «искусстве», то мы имеем дело не просто с каким-либо типом «знаков», а всегда говорим о «носителе» определенного сообщения, то есть о «*тексте*» того или иного типа: «слово как текст» или «рисунок как текст». При таком освещении исходной дихотомии иконических и условных знаков можно сформулировать в качестве взаимоотношения «дискретных и недискретных текстов» и, далее, их собственных структурных принципов.

Указанное уточнение имеет более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд, поскольку именно понятие «текста» как главного объекта для исследований о культуре влечет за собой следующее чрезвычайно важное разделение, правомерно заменяющее предыдущую дихотомию между знаками «иконическими» и «условными». Это разделение «текста» как «целостного знака» и «текста» как «последовательности знаков».

Особая важность такого разделения заключается в том, что оно может *опрокинуть* лингвистическое представление о соотношении текста и языка и в результате этого пролить совсем новый свет на понятие текста. Как известно, при всем разнообразии аспектов и подходов в опытах лингвистического изучения текстов выделяется одна общая презумпция: «язык предшествует тексту, и текст порождается языком». Эта презумпция, в свою очередь, восходит к знаменитой дихотомии де Соссюра: «язык» (*langue*) и «речь» (*parole*). Для Соссюра язык первичен по отношению к речи, поскольку язык — это структура, образуемая «чистыми отношениями», а речь же — материальная реализация этой структуры. Поэтому с точки зрения структуралистской лингвистики единственно право-

---

<sup>56</sup> Ср.: «В живописи Древнего Египта, воспроизводящей жизнь фараона, — из-за своих строгих ритуализованных форм — в случае, если фараоном была женщина, он всегда рисовался как мальчик, а подлинный пол объекта изображения выяснялся из словесной подписи» (1970, 378). В этом случае рисунок, изображающий мальчика, был выражением, содержанием которого была девочка, что в корне противоречит самой сущности изобразительных знаков.

мерным предметом изучения является язык, а не речь, и соответственно понятие текста как «последовательности знаков» рассматривается в качестве единственно возможного.

Но коль скоро мы рассматриваем это отношение с позиции литературоведческой и культурологической, становится ясным, что в общей модели культуры существует еще и другой тип текстов, в котором понятие текста выступает не как вторичное, производное от цепочки знаков, а в качестве «первичного»<sup>57</sup>. Безусловно, таким вторым типом текстов являются прежде всего тексты-сообщения иконического типа, то есть ряд «непрерывных» текстов. Текст этого типа «не дискретен», он представляет собой «целое» и не членится на отдельные знаки. Но круг текстов этого типа отнюдь не ограничен так называемым изобразительным жанром. Смена в современной семиотической теории ориентации на дискретные модели формализованных языков, характерной для лингвистики первой половины XX века, вниманием к непрерывному тексту как первоначальной данности прямо соответствует тому, что в самой современной культуре все большее значение приобретают системы общения, пользующиеся преимущественно непрерывными текстами: телевидение, кино, Интернет и т.п.

Вновь возникший всплеск внимания к этой области культурной деятельности сам по себе является своего рода указанием на потребность пересмотреть некоторые исходные положения так называемой «лингво-центрической семиотики», восходящей в основном к сосюрровскому наследию<sup>58</sup>. Сама

---

<sup>57</sup> Стоит отметить попутно, что подобного рода относительное внимание к вопросу соотношения текста и языка (грамматики) впервые обнаруживается у Лотмана в его статье, которая касается проблемы «обучения культуре» («Проблема “обучения культуре” как типологическая характеристика», (1971). В статье рассмотрение культуры с точки зрения «обучения» раскрывает принципиальную разницу между «первым» типом, который в качестве основного принципа выдвигает «обычай» («культура текстов»), и «вторым», основным принципом обучения для которого является «закон» («культура грамматик»).

<sup>58</sup> О том же говорил Р. Якобсон, подчеркивая важность идей Пирса в современной лингвистике и семиотике: «Таким образом, наглядная и ясная идея Пирса, что “символ может представлять собой иконический знак или индекс”, ставит перед наукой о языке новые, насущные задачи и открывает перед ней многообещающие перспективы. <...> Иконические и индексальные составляющие языкового знака слишком часто недооценивались и даже вовсе не принимались во внимание» (Якобсон Р. В поисках сущности языка (1965) // Семиотика (антология). М., 2001. С. 125). Позже сам Якобсон высказал в одной статье

возможность изучать ряд культурных явлений с семиотической точки зрения возникла, когда Соссюр сформулировал положение о возможности новой научной дисциплины, «изучающей жизнь знаков в рамках жизни общества» именно на основе лингвистического метода. В этом смысле до какой-то степени даже закономерно, что Э. Бенвенист определял «естественный язык» как знаковое образование особого рода в качестве «интерпретанта» для всех семиотических систем, которые, не обладая метаязыковой способностью естественного языка, только заимствуют основные принципы его устройства и функционирования<sup>59</sup>. При этом «естественный язык» является универсальной семиотической матрицей, по образу и подобию которой становится возможным моделирование любых семиотических систем. Выше нам уже приходилось отмечать, что в самой формуле «вторичные моделирующие системы» также отражается подобного рода лингвоцентрический взгляд структурализма.

Здесь весьма показательно следующее замечание Лотмана: «В предшествующих изданиях Тартуского университета (семиотическая серия) явления культурного ряда определялись как вторичные моделирующие системы. <...> В ряде работ, следуя гипотезе Сепира—Уорфа, подчеркивалось и исследовалось влияние языка на различные проявления человеческой культуры. В последнее время Э. Бенвенист подчеркнул, что только естественные языки могут выполнять метаязыковую роль и в этом отношении занимают совершенно особое место в системе человеческих коммуникаций. Однако представляется спорным, когда автор в этой статье предлагает

---

мысль о принципиальном различии между знаковыми системами, регулирующими коммуникацию посредством акустических знаков, следующих друг за другом во времени, и системами зрительных знаков, воспринимаемых как пространственное целое (См.: *Якобсон Р.* К вопросу о зрительных и слуховых знаках // *Семиотика и искусствометрия.* М., 1972. С. 82—87).

<sup>59</sup> Ср.: «Бенвенист предложил единую концепцию членения языка в виде схемы уровней лингвистического анализа, определив естественный язык как знаковое образование особого рода среди всех семиотических систем <...> Это обстоятельство, выделяющее естественный язык среди других семиотических систем, позволяет ему служить “интерпретатором” всех других семиотических систем, которые, не обладая метаязыковой способностью естественного языка, заимствуют, однако, основные принципы его устройства и функционирования» (*Махлина С. Т.* Семиотика — культура и искусство (опыт энциклопедического словаря). СПб., 2000. С. 25).

только естественные языки считать собственно семиотическими системами, определяя все остальные культурные модели как семантические — не имеющие собственного упорядоченного семиозиса и заимствующие его из сферы естественных языков» (1971, 486).

Несмотря на то что за этим замечанием прямо следует утверждение о роли естественного языка как «структурного “штампующего устройства”» в системе культуры<sup>60</sup>, трудно переоценить значение этого замечания. Здесь Лотман не только сознательно дискутирует с общепризнанным мнением об исключительной возможности естественного языка (и его структуры) функционировать как метаязык для моделирования различных явлений культуры, но и практически ставит вопрос о существовании и функционировании *«другого метаязыкового моделирования»* для культуры, которое имеет собственный упорядоченный семиозис, не заимствованный из сферы естественных языков.

Конечно, было бы ошибкой полагать, что подобное довольно «гипотетическое» предположение о существовании «другой модели культуры» сразу и непосредственно приводит Лотмана к его известному утверждению позднего периода о том, что «культура строится на основе двух первичных языков», то есть для создания культуры «необходимо наличие как минимум двух разных языков и их взаимная неперевоидимость в реальном функционировании». Но в то же время есть все основания полагать, что уже на данном этапе *недостаточность* только естественного языка для создания культуры осознавалась Лотманом, и именно данный подход, сознательно направленный на изыскание сущности семиозиса другого типа (*«чужого языка»*), влечет за собой ряд новых идей, в конечном счете восходящих к понятию «принципиального полиглотизма» любого семиотического механизма: «С этим связано свойство культуры, которое можно охарактеризовать как принципиальный полиглотизм. Ни одна культура не может удовлетвориться одним языком. Минимальную систему образует набор из двух параллельных языков — например,

<sup>60</sup> «Культура должна иметь внутри себя структурное “штампующее устройство”. Его-то функцию и выполняет естественный язык. Именно он снабжает членов коллектива интуитивным чувством структурности, именно он своей очевидной системностью (по крайней мере, на низших уровнях), своим преобразованием “открытого” мира реальных в “закрытый” мир имен заставляет людей трактовать как структуры явления такого порядка» (1971, 487).

словесного и изобразительного» (1977a, 563)<sup>61</sup>. В то же время можно сказать, что именно с этим процессом органически связан вопрос преодоления структурализма в эволюции Лотмана, которое начинается с осознания принципиальной ограниченности «панлингвистического» подхода структурализма и необходимости дополнять его «другим культурно ориентированным взглядом».

Между тем становится вполне очевидно, что процесс такого «дополнения» — не что иное, как процесс введения в сферу семиотики тех областей, которые до тех пор обычно недооценивались или не принимались во внимание, в частности вопроса ориентации знаковых систем (искусства и культуры) на «иконичность», составляющую главную характеристику «несловесного» (недискретного) начала культуры. Как было показано выше, в это время проблематика «иконичности» (вопрос «недискретных языков») находилась еще в самой начальной стадии исследования Лотманом. В этом смысле в какой-то мере правомерным будет сказать, что творческая эволюция Лотмана в целом — это стремление уделять наибольшее внимание этому «другому» берегу и постепенное расширение культурной значимости этой «пренебреженной» территории<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Число подобных примеров легко увеличить: «Наблюдая биполярную организацию на самых различных уровнях человеческой интеллектуальной деятельности, можно было бы выделять оппозиционные пары, в которых на одном полюсе будет преобладать дискретно-линейное, а на другом — гомеоморфно-континуальное начало организации, и установить определенную параллель с левополушарным и правополушарным принципами индивидуального мышления человека» («Феномен культуры» — 1978, 572); «Предельным случаем такой дифференциации является образование на одном полюсе кодов естественного языка, а на другом — недискретных кодирующих систем» («Мозг — текст — культура — искусственный интеллект» — 1981a, 587).

<sup>62</sup> В этом отношении позицию Лотмана можно сравнивать с ролью Р. Jakobsona в области лингвистики. Его «поиск в сущности языка» — решительный пересмотр некоторых сосюровских положений о языке, и в особенности его мысли о принципиальной «произвольности» отношения обозначающего и обозначаемого в языке дополняются учением одного до сих пор забытого «проводника», Ч. Пирса: «Насколько мне известно, я являюсь пионером или, скорее, даже проводником в деле прояснения и обнаружения того, что я называю семиотикой, т.е. в учении о сущности и основных видах знакообозначения; я считаю, что для первопроходца это поле деятельности слишком обширно, а работа слишком велика» (Якобсон Р. В поисках сущности языка (1965) // Семиотика (антология). М., 2001. С. 112).



В этой связи нельзя забывать, что такого рода поиск «другого», внимание к «иной» сфере для Лотмана в конечном итоге оказались необходимыми именно для того, чтобы увидеть «свой» собственный мир во всем его противоречии и неединстве и таким образом обновить и обогатить его. Например, сказанное выше об «обратном» соотношении языка и текста, которое в принципе касалось недискретных текстов, как правило, переосмысливается Лотманом как неперемutable свойство для культурного функционирования любого текста и закономерно становится существенным признаком текста художественного, в том числе и литературы: «Безразлично, имеем ли мы дело с текстом на неизвестном нам языке — со случайно сохранившимся обломком утраченной для нас культуры — или с художественным произведением, рассчитанным на шокирующее аудиторию новаторство, но то, что текст предварительно закодирован, не меняет того факта, что для аудитории именно текст является чем-то первичным, а язык — вторичной абстракцией» (1981b, 424)<sup>63</sup>.

В самом деле, мысль о том, что искусство как особый культурно-знаковый феномен, как правило, максимально использует «все потенциальные знаковые возможности», заложенные в человеческой культуре (и сознании), является одной из самых основополагающих в семиотической теории Лотмана в целом. Хорошо известно, что такой сугубо «синтетический» взгляд Лотмана на искусство нередко позволяет ему замечать некоторые существенные характеристики отдельных жанров искусства, которые не могли попасть в сферу внимания специалистов (в строгом смысле этого слова) просто в силу использования Лотманом более «общей» точки зрения, чем той, что была свойственна им<sup>64</sup>. При этом отнюдь

<sup>63</sup> Ср. также: «В тех случаях, как, например, в искусстве, когда текст допускает в принципе открытое множество интерпретаций, кодирующее его устройство хотя и мыслится как закрытое в отдельных уровнях, в целом имеет принципиально открытый характер. Таким образом, и в этом отношении текст и язык переставлены. Текст дается коллективу раньше, чем язык, и язык “вычисляется” из текста» (1981b, 425).

<sup>64</sup> «Одной из особенностей работ Юрия Михайловича является то, что он писал об изобразительном искусстве с точки зрения более общей, чем искусствоведы. Это иногда позволяло ему замечать существенные характеристики изобразительных текстов, ускользавшие от внимания историков искусства просто в силу использования иной “исследовательской оптики”» (Григорьев Р. Г., Даниэль С. М. Парадокс Лотмана // Об искусстве. СПб., 1998. С. 8). В качестве характерного примера можно привести лотмановскую мысль о характерной для изобразительных искусств тенденции к чуждой им «повествовательности». Лотмановская

не случайно, что Лотману с его неканоническим подходом нередко приходилось оспаривать утверждения уже давно признанные и в известном смысле официальные. Нет сомнения, что это обстоятельство неразделимо связано со свойственной исследователю устремленностью всегда переходить за границы своего пространства и пересматривать себя с точки зрения «чужого».

Как известно, по мнению Лотмана, существенное свойство искусства наряду с «иконическим характером» составляет еще одна важнейшая характеристика: это — «пространственный» характер искусства. При этом опять-таки важно, что, по Лотману, «пространственность» как один из основных признаков знаковости не является исключительным свойством изобразительного искусства, а представляет собой принципиальную характеристику художественного текста как такового, в том числе и словесного искусства (литературы). Как и в случае с иконичностью, определенная полемичность возникает сразу, когда Лотман говорит: «Однако не только изобразительные тексты мы можем рассматривать как некоторые отграниченные пространства. Особый характер зрительного восприятия мира, присущий человеку и имеющий результатом то, что денотатами словесных знаков для людей в большинстве случаев являются некоторые пространственные, зримые объекты, приводит к определенному восприятию словесных моделей. Иконический принцип, наглядность присущи и им в полной мере» (1970, 203).

На фоне общепринятого представления о литературе как о виде искусства, в первую очередь связанном со «временем», а не с «пространством», подобное замечание Лотмана приобретает особую смысловую нагрузку. Вообще, трудно спорить

---

точка зрения, рассматривающая схему общей человеческой коммуникации в двух ее разновидностях (передача информации через «письмо» (дискретный текст) и через «картину» (недискретный текст)), приводит его к утверждению о том, что «каждый из этих типов текстов имеет свою, присущую ему систему повествования». По Лотману, «способность превращения иконического текста в повествовательный связана с подвижностью его внутренних элементов», то есть в этом случае повествование реализуется как «трансформация, внутренняя перестановка элементов» (1973h, 791). Именно такого рода «исследовательскую оптику» Лотмана мы наблюдаем в его анализе картины Рембрандта «Урок анатомии»: «Рембрандтовский “Урок анатомии” — это “одно” лицо во многих лицах, которое вместе с тем “не одно”. Сталкивание единого и множественного — одна из потенциальных возможностей выражать движение через неподвижность» (1993c, 505).

с тем, что в отличие от изобразительных искусств, которые по своей сущности предполагают достаточно большую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изображаемого мира, произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени. В самом деле, словесное описание любого пространственного соотношения, вообще любой реальной картины, которая предлагается нашему взору, по необходимости передается в виде последовательности, протяженной во времени.

Но в то же время трудно возражать против того, что литература может допускать полную «неопределенность» при передаче пространства именно в силу преобладания в ней временных отношений. То есть сам факт того, что категория пространства в литературе представляет собой в определенной мере «чужую» сферу, предполагает известную актуальность обсуждения ее потенциальной возможности. Структурный потенциал искусства всегда находится только в той сфере, где возможен свободный (творческий) «выбор» в ситуации отсутствия выбора, и, таким образом, делает сам этот выбор «значимым».

При этом, имея в виду органическую соотнесенность с «иконичностью», нетрудно предположить, что проблематика «пространства» также не является частной, а имеет «всеохватывающий» и «всепроникающий» характер для семиотической теории Лотмана в целом. Об этом речь пойдет во второй главе.

## ГЛАВА 2

### Путь к «пространству»: художественный текст как «пространство»

#### Картина мира: «пространственное моделирование» как модель культуры

В своей первой структуралистской книге «Лекции по структуральной поэтике» (1964) Лотман так определил две основные характеристики искусства: а) искусство познает жизнь, пользуясь средствами ее отображения; б) познание в искусстве всегда связано с коммуникацией, передачей сведений (1964а, 29). Если лотмановское понимание искусства как «модели» в основном было связано с первой чертой искусства, то в его второй книге «Структура художественного текста» (1970) наибольшее внимание уделялось второй: «искусство — одно из средств коммуникации» (1970, 19). С этой точки зрения искусство можно рассматривать как «особым образом организованный язык», поскольку под языком понимается всякая коммуникационная система, пользующаяся знаками, упорядоченными особым образом. Если язык является определенной абстрактной системой, которая делает возможным самый акт коммуникации, то естественно предположить существование «чего-то» конкретного, что передается на этом языке, то есть какого-то определенного «сообщения». Итак, «если искусство — особым образом организованный язык, то произведение искусства — то есть *сообщение* на этом языке — можно рассматривать в качестве *текста*» (1970, 19).

В этой связи возникает вопрос о специфике «языка» художественного типа. При этом в формулировке Лотмана бросается в глаза некое *повторение*. Смысл этого повтора состоит в том, что, разбирая соотношение языка и сообщения в искусстве, Лотман практически «повторяет» свою предыдущую концепцию о своеобразии взаимосвязи плана выражения и плана содержания в искусстве. «Тесный» и «релятивный» характер взаимосвязи между планами выражения и содержания в искусстве в такой же мере уместен и актуален для соотношения языка и сообщения в искусстве. Как и в планах

выражения и содержания, так и в языке и сообщении проявляется постоянная тенденция к формализации содержательных элементов и в то же время стремление осмыслить все в художественном тексте как значимое для него. Более того, по мысли Лотмана, если «в момент восприятия художественного текста мы склонны ощущать и многие аспекты его языка в качестве *сообщения*», то «в дальнейшем, войдя в художественный опыт человечества, произведение, для будущих эстетических коммуникаций, все становится *языком*», то есть «то, что было случайностью содержания для данного текста, становится кодом для последующих» (1970, 31). Поэтому неудивительно, что Лотман одновременно допускает два высказывания, противоречие между которыми, по его мнению, является только кажущимся: «в произведении искусства все принадлежит художественному *языку*», и в то же время «в произведении искусства все является *сообщением*» (1970, 29).

Указанное обстоятельство в основном обусловлено тем, что под «языком» искусства здесь Лотман имеет в виду не только его коммуникативный аспект, но и моделирующий. По его утверждению, «всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее, обе эти функции неразрывно связаны» (1970, 26), и, конечно, «та или иная функция может быть выражена более сильно или почти совсем не ощущаться в том или ином конкретном социальном употреблении. Но потенциально присутствуют обе функции» (1970, 27)<sup>65</sup>. И следовательно, «язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит “содержанию” — несет информацию» (1970, 30)<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Ср.: «[если] мы будем описывать все множество содержания при помощи языка, имеющего только два имени: металлы и неметаллы [...], ясно, что каждая система записи будет отражать определенную научную концепцию классификации обозначаемого». Таким образом, «каждая система химического языка есть вместе с тем и модель определенной химической реальности» (1970, 26). Тем более, по утверждению Лотмана, «это справедливо и для естественных языков». Принципиальное различие слов, обозначающих «цвет», в древнерусском и современном русском языке («синий» — синоним «черного» или «багрово-красного», «серый» — «голубой» и т.п.) позволяет Лотману сделать вывод, что в этом случае «мы имеем дело с совсем иными моделями этического или цветового пространства» (1970, 27).

<sup>66</sup> При этом стоит обратить особое внимание на следующее: лотмановская точка зрения, рассматривающая язык не только как средство коммуникации, но и как особую категоризацию реальности, то есть определенную модель мира, все-таки — хотя, судя по всему, должна

Рассматривая природу художественного языка как «моделирующей системы», существенно отметить еще одну важную черту, хотя она нередко ускользает от внимания исследователей. Это — «универсальный» характер языка художественного типа. По Лотману, если «художественное сообщение

была — не поднимает серьезным образом проблему «идеологии» как своего рода мировидения. Напомним, что именно эта проблема явилась в западном постструктурализме главным поводом для переосмысления понятия «языка» и перехода от наивно-инструментального подхода к абсолютной рефлексии над его мнимой прозрачностью. Как ярче всего показывает теоретическая эволюция Р. Барта, коль скоро представление о возможности воплощения определенной модели мира в языке сталкивается с другой предпосылкой — о том, что такая модель оказывается всего лишь идеологически ангажированной системой «власти», в свою очередь, сам язык (система языка) обретает «диктаторскую» окраску (ср.: «Языковая деятельность подобна законодательной деятельности, а язык является ее кодом. Мы не замечаем власти, тящейся в языке, потому, что забываем, что язык — это средство классификации и что всякая классификация есть способ подавления... в языке, благодаря самой его структуре, заложено фатальное отношение отчуждения... весь язык целиком есть обще-обязательная форма принуждения» — *Барт Р. Лекция // Избранные работы. М., 1994. С. 548—549*). Итак, на противоположном полюсе понятия свободного «письма» как полностью отключенного от любой референциальности находится другое представление о языке (/системе языка) как «власти». Идеология власти задается в виде определенной системы модели мира, а система языка подобна именно этой заданной системе. Поэтому свобода языка («письма») обозначает свободу от идеологии (власти), а деконструкция (заданной) языковой системы — атаку против системы власти. Оставляя в стороне вопрос «идеологии (власти)» в методологии тартуско-московской школы (в том числе лотмановской) (об этом речь пойдет далее в заключении), на данный момент нам стоит напомнить одно: определенная парадоксальность заключается в том, что именно подобного рода процесс переосмысления языка, вопреки собственной устремленности к тому, чтобы «литература стала утопией языка», в конце концов влечет за собой губительное состояние самой литературы — сначала «смерть» автора, а потом («само)убийство» литературы как таковой. Вот почему сегодня следующее замечание Барта звучит с особенной «авангардской ностальгией»: «Все время чувствуя себя повинным в собственном одиночестве, письмо тем не менее жадно мечтает о том времени, когда слова станут наконец счастливы, оно грезит о языке, чья свежая непосредственность идеальным образом предвосхитила бы тот новый и совершенный Адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения. Сам факт умножения разновидностей письма учреждает новую Литературу в той мере, в какой последняя, создавая свой язык, стремится лишь к тому, чтобы быть воплощенной мечтой: *Литература становится утопией языка*» (*Барт Р. Нулевая степень письма // От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 96*).

создает художественную модель какого-либо конкретного явления», то «художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования» (1970, 30)<sup>67</sup>.

Как будет показано в дальнейшем, лотмановское представление о том, что «язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира, именно ее структурные принципы», наряду с его понятием «иконичности», составляет один из самых важных моментов для дальнейшего развития семиотической теории Лотмана. Специфика художественного языка как «вторичной моделирующей системы», надстраивающейся над естественным языком, состоит не только в том, что ему свойственна ориентация на иконичность, но и в том, что он моделирует не что иное, как «общую картину мира». И именно с этим положением органически связана проблематика «пространственного моделирования» как очень эффективного средства для моделирования «общей (универсальной) картины мира».

Стоит обратить внимание на то, что сама идея о возможности выражения определенных картин мира, включающих в себя непространственное содержание, формами «пространственного отношения» появилась у Лотмана в достаточно раннем периоде его научной деятельности. Уже в статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» (1965) Лотман показал, что в русских средневековых текстах понятия географического пространства получают не свойственное современным понятиям «религиозно-моральное значение» и в этом отношении становятся важным показателем «нравственной ценности» данного мира. Поскольку в этих текстах «география» выступает как разновидность «этического значения», понятия «нравственной ценности» и «локального расположения» оказываются слиты: «Нравственным понятиям присущ локальный признак, а

<sup>67</sup> Модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. В связи с этим стоит вспомнить следующие положения о специфике искусства как модели: «модель в искусстве создается иначе: художник имеет синтетическое представление о “целостности” воспроизводимого объекта и именно эту целостность и моделирует» (1964а, 49) и «произведение искусства, являясь моделью определенного объекта, всегда остается воспроизведением единичного, но помещаемого в нашем сознании в ряд не конкретно-индивидуальных, а обобщенно-абстрактных понятий. Сама конкретность получает характер всеобщности» (1964а, 52).

локальным — нравственный» (1965, 408). Итак, всякое «движение» в географическом пространстве имеет значение в системе религиозно-нравственных координат, и, таким образом, географическое путешествие становится перемещением по «карте» религиозно-моральных систем. Не случайно, что в средневековой литературе проникновение в ад или рай всегда мыслится как «путешествие», и для средневекового сознания Древней Руси изменение нравственного статуса означало перемещение в пространстве — переход из одной локальной ситуации в другую. Как справедливо отметил Б. Ф. Егоров, «эта статья еще важна — хотя и намеченным вскользь, пунктирно — введенным представлением о перемещении героя в пространстве, о его пути, который, преодолевая пограничные зоны, переносится в другую область, и поэтому пересечение границ становится сюжетообразующим фактором»<sup>68</sup>.

Самое важное при этом заключается в том, что подобная специфика пространственного чувства, с одной стороны будучи специфическим явлением, ограниченным лишь определенной эпохой<sup>69</sup>, с другой стороны, для Лотмана имеет более глубокий смысл в качестве манифестации некоего универсального признака человеческой культуры. Как известно, позже эта идея развилась в понятие «пространственного моделирования» как своего рода «метаязыка» для типологических описаний культуры («О метаязыке типологических описаний культуры» — 1968а). В данной работе как раз и предпринимается попытка построения метаязыка описания культуры на основе «пространственных моделей», в частности аппарата «топологии», и высказывается предположение, что «аппарат описания топологических свойств фигур и траекторий может

<sup>68</sup> Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 194.

<sup>69</sup> Нет сомнений, что подобную специфику пространственного чувства в русской средневековой литературе можно свести к особенностям средневекового «хронотопа» как такового, который существенно отличается от современного представления о категориях «времени» и «пространства». По словам А. Я. Гуревича, «существенная особенность понимания пространства и времени людьми первобытного общества заключается в том, что в их сознании эти категории выступают не в виде нейтральных координат, а в качестве могущественных таинственных сил, управляющих всеми вещами, жизнью людей и даже богов. Поэтому они эмоционально-ценностно насыщены». При этом, «превосходно ориентируясь в пространстве», первобытный человек считает, что «прошедшее, настоящее и будущее расположены как бы в одной плоскости, в известном смысле “одновременны”» (Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 46).



быть использован в качестве метаязыка при изучении типологии культуры» (1968а, 465).

Для нас при этом особенно интересно следующее: «текст культуры», являющийся объектом описания, представляет собой «наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры», то есть именно — «картину мира» данной культуры<sup>70</sup>. Если описание типов культуры ставит своей задачей описание «общей картины» с точки зрения данной культуры, то в этом случае такая «общая картина» неизбежно обладает признаками «пространственной характеристики»<sup>71</sup>. Поскольку сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, «пространственное моделирование» как средство описания картины мира представляет собой своего рода подобие, модель реального мира, точнее — его структуру. Таким образом, «между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение “гомеоморфизма”» (1968а, 466), и именно в этом наблюдается неожиданная параллель с отношением между планами выражения и содержания в искусстве, которое имеет не условный, а «иконический» характер<sup>72</sup>. Из этого ясно, что и в искусстве как модели, являющемся своего рода иконическим знаком, речь также идет о противопоставлении механизма целостного охватывания единой картины, которая наглядно демонстрирует сразу множество соотношений между частями и может служить их иконической моделью, механизму последовательного перебора дискретных условных знаков, прежде всего «естественного языка».

Безусловно, это понятие «пространственного моделирования» непосредственно связано с растущим интересом Лотмана к «культуре», который, параллельно с интересом к литературе, активно развивался после середины 1960-х годов, и

---

<sup>70</sup> «Обязательным свойством текста культуры является его универсальность: картина мира соотнесена всему миру и в принципе включает в себя все» (1968а, 465).

<sup>71</sup> «Одной из универсальных особенностей человеческой культуры, возможно связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики» (1968а, 466).

<sup>72</sup> «Модель отличается от знака как такового тем, что не просто заменяет определенный денотат, а полезно заменяет его в процессе познания или упорядочения объекта. Поэтому если отношение языка к денотату в естественном языке исторически-конвенционально, то отношение модели к объекту определено структурой моделирующей системы. В этом смысле только один тип знаков — иконические знаки — может быть приравнен моделям» (1967а, 388).

в особенности с попыткой исследовать литературу и культуру с типологической точки зрения («К проблеме типологии текстов» (1966) и «О типологическом изучении культуры» — 1967b). Поскольку изучение типологии культуры предполагает осознание в качестве особой задачи «выработки метаязыка»<sup>73</sup>, несомненно, что понятия топологии, прежде всего «пространственного моделирования», могли бы рассматриваться Лотманом как уместные для решения этой задачи<sup>74</sup>.

В этом отношении стоит отметить, что типологическое изучение литературы и культуры, проводимое Лотманом в рамках нового методологического подхода, осознается им как эффективная альтернатива так называемому «системному описанию» — исследовательской методике, конечной целью которой является обнаружить «единство» исследованных явлений, то есть представить единое «лицо» (единую картину) описываемых объектов, выявляя их имманентный «инвариант». Согласно позиции Лотмана, известная проблематичность подобной методики прежде всего проявляется в том, что полученная таким образом система неизбежно становится лишь «суммой правил», а не может быть сложным и живым явлением с противоречивым набором случайных и закономерных черт, так как все, что не ведет к этой, заранее заданной самой методикой, цели, рассматривается как «уклонение с пути», «случайные» и «незначительные» факты и удаляется из системы<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> «Таким образом, определяется первоочередная задача типологического изучения литературы и культуры: выработка метаязыка для их описания. Без решения этой задачи само стремление к типологии литературы неизбежно повиснет в воздухе. <...> При этом следует подчеркнуть, что речь идет не об использовании каких-либо из уже имеющихся типов метаязыков, а о выработке нового» (1967b, 450).

<sup>74</sup> «Так, например, группа тартуских исследователей предпринимала в последнее время опыты использования понятий топологии (математической дисциплины, изучающей свойства непрерывных пространств) в качестве метаязыка описания типов культур. Полученные при этом результаты убеждают в том, что <...> применение топологического механизма описания создает в этой области неожиданно большие возможности» (1967b, 451).

<sup>75</sup> Об этом позже в другой статье: «Однако, читая работы, посвященные тому, как “дух эпохи”, “стиль времени” выражался в различных произведениях искусств <...> порой чувствуешь себя как бы в гостиной Собакевича, где все предметы были на одно лицо и “каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или «И я тоже очень похож на Собакевича!»” Достигаемая таким образом картина единства бывает не лишена эффектности, однако вызывает ряд сомнений. Прежде

Здесь будет весьма уместно подчеркнуть, что такой отказ от исключительно «имманентного» описания объекта и таким образом достигаемого «единства» непосредственно соответствует представлению Лотмана о самой «культуре» как важнейшем предмете семиотического исследования. Как уже отмечалось выше, семиотическое определение «культуры» первоначально исходит из возможности классифицировать различные явления культурного ряда как «вторичные моделирующие системы»: «Поскольку культура строится как знаковая и языковая, она неизбежно принимает характер вторичной системы, надстраиваемой над тем или иным, принятым в данном коллективе, естественным языком, и по своей внутренней организации воспроизводит структурную схему языка» (1970, 396). Как предполагается уже в самой формулировке, вначале основное внимание было направлено на то, чтобы вскрыть «единство» различных систем культурного ряда и представить их на метауровне как единый Язык. Несомненно, что здесь этот некий единый Язык — не что иное, как «естественный язык», вернее, его единая структура, которая может выполнять метаязыковую роль.

Однако, коль скоро культура рассматривается как самостоятельная область семиотического исследования, а не просто сфера, из которой черпаются интересные примеры, становится ясно, что она не является системой, организованной согласно единой иерархической структуре знаков, а, скорее всего, представляет собой «совокупность языков», каждый из носителей которой выступает как своего рода «полиглот». Она исторически сложившийся пучок семиотических систем (языков), который не только складывается в единую иерархию (сверх-язык), но может также представлять собой и симбиоз самостоятельных систем. Необходимость в какой-то мере «смягчить» строгость первоначальной формулы культуры, придав ей определенную «гибкость» и «динамизм», свойственные любой «живой структуре», обусловлена и тем, что «культура не только хранит и передает информацию, но и одновременно и постоянно увеличивает ее объем».

Типологический подход к культуре, и прежде всего понятие «пространственного моделирования», для Лотмана име-

---

всего, как правило, возникает вопрос, не достигается ли единство ценой забывания всего, что этому единству противоречит (потери бывают настолько значительны, что в конечном итоге никогда нет уверенности, имеем ли мы дело с единством описываемого объекта или с единством предвзятой точки зрения)» (1974b, 575).

ет значение именно как новый «метаязык» для описания культуры. Такой подход не только соответствует намерению отказаться от исключительно имманентного описания структуры, но и прямо отвечает на потребность выработать новый («иной») метаязык, который «имеет собственный упорядоченный семиозис, не заимствованный из сферы естественных языков» (1971, 487).

Из этого вытекает одно существенное положение: «пространственное моделирование» как очень эффективное средство для выражения «общей картины мира» данной культуры мыслится Лотманом не только как особая «семантическая» модель, включающая в себя ценностно-идеологические категории культурных представлений, но и осознается в качестве некой самостоятельной системы, которая также имеет присущую лишь ей «синтагматическую» организацию. Если под «пространственным моделированием» понимается своего рода «язык» как формальная система в полном смысле этого слова, то закономерно предположить, что имеются все основания для применения этого понятия к литературному тексту в качестве особого рода художественного «языка».

## «Пространство»

как художественно-литературный «язык»:  
Гоголь

Как известно, в рассматриваемом отношении творчество Гоголя для Лотмана — своего рода свидетельство плодотворности такого подхода. В своей статье «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» (1968b) Лотман утверждает, что «художественное пространство» в творчестве Гоголя — это не просто место, в котором движется и действует тот или иной герой, а некая «формальная система» для построения различных художественных моделей, и в этом смысле оно становится неким «абстрактным языком» для выражения авторской мысли.

При этом следует подчеркнуть, что исключительная значимость «художественного пространства» у Гоголя далеко не ограничена лишь тем, что в его произведениях пространственная схема тем или иным образом выражает разные — по своей природе непространственные — содержательные значения. Лотман утверждает, что, в отличие от Толстого, у которого «пространственные отношения часто выступают в качестве

языка для выражения нравственных построений» и поэтому обычно «приобретают в значительной мере метафорический характер»<sup>76</sup>, «*Spatium* у Гоголя — не только метафорически, но и в прямом смысле обладает особой художественной отмеченностью» (1968b, 418).

Дело в том, что пространственные отношения у Гоголя не только функционируют как особая художественная модель, в форме которой становится возможным выражать различные содержательно-тематические значения, но и наряду с этим явно демонстрируют тенденцию к превращению в некий «абстрактный язык», на котором говорит само произведение. Соответственно в тщательном анализе прозы Гоголя основное внимание Лотмана сосредоточено на том, чтобы показать, каким образом система пространственных отношений проникает в глубинные структуры всех текстов Гоголя и в течение всей творческой эволюции автора играет роль как бы инвариантной формы.

В этом отношении весьма показательно то, что в произведениях Гоголя структура «парной оппозиции» пространственного характера упорно сохраняется и продолжает действовать, несмотря на то что содержательное значение этой структуры в значительной мере «трансформируется» на каждом этапе творческой эволюции автора. Первоначальная пространственная оппозиция «бытового» и «фантастического» пространства в «Вечерах...» превращается в «Миргороде» в разные оппозиционные пары: с одной стороны — «внешнего» и «внутреннего» в «Старосветских помещиках», а с другой — «моего (своего)» и «твоего (чужого)» в «Повести о том, как поссорились...». В «Петербургских повестях» образуется

---

<sup>76</sup> Так, можно «метафорически» соотнести моральную характеристику литературных персонажей Толстого с соответствующим им типом художественного пространства. Например, у Толстого есть неподвижные герои («герои своего места»), которые не изменяются (неспособны или не нуждаются в этом) потому, что они свое пространство всегда несут с собой и поэтому никогда не попадают в другое пространство: (так, князь Белецкий из «Казачков» приносит с собой Москву (московский свет как определенный, свойственный ему тип пространства) в станицу, а Платон Каратаев — русскую деревню во французский плен). Между тем существуют подвижные герои, которые либо совершают «переход» в другое пространство через определенную границу (которая обычно стоит перед ними в качестве «запрета») и вследствие этого достигают внутренней эволюции (герои «пути» — Пьер Безухов, Константин Левин), или своими непредсказуемо свободными движениями игнорируют условное разделение пространств и в конце концов реализуют внутреннюю потенцию своих личностей (Хаджи-Мурат) (1968b, 417—418).

уже новая оппозиционная пара между пространством Петербурга с его территориальной конкретностью и особым миром бюрократического пространства, которое полностью потеряло свою содержательность и стало лишь мнимой реальностью (фикцией). Наконец, в «Мертвых душах», придавая самой России признак некоего художественного универсума, Гоголь синтезирует все типы художественного пространства, сложно переплетавшиеся до сих пор, в единую систему.

Поэтому, несмотря на то что язык пространства не описывает всего текста Гоголя и что далеко не все семантические поля текста разбиваются на группы с легко устанавливаемой взаимной эквивалентностью, мы можем сказать, что в тексте Гоголя, как в художественном хоре, одновременно говорящем на многих языках, именно «язык пространственных отношений» занимает некое доминантное положение, навязывая свою систему моделирования всем другим.

Все сказанное можно подтвердить еще одной характерной чертой творческой манеры Гоголя, а именно особой ролью художественной оппозиции «реального» и «фантастического» в его творчестве. Как известно, своеобразное совмещение «реальной» повседневности с «фантастикой» — одно из самых показательных явлений в гоголевском мире. В знаменитом исследовании Ю. Манна о Гоголе показано, что это явление не однородно, а по-разному реализуется в разных произведениях, то есть, подвергая структуру текста определенной «трансформации», оно само обнаруживает своего рода «эволюцию»<sup>77</sup>. При этом существенно, что в произведениях позднего Гоголя, характеризующихся, с точки зрения многих исследователей, «отказом от фантастики», на самом деле художественный эффект «фантастичности» не исчезает, а как бы усиливается, по выражению Ю. Манна, в качестве «нефантастической фантастичности».

---

<sup>77</sup> Согласно Ю. В. Манну, в творчестве Гоголя мы можем выделить три последовательных этапа развития фантастики. Если вначале (в основном в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») Гоголь отодвигал фантастику в прошлое, оставив в настоящем времени лишь его влияние (следы), то в дальнейшем он постепенно убирал носителя фантастического мировосприятия, очень тонким образом пародируя романтическую поэтику (особенно ярко в «Петербургских повестях»). И уже на последнем этапе (в «Мертвых душах») он стал обращаться к действительности, освобожденной от фантастики, но в то же время сохранил «фантастичность» как таковую. Фантастика ушла в быт, в вещь, в поведение людей и в их способ говорить и мыслить. Таким образом, получается, по выражению Манна, «нефантастическая фантастика» (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978).

В этом отношении весьма примечательно, что Лотман своим исследованием о пространственной структуре прозы Гоголя практически указывает на «прочность» оппозиции «фантастики» и «реальности» в творчестве автора в целом и весьма «динамический характер» ее внутренней трансформации. «Фантастика» и «реальность» — два разных мира, сосуществующие на протяжении всей эволюции творчества Гоголя, представляют собой два разных типа пространства, которые очень похожи друг на друга, но все-таки различны: «Эти миры очень похожи, но сходство их лишь внешнее: сказочный мир как бы *притворяется* обыденным, надевает его маску. <...> Сказочный мир “надевает на себя” пространство обыденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается» (1968b, 420). Поскольку сама оппозиционная структура, имеющая пространственные черты, в той же мере сохраняется и в дальнейшем, в «Петербургских повестях» происходит то же самое, но только в обратном виде: «Как только бытовой мир обернулся хаосом, он стал не менее фантастичным, чем противопоставленный ему» (Там же, 436). По Лотману, «нос сразу входит в два типа пространства: бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как “реальное”, и другое — мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными» (Там же, 439). При этом на фоне крайней неопределенности «пространственной конкретности», которая «решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) воображения» («нос» майора Ковалева)<sup>78</sup>, уже сама «реальность» приобретает некую «фантастичность» и становится чем-то «странным» и «нелепым». Если самое «невероятное» происходит в «очевидной» реальности, то уже его «фантастичность», в свою очередь, становится нефантастической. Именно поэто-

<sup>78</sup> «То, что у носа есть лицо, что он ходит, согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротничком, молится “с выражением величайшей набожности” <...> решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения» (1968, 436). Именно в таком смысле (хотя не так очевидно, как в «Носе»), например, лишена пространственной определенности фигура кота в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова: «Соотносительность его размеров с размерами других фигур и объектов меняется на протяжении повествования. <...> Иногда мы можем думать, что его фигура — обыкновенных кошачьих размеров: в других же случаях фигура его незаметно как бы вырастает, он производит такие действия, для которых требуются размеры явно большие: подходит к столу, наливает из графина воду, берет билет у кондуктора и т.п.» (Успенский Б. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 136).

му В. М. Маркович отмечает, что в «Петербургских повестях» «реальное» и «фантастическое» уподобляются друг другу до такой степени, что разграничить их уже вряд ли возможно<sup>79</sup>.

Как известно, в последней статье «О реализме Гоголя» (1993а) сам Лотман формулирует подобное взаимное пересечение двух, как бы противоположных, явлений в прозе Гоголя следующим образом: «То, что обычно называют гоголевским “реализмом”, — фантазия, перенесенная в быт, а так называемая фантастическая проза молодого Гоголя — быт, перенесенный в фантазию. Меняются акценты, авторская интонация, но основание остается все то же. В основе сюжета всегда лежит уникальное событие» (1993а, 709). При этом мы вправе полагать, что для Гоголя-художника именно «язык пространственных отношений», и в особенности его оппозиционная форма, выступает как самое уместное средство для выражения особого мироощущения автора, то есть определенной «картины мира» данного автора, которая проявляется в виде «чувства уникального события»<sup>80</sup>.

Между прочим, при рассмотрении проблемы «художественного пространства» Гоголя не менее существенной представляется особенность «художественного зрения» самого автора. Хорошо известно, что художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств. Если определенные части повествования Гоголя представляют собой словесные описания «театрализованных эпизодов», то в то же время он нередко изображает описываемую им сцену как «картину», пользуясь живописными средствами изобразительности (например, превращение

<sup>79</sup> Ср.: «У Гоголя смешение повседневности с фантастикой приобретает небывалую остроту: оно превращается в импровизацию с неудержимым ходом и непредсказуемым результатом. А такая импровизация размывает в конце концов само принципиальное различие между фантастикой и реальностью» (Маркович В. М. Петербургские повести Гоголя. СПб., 1989. С. 19).

<sup>80</sup> Об исключительной важности категории пространства для Гоголя Лотман говорит в письме к Л. Л. Фиалковой (от 15 июля 1983): «Постановка пространственных и временных моделирований в один ряд сама по себе спорна и принадлежит XX в. (эпохе теории относительности). Для Бахтина как человека модернистской культуры существует, как и для Эйнштейна, тоже модерниста, хронотоп — время как четвертое измерение. Но для Гоголя — более широко — для средневековой культуры пространство гораздо более универсально. Время началось с грехопадения и кончится трубой архангела, а подлинное пространство вечно (пространство платоновских идей, а не тень его в материальном мире)» (1997, 719).



сцены в картину в конце «Ревизора»). Уже давно отмечалось, что особого рода «сценический образ» гоголевского повествования проявляется в таких показательных для Гоголя явлениях, как тенденции к «замедлению» движений героев («умерщвление движения», по Белому<sup>81</sup>) и превращению их в «позы».

В этой связи особенно интересно следующее замечание Лотмана: «Гоголь как бы ставит между своим повествованием и образом реального события сцену» (1968b, 421). То есть у Гоголя «действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование», и «это создает совершенно особый язык пространственных отношений в литературном тексте» (Там же). Значение этого замечания оказывается более глубоким, чем кажется, поскольку оно непосредственно связано с другим более универсальным положением культурного типа, то есть с вопросом так называемого «треугольника» жизни, театра и живописи. Как известно, позднее, в статье «Театральный язык и живопись — к проблеме иконической риторики» (1979a), Лотман определяет культурное положение театра следующим образом: «Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных “остановленных” моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение» (1979a, 614). По Лотману, именно такое положение театра определит «факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей<sup>82</sup> и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством» (Там же)<sup>83</sup>.

Известное сближение театра с живописью выражается не только в том, что театр выделяет дискретные, остановленные моменты, но и в принципиальной «ограниченности (замкнутости) его пространства». Театральный универсум, ограниченный рампой и кулисами, — особый «замкнутый мир», любое действие может происходить лишь внутри этого пространства<sup>84</sup>. Явно осязаемая граница сценического мира, в точности

<sup>81</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., С. 169.

<sup>82</sup> См. об этом: Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века (1973) // Об искусстве. СПб., 1998. 617—635.

<sup>83</sup> См. об этом: Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века (1973) // Об искусстве. СПб., 1998. С. 636—644.

<sup>84</sup> При этом каждый случай нарушения этого закона (например, перенесение действия в зрительный зал в некоторых пьесах Пиранделло) лишь подкрепляет сам закон, приобретая через такое нарушение острую структурную отмеченность.

как в картине, придает пьесе «универсальность» и не позволяет поставить вопрос о чем-либо, лежащем вне театральной площадки. Однако в то же время нельзя забывать, что театральный спектакль распадается на отчетливые сегменты — сцены, которые составляют части текста и одновременно протекают в тех же пространственных границах, что и пьеса в целом. Театральный мир как универсальная целостность одновременно является и синтагматической последовательностью, составленной из отдельных частей.

Исходя из этого, нетрудно понять, что в произведениях Гоголя именно «театральность» выступает в качестве особой «кодирующей системы» для совмещения определенной изобразительности с литературным повествованием. Поскольку театральный код занимает промежуточное положение и в этом смысле приобретает некоторые гетерогенные черты, он делает моделирование пространства в искусстве художественно отмеченным, придавая ему определенные «дифференциальные» признаки: «Отождествление одного и того же эпизода в его реально-бытовом, сценическом, живописном и литературном воплощении выделяло <...> специфику различных типов моделирования пространства, разбивало иллюзию о непосредственной адекватности реального и художественного пространства и заставляло воспринимать это последнее как одну из граней условного языка искусства» (1968b, 420).

Статья Лотмана о художественном пространстве Гоголя, конечно, сама по себе нацелена на выяснение глубокого художественного смысла категории пространства у конкретного автора, но вместе с этим легко заметить, что она имеет и сугубо теоретическую ориентацию, связанную с проблемой «пространственного моделирования» как такового. Последний вывод статьи носит уже явно теоретический характер: «Язык пространственных отношений, как мы уже говорили, — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» (Там же, 447).

Напомним, что Лотман приводит нас к такому выводу через анализ «литературного текста», хотя указанное положение в принципе касается всех видов художественного текста. Общеизвестно, что произведение литературы, в отличие от произведения изобразительного искусства, которое по своему существу предполагает достаточно большую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изо-

бражаемого мира, как правило, довольно конкретно в отношении «времени» и в этом смысле в первую очередь связано со «временем», а не с «пространством». Более того, известное преобладание времени заложено уже в естественном языке, то есть в самом материале литературы: специфику языка в ряду семиотических систем определяет то кардинальное обстоятельство, что языковое выражение переводит пространство во время.

Основоположник структурной лингвистики и семиологии Ф. де Соссюр построил свою модель на двух принципах: «произвольность», или «немотивированность», знака и «линейность» означающего. Если первый из этих принципов оставляет за рамками знаковых систем все изобразительные средства, так или иначе обусловленные воспроизведенной ими реальностью, то второй, от которого «зависит весь механизм языка», по Соссюру, ставит условием означающего его подчиненность «временным структурам»<sup>85</sup>.

Поэтому замечание Лотмана о том, что «язык пространства — *первичный и основной*, и даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком», неизбежно получает максимальную смысловую нагрузку, приобретая определенный «полемический» характер на фоне общепризнанной аксиомы о знаковой сущности литературного текста. Для того чтобы понять эту «полемичность», достаточно вспомнить формулу самого Лотмана о «вторичной моделирующей системе», согласно которой литературу можно определить как вторичную систему, надстроенную над первичным, естественным языком, который тем самым подчиняется «временным» структурам.

Если в случае Гоголя проблематика «пространства» рассматривалась как художественная специфика конкретного автора, то уже в следующей книге Лотмана «Структура художественного текста» (1970) она окончательно приобретает теоретический характер. Третья глава книги, в которой трактуется вопрос композиции словесного художественного произведения, почти целиком посвящена категории «пространства» в художественных произведениях. Именно в рамках проблемы «пространства» доказывается, что литература не только «говорит на своем языке», но и «создает свой мир».

<sup>85</sup> «Означающее, являясь по своей природе воспринимаемым на слух, развертывается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: 1) оно обладает протяженностью и 2) эта протяженность имеет одно измерение — это линия» (Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 103).

## Пространство как «система» культуры: текст, событие, сюжет

Первоначально внимание Лотмана к проблеме художественного пространства являлось следствием представлений о художественном произведении как некоторым образом ограниченным пространством: «Будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира» (1970, 204). Моделируя безграничный объект средствами конечного текста, произведение искусства своим пространством заменяет не часть (вернее, не только часть) изображаемой жизни, но и всю эту жизнь в ее совокупности. Поэтому «каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный и универсальный объект» (Там же, 205)<sup>86</sup>.

Конечно, ограниченный характер художественного текста особенно очевиден, когда мы имеем дело с изобразительными (пространственными) искусствами. Не случайно, что именно в живописи особенно большое значение приобретает проблема «рамки»<sup>87</sup>. В статье о Гоголе, полагая пространственную ограниченность текста как своего рода свидетельство возникновения языка художественного пространства, сам Лотман приводит пример по аналогии с живописью: «Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным. <...> В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального вида, во втором он, сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира» (1968b, 416).

Однако не только изобразительные тексты мы можем рассматривать как некоторые ограниченные пространства.

<sup>86</sup> Напомним также следующее замечание Лотмана: «Художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях» (1970, 30).

<sup>87</sup> По Б. Успенскому, «именно “рамки” — будь то непосредственно обозначенные границы картины или специальные композиционные формы — организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, то есть придают ему семиотический характер» (Успенский Б. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 225).

Любое художественное произведение — будь то произведение литературы, живописи и т.п. — предстает перед нами как некий «особый мир» со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения и в этом смысле может считаться неким замкнутым пространством. Словесный художественный текст, в свою очередь, обладает двумя элементами, составляющими его «рамку»: начало и конец. Уже в своей статье 1965 года «О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественном тексте» Лотман указывает на большое значение проблемы «начала» и «конца» как для формирования системы культуры вообще (то есть общей системы представления мировосприятия), так и для литературного произведения. По мнению Лотмана, особая моделирующая роль категорий начала и конца текста непосредственно связана с наиболее общими культурными моделями, и при этом, возможно, существуют культуры с особой отмеченностью начала (многие мифы или тексты Средневековья) и культуры с особой отмеченностью конца (тексты эсхатологического типа).

Как известно, развивая подобную идею в свете проблемы «рамок», Б. Успенский называет основным вопрос «точки зрения». По его словам, «чрезвычайную важность приобретает <...> проблема специальной организации “рамок” художественного изображения», поскольку «она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания “извне” и описания “изнутри” — иначе говоря, переходом от “внешней” к “внутренней” точке зрения, и наоборот»<sup>88</sup>.

Б. Успенский, полагая, что явление чередования внешней и внутренней точек зрения в функции «рамок» может быть прослежено на всех уровнях художественного произведения (в плане психологии, в плане пространственно-временной характеристики, в плане фразеологии и, наконец, в плане идеологии), в своей работе иллюстрирует некоторые характерные примеры «окаймления повествования». При этом наряду с примерами точки зрения «птичьего полета» и «немой сцены» он описывает явление «концовки» в качестве своего рода «рамки» в сказке. Успенский цитирует слова Д. С. Лихачева о том, что «сказка кончается констатацией наступившего отсутствия событий: благополучием, смертью, свадьбой, пожаром. <...> Заключительное благополучие — это конец ска-

<sup>88</sup> Успенский Б. Поэтика композиции. С. 225.

зочного времени»<sup>89</sup>. Приводя эти слова, он утверждает, что «полная остановка времени» выступает как прием концовки и исполняет роль рамки<sup>90</sup>.

В связи с этим чрезвычайно интересно, что у Лотмана мы можем обнаружить практически такое же замечание, но только в другом осмыслении: «В художественном произведении ход событий останавливается в тот момент, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит, и подразумевается, что герой, который к этому моменту жив, уже вообще не умрет, тот, кто добился любви, уже ее не потеряет, победивший не будет в дальнейшем побежден, ибо всякое дальнейшее действие исключается» (1970, 210). Дело не только в том, что подобное обстоятельство осознается Лотманом как «пространственная» характеристика («конец» текста) произведения искусства, но и в том, что для него оно важно именно в качестве обнаружения существенной природы искусства, точнее — его двойной природы: «Отображая отдельное событие, она одновременно отображает и всю картину мира, рассказывая о трагической судьбе героини — повествует о трагичности мира в целом»<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 22.

<sup>90</sup> Нет сомнений, что для самого Лихачева такая характерная для сказки концовка в первую очередь связана с принципиальной «замкнутостью» времени в сказочном мире, то есть с тем, что время в сказке «целиком замкнуто в сюжете» и вообще «не определено в общем потоке исторического времени». Как полагает Лихачев, историческая эволюция искусства слова — процесс приобретения свободы «времени» в произведении искусства, движение от «закрытого» в себе времени, которое совершается только в пределах сюжета и не связывается с событием вне пределов произведения, с временем историческим, к «открытому» времени, включенному в более широкий поток времени, развивающемуся на фоне точно определенной исторической эпохи.

<sup>91</sup> Безусловно, в литературном произведении «нового времени» понятие «конца», связываясь с определенными сюжетными ситуациями, может быть нарочно «открытым»: «Так, Пушкин в отрывке “Вы за Онегина советуете, други...”» определил типичные “концевые” ситуации: “Вы за «Онегина» советуете, други, // Опять приняться мне в осенние досуги. // Вы говорите мне: он жив и не женат. // Итак, еще роман не кончен...” Это не исключает того, что текст может демонстративно кончаться “неконцом” (“Сентиментальное путешествие” Стерна) и что определенные типы нарушений штампа могут, в свою очередь, превратиться в штампы» (1970, 210). По Лотману, подобного рода нарушение штампа между тем позволяет Пушкину в «Евгении Онегине» преодолеть условную «литературность» и возвысить роман до истинной «поэзии действительности». Ср.: «Полное освобождение Онегина и Татья-

Однако при этом нельзя упускать из виду, что проблема «пространства» в художественном тексте вряд ли может быть исчерпана лишь его внешней пространственной ограниченностью. Для выяснения сущности этой проблемы, наряду с понятием «текста» как «пространства», в равной мере принципиальным оказывается понятие «пространства» как «текста». Если текст «пространственен», поскольку обладает признаком пространственности, то само пространство может быть текстом, то есть пространство как таковое может быть понято как определенное сообщение.

Как известно, из этого второго аспекта отношения пространства и текста вытекает возможность пространственного моделирования понятий, которые сами по себе не имеют пространственной природы. По словам Лотмана, «самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира, при помощи которых человек может осмысливать окружающую его жизнь, неизменно наделены пространственными характеристиками» (1970, 212). Такая возможность подтверждается, с одной стороны, примерами использования понятия «абстрактного пространства» в математике и физике<sup>92</sup>, а с другой — нашим эмпирическим опытом, в котором заключается одна существенная особенность человеческого сознания: «Можно сделать некоторый мысленный эксперимент: представим себе некоторое предельно обобщенное понятие, полностью отвлеченное от каких-либо конкретных признаков, некоторое всё, и попробуем определить для себя его признаки. Нетрудно убедиться, что эти признаки для большинства людей будут иметь пространственный характер» (1970, 211)<sup>93</sup>.

---

ны в восьмой главе от пут литературных ассоциаций <...> осознается как вхождение их в подлинный, то есть простой и трагический, мир действительной жизни» (1975, 444).

<sup>92</sup> «Этим свойством пространственного моделирования широко пользуются физики и математики. Понятия “цветовое пространство”, “фазовое пространство” лежат в основе широко используемых в оптике или электротехнике пространственных моделей» (1970, 212).

<sup>93</sup> Ср. по поводу парадоксальной взаимосвязи форм созерцания и пространства: «Самое замечательное и в известной мере парадоксальное в пространстве созерцания то, что оно является пространством в сознании, в то время как само сознание со всеми содержаниями непространственно. Представления — не суть в пространстве, но в представлениях есть пространство: то, что в них представляется, представляется как пространственная протяженность. Представляемая пространственность и есть пространство созерцания. Это — поразительное приспособление сознания к внешнему миру: иначе мир не мог быть представля-

Если любое общее представление, в частности само понятие «универсальности», имеет отчетливо «пространственный» характер, то естественно, что сам образ мира (картина мира) обладает признаком «пространства». Итак, «структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста — языком пространственного моделирования» (Там же, 212). При этом нетрудно заметить, что здесь опять-таки предполагается известное «гомеоморфное» отношение между изображением («пространственным моделированием») и объектом изображения («картиной мира»)⁹⁴.

Мысль о том, что язык пространственных отношений функционирует как внутренняя «синтагматика» элементов внутри текста, позволяет Лотману определить понятие «сюжета» как «совокупности событий», а самого «события» как «перемещения персонажа через границу семантического поля» (1970, 224).

Как хорошо было показано в формалистских исследованиях, если в поэзии в качестве структурного принципа выступает «ритм», то в прозе такую роль играет «сюжетосложение». При этом большой вес придается понятию «события» как единице сюжетосложения. Восприняв, с одной стороны, «синтагматическую» сущность этого понятия от В. Б. Шкловского⁹⁵ (и в еще более четкой формулировке от В. Я. Проппа)⁹⁶, а с другой стороны — исходный принцип А. Н. Веселовского о семантическом аспекте события («мотив»)⁹⁷, Лотман здесь как

---

емым как внешний» (*Hartmann N. Philosophie der Natur. Berlin, 1950. P. 15.* Цит. по: *Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 456*).

⁹⁴ С точки зрения Лотмана, «поскольку сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры», «пространственное моделирование» как средство описания картины мира представляет собой своего рода подобие, модель реального мира, точнее — его структуру. Таким образом, «между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение “гомеоморфизма”» (1968а, 466).

⁹⁵ См.: *Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Теория прозы. М., 1983. С. 26—62; О функции сюжета // Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 150—204.*

⁹⁶ См.: *Пропп В. Я. Морфология сказки. М.; СПб., 1997. «Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одноклечен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического и художественного целого» (С. 18—20).*

⁹⁷ См.: *Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. М., 1989. С. 300—306.*



бы синтезирует их в своем собственном понятии события: «Мысль А. Н. Веселовского о знаке-мотиве как первоэлементе сюжета, равно как и синтагматический анализ В. Я. Проппа и синтагмо-функциональный В. Б. Шкловского, с разных сторон подготавливали современное решение этого вопроса» (1970, 224).

Итак, «события» как единицы сюжета не только проявляются в «синтагматической композиции», то есть не только определяются в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них, но и зависят от их семантической соотнесенности с «реальностью», которая заставляет определенное событие становиться «событием». Поэтому «ни одно описание некоторого факта или действия не может быть определено как событие или несобытие до того, как не решен вопрос о месте его во вторичном структурном семантическом поле, определяемом типом культуры» (1970, 224)<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Здесь мы в очередной раз можем наблюдать определенное расхождение в позициях Лотмана и французского структурализма, сосредоточившего основное внимание на вопросе «грамматики» повествования (нарратологии), с использованием наследия формализма и Проппа. В отличие от последнего, стремившегося к разведению «мимесиса» и понятия «события» как единицы сюжета и осмыслению его в качестве внутренней логики, присущей самому повествованию («механизм» интеграции), при этом с излишней принципиальностью настаивая на нереперенциальности литературного текста, Лотман решает проблему семантической связанности понятия «события» с внешним миром, обращая внимание на то, что само понятие «события» — независимо от того, событие ли это в литературном тексте или во внешнем мире, — с неизбежностью обусловлено типом культуры, определяющей его как событие. Ср.: «Таким образом, в любом повествовательном тексте подражание оказывается случайным фактором. Функция рассказа не в том, чтобы “изобразить” нечто, а в том, чтобы разыграть некий спектакль, который продолжает оставаться весьма загадочным, но природа которого в любом случае не может быть миметической: “реальность” той или иной сюжетной последовательности заключается вовсе не в том, что она якобы воспроизводит известные события в их “естественном” следовании друг за другом, но в той логике, которая организует указанную последовательность...» (*Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *От структурализма к постструктурализму.* М., 2000. С. 231). В этом отношении примечательно, что конкретные примеры анализа французской нарратологии в основном обращаются к текстам детективного типа (у Барта — Джеймс Бонд), скрытый смысл которых раскрывается в ходе повествования, в большинстве случаев только в конце. Если действительно в литературном тексте «ничего не произошло» (хотя это и невозможно), то было бы более продуктивно говорить об определенной картине мира, особый социально-культурный

Таким образом, по Лотману, «сюжет не представляет собой нечто независимое, непосредственно взятое из быта или пассивно полученное из традиции. Сюжет органически связан с «картиной мира», дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового» (Там же). Дело в том, что происшествие не может становиться событием просто само по себе, а всегда выступает в качестве «значимого уклонения от нормы (поскольку выполнение нормы “событием” не является)». Из этого следует, что понятие «событие» тем самым подразумевает существование определенной «нормы»<sup>99</sup>.

При этом нам стоит обратить особое внимание на следующее: определяя событие как «нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь» (Там же, 225), Лотман разделяет тексты на две группы — бессюжетные и сюжетные. Здесь важно то, что Лотман при этом считает первую «первичной» и «основной» для второй: «Таким образом, бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же — вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру» (Там же, 228). Нетрудно заметить, что данное замечание — своего рода теоретическое обоснование для предыдущего соображения Лотмана (при анализе творчества Гоголя) о том, что «язык пространственных отношений важен, так как он принадлежит к первичным и основным» (1968b, 447).

Подобная «основная» и «первичная» система, с одной стороны включая в себя «пространственную» структуру, в то

---

контекст которого позволяет подобному не-событию становиться событием, чем просто сказать: «все, что произошло» — всего лишь «приключение языка». Русская литература знает особенно много таких текстов, которые сообщают именно о том, что «ничего не происходит». Как известно, повествование о «несобытийности», весьма характерное для текстов Чехова (см. об этом: *Шмид В.* О проблематичном событии в прозе Чехова // *Проза как поэзия.* СПб., 1998. С. 263—277), далее в прозе русского модернизма (авангарда) приобретает характер композиционного принципа текстопостроения.

<sup>99</sup> Отметим, что необходимость «видоизменения» или «преодоления» некой заданной системы для сюжетного повествования Бартом также осознается: «Иными словами, можно сказать, что исток, определяющий возникновение всякой сюжетной последовательности, — не в самом по себе наблюдении над действительностью, а в необходимости видоизменить и преодолеть самую первичную форму, данную человеку, — форму повтора» (*Барт Р.* Там же. С. 231).

же время имеет отчетливо «классификационный характер». Создавая «свой мир», основная система утверждает «определенный порядок» внутренней организации данного мира. Исполняя классификационную, упорядочивающую роль, она выполняет важнейшую функцию — строит собственно «картину мира»: «Модели пространства становятся организующей основой для построения “картины мира”» (1970, 212). Именно в этом заключается смысл замечания Лотмана о том, что «сюжет — “революционный элемент” по отношению к “картине мира”» (Там же).

Однако где нет «порядка», там нет «революции». Если «современный сюжетный текст — всегда результат конфликта этих обоих пластов, следствие структурного напряжения между ними» (1970, 228), то закономерно, что в сюжете (шире — во всяком повествовании) одновременно присутствуют два аспекта: «Один из них, при котором текст моделирует весь универсум, можно назвать мифологическим, второй, отображающий какой-либо эпизод действительности, — фабульным» (Там же, 206). По Лотману, художественные тексты, построенные только по фабульному принципу, невозможны, поскольку, «даже когда они стремятся заменить искусство кусками реальности, они неизбежно создают модели универсального характера, т.е. “мифологизируют” действительность» (Там же).

С того момента, когда у Лотмана вопрос «универсальности» искусства (художественного текста) начинает связываться с «мифом» (напомним, что вопрос «универсальности» художественного текста как таковой присутствовал у Лотмана с самого начала, когда он определил искусство как «модель»), проблематика «пространства» и, конечно же, вместе с этим проблематика «иконичности» переходят в совсем новую стадию. Как известно, лотмановское представление о «мифе», точнее — о «мифологизме» как «особом феномене сознания», позволяет рассматривать его не как всего лишь доисторический этап, обусловленный хронологически, но и как «типологически» универсальное явление, которое сопутствует человечеству на всем его культурном пути, параллельно с привычным нашему современному сознанию логическим и дескриптивным типом.

При этом новое понимание «мифологизма», синтезируя в себе проанализированные нами раньше проблемы теории Лотмана, то есть вопросы «иконичности» и «пространственности», заставляет Лотмана решительным образом пересмотр-

реть некоторые предпосылки его теории и в конце концов приводит его к понятию принципиального «полиглотизма» культуры как семиотической системы. Очевидно, что в этом случае речь идет уже не только о «композиции» словесного текста, а о самой «организации» Культуры. Этот вопрос будет рассмотрен в следующей главе.

## ГЛАВА 3

### «Мифологичное»: «Мифологичность» как культурный механизм

#### Проблема «мифологической» картины мира: отображение «другого»

В 1973 году Лотман совместно с Б. А. Успенским написали статью «Миф—имя—культура». Эта статья прежде всего является результатом интереса Лотмана к вопросу культурного «метаописания» и в этом смысле продолжает проблематику статьи 1968 года «О метаязыке типологических описаний культуры». Статья начинается с анализа двух видов метаописаний: «метаязыка», когда создается логический язык «дескриптивного» типа, и «метатекста», способствующего изоморфизму между его языком и языком описывающим, областью которого является «мифологический» текст. При этом главный смысл всей статьи заключается в следующем: этот второй тип, который в принципе свойствен мифологическому тексту, на самом деле есть «типологически» универсальное явление, которое, наряду с привычным для нашего современного сознания логическим и дескриптивным типом, сопутствует человечеству на всем пути его культурного развития. Поэтому речь может идти о доминировании в культуре или ее субъективной ориентации одного из них, но абсолютная победа одного начала и уничтожение противоположного в принципе невозможны. Иными словами, «мифологическое сознание» и его структура мыслятся Лотманом в качестве своего рода *типологического «контрагента»* к логическому типу — шире, «словесному началу» нашей культуры вообще, хотя преобладающий статус последнего является настолько мощным, что нередко оно нам кажется «единственным»<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Нелишним будет еще раз подчеркнуть, что здесь речь идет о «мифологизме» как особом феномене сознания, а не о «мифе» как специфическом повествовательном тексте: «Следует иметь в виду, что все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации — переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык (живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действиях и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-временного исторического сознания» (1978, 571). Единая се-

В свете вышесказанного закономерно предположить, что в картине мира, воспроизводимой «мифологическим сознанием», обнаруживаются именно такие признаки, как «иконичность» или «пространственность», которые до сих пор в той или иной мере были подавлены в силу господствующего статуса «словесного начала» в нашей культуре и, как следствие этого, занимали относительно «периферийное» место в нашем культурном пространстве.

Для того чтобы понять сугубо «иконический» характер мифологического мира, достаточно вспомнить, что универсальным законом этого мира является *подобие всего всему*. Основное организующее структурное отношение этого мира — отношение «гомео(изо)-морфизма». Если в случае дескриптивного описания принципиально отсутствует изоморфизм между описываемым миром и системой описания, то в мифологическом, напротив, такой изоморфизм существует обязательно: «Первое тяготеет к уровню метаязыка, а второе — к уровню языка-объекта. Действительно, в одном случае перед нами ссылка на категорию метаописания, то есть некоторый абстрактный язык описания <...>, в другом — на такой же предмет, но расположенный на иерархически высшей ступени, первопредмет, пробраз предмета» (1973а, 525).

В свою очередь, явная ориентированность мифологического мира на установление изо- и гомеоморфизма позволяет «рассматривать совершенно различные с точки зрения немифологического мышления явления как “одно”» (Там же, 527). Не случайно, что в мифологических текстах четко проявляется тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей и предметов. Несмотря на то что ночь, зима и смерть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры, как это воспринимает современное сознание. Они воспринимаются как в действительности одно и то же или, вернее, трансформации одного и того же. Из-за своей крайне «неконвенциональной» сущности, которая характерна и для значения имени собственного, «мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как асемиотическое» (Там же, 529).

В этом отношении показательно, что форма мифологического типа, будучи переведенной «на язык» немифологи-

---

мантика мифа может выражаться прежде всего в «действенной» и «пространственной» форме вещи. См. об этом: *Фрейдсберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 134—200.

ческого сознания, порождает, особенно в области искусства, ряд «метафорических конструкций». По Лотману, при прочтении мифа с позиций более позднего семиотического сознания он «воспринимается как символический», то есть перетолковывается как «иконический или квазииконический знак» (Там же, 535)<sup>101</sup>.

Между тем, помимо своего крайне «неконвенционального» характера, который является исконным свойством иконических знаков, картина мира мифологического типа демонстрирует особое, лишь ей присущее понимание *пространства*. По мнению Лотмана, пространство в ней «представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, не имея, следовательно, такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность». Поэтому «помещение из одного locus'a в другой может протекать вне времени», то есть, «попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом» (Там же, 530).

При этом бросается в глаза прямой параллелизм между мифологическим пониманием пространства и понятием «пространственного моделирования» как одного из основных средств, имеющихся в распоряжении человечества для осмысления действительности. Сам Лотман пишет: «Отсюда вытекает характерная способность мифологического пространства моделировать иные, непространственные (семантические, ценностные и т.д.) отношения» (Там же, 531).

На самом деле указанное соответствие имеет более глубокий смысл, чем кажется на первый взгляд, поскольку на его основе можно сделать следующий вывод: язык пространственных отношений, несмотря на свою внешне выраженную дискретность (верх—низ, лево—право и т.п.), по своей природе восходит к «другому берегу» нашей культуры, то есть не словесно-дискретному, а *иконически-континуальному* началу, которое типологически можно свести к мифу. Подобное положение, но уже значительно позже, в довольно четком виде было высказано и самим Лотманом: «Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, являет-

<sup>101</sup> При этом следует отметить, что, хотя иконические знаки в значительной мере ближе к мифологическим текстам и даже сходны с ними генетически, все-таки они, как и знаки условного типа, представляют собой факт принципиально нового сознания.

ся то, что, в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер» (1990, 296)<sup>102</sup>.

Кроме того, само по себе указанное соответствие может свидетельствовать о глубоко «гетерогенном» характере нашего сознания. Если форма нашего мышления в принципе предполагает пространственно-образную структуру, то можно сказать, что в нашем сознании закрепляются определенные онтологически обусловленные пласты, изоморфные мифологическому языку, и эти сохранившиеся пласты, создавая напряжение между полюсами мифологического и немифологического восприятия, делают наше сознание в принципе «гетерогенным»<sup>103</sup>.

Если учесть тот факт, что мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план иного описания, замкнуто в себе, то сама возможность описания мифа носителем современного сознания предполагает наличие в нашем сознании определенных пластов, изоморфных мифологическому языку. Мы способны конструировать мифологическое сознание именно потому, что можем опереться на наш «внутренний» опыт. В этом отношении понимание мифологии оказывается равносильным припоминанию.

Итак, конструирование мифологического сознания, наряду с указанием на его «иконически-пространственный» характер, приводит нас к следующему чрезвычайно существенно-

<sup>102</sup> Lotman Y. M. Universe of The Mind — A Semiotic Theory of Culture (trans: Ann Shukman). Indiana univ. Press, 1990. Впоследствии вышло русское издание: Внутри мыслящих миров (человек—текст—семиосфера—история). М., 1996. В дальнейшем все цитаты в тексте из этой книги — из русского издания.

<sup>103</sup> В данной статье самое яркое доказательство, что мифологические пласты закрепляются и сохраняются в нашем сознании, это конечно, существование «собственных имен» в естественном языке. По Лотману, «общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу» (1973а, 529). В ряде языковых ситуаций поведение собственных имен настолько отлично от соответствующего поведения слов других языковых категорий (например, безусловное отождествление слова и денотата, которое столь же характерно для мифологических представлений), что это невольно наталкивает на мысль о том, что перед нами инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык. Итак, по словам Лотмана, «система собственных имен образует не только категориальную сферу естественного языка, но и особый его мифологический слой» (Там же, 530).



му выводу: «“гетерогенность” является исконным свойством человеческого сознания, а для его существования необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем» (1973а, 533)<sup>104</sup>.

Как известно, подобные идеи весьма интенсивным образом разрабатывались на протяжении всех 1970-х и в начале 1980-х годов, и этот многоплановый интерес отражается в самых разных исследованиях этого периода. Возникает принципиальная потребность в учете признаков «другого берега» нашей культуры, который в этом смысле может обозначаться как «мифологическое сознание». Возникшая в результате этого необходимость включить эту «чужую» сферу в новую теоретическую схему влечет за собой существенное переосмысление Лотманом ряда основных понятий (например, понятия «текста»). И в конечном итоге она, в известной мере, приводит к изменению самого облика семиотической теории Лотмана как таковой.

### «Повествование» как синтез двух механизмов: Достоевский

В данной связи прежде всего стоит обратить внимание на понятие «сюжета». Системный подход к мифу делает возможным сконструировать так называемую «бессюжетную» структуру, которая раньше рассматривалась Лотманом как первичная основа для современного сюжетного текста, как своего рода «мифологический код» сюжетных текстов<sup>105</sup>. Утверждая, с одной стороны, что сюжетный текст нового времени является результатом значительной «трансформации» системы досюжетного повествования мифологического типа при массовом переводе мифологических текстов на язык дискретно-

<sup>104</sup> Стоит отметить, что именно в данной статье Лотман впервые делает предположение о «гетерогенности» человеческого сознания. Как известно, в дальнейшем (в конце 1970-х — начале 1980-х годов) в теории Лотмана эта мысль, приобретая всеобщий характер, начинает выступать как исходная посылка для утверждения принципиальной «внутренней неоднородности» любых семиотических систем.

<sup>105</sup> См.: Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов (1973) // Семиосфера. СПб., 2000. С. 670—673; «Происхождение сюжета в типологическом освещении» // Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 224—242. (Оригинал: The origin of Plot in the light of typology (1979) // Poetics Today. Vol. 1. № 1/2. P. 161—184). В дальнейшем все цитаты из этой статьи приводятся по русскому изданию.

линейных систем, Лотман в то же время предполагает, что процесс такой трансформации оставляет в современных сюжетных текстах некоторые конкретные последствия разрушения исходной системы.

Первым и наиболее ощутимым результатом такого процесса представляется возникновение «многогеройности» текстов: «В результате чего [утраты изоморфизма между уровнями текста] персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур» (1979b, 226). Как наиболее очевидный результат этого процесса можно рассматривать появление «персонажей-двойников»: «От Менандра, александрийской драмы, Плавта и до Сервантеса, Шекспира и — через Достоевского — романов XX в. (ср. систему персонажей-двойников в «Жизни Клима Самгина») проходит тенденция снабжать героя спутником-двойником, а иногда — целым пучком-парадигмой спутников» (Там же).

Возможность представить разных персонажей в качестве пучка взаимно-эквивалентных имен или отчетливо эквивалентных пар в линейном тексте (например, в комедиях Шекспира «Комедия ошибок» и «Как вам это понравится») указывает на то, что при обратном переводе его в циклическую мифологическую систему эти разные персонажи непременно должны «свернуться» в одно лицо (Там же, 227). Подобный процесс дробления исходного единства, по Лотману, в дальнейшем становится «сюжетным языком, который мог интерпретироваться весьма различным образом в разнообразных идейно-художественных моделях — от материала для создания интриги до контрастных комбинаций характеров или моделирования внутренней сложности человеческой личности в произведениях Достоевского» (Там же).

Однако следует отметить, что мифологическое мышление ни на какой стадии существования человеческого общества не могло быть единственной структурой, организующей человеческое сознание. Современный сюжетный текст — «плод взаимодействия и интерференции двух исконных в типологическом отношении типов текстов» (Там же, 226).

Лотмановская попытка осмыслить проблему происхождения «сюжета» в историко-типологическом освещении есть своего рода теоретическое прояснение предыдущего тезиса о разделении бессюжетной системы как основной и первичной и сюжетной как надстроенной над первой. Если в «Структуре художественного текста» (1970) понятие сюжета (шире, повествования) рассматривалось всецело на основе проблемы

«художественного пространства», то здесь Лотман связывает его со «временем», вернее, с двумя разными типами «времени»: «Сюжет — понятие синтагматическое и, следовательно, связано с переживанием времени. Поэтому мы сталкиваемся с двумя типологическими формами событий, соответствующими двум типам времени: циклическому и линейному» (Там же, 224).

По мысли Лотмана, существует, с одной стороны, центральное «мифопорождающее текстовое устройство», которое, подчиняясь «циклическому временному движению», сводит мир эксцессов и аномалий к норме в силу своего принципа изо- и гомеоморфизма, а с другой — относительно периферийное «текстовое устройство, организованное в соответствии с линейным временным движением», которое фиксирует не закономерности, а аномалии.

При этом первое повествует не об однократных и незаконных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых и в этом смысле неподвижных<sup>106</sup>, тогда как второе фиксирует однократные и случайные события, преступления, бедствия — все то, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка. Если умение свести разнообразную пестроту мира к инвариантным образам позволяло текстам первого типа функционально занимать место науки и стимулировать ряд культурных достижений чисто научного типа, например в области календарно-астрономической, то исторические тексты, такие как хроники и летописи, которые развивались из второго типа, в свою очередь, представляли историческое зерно сюжетного повествования.

Между тем указанное положение лишний раз подтверждает то, что вопрос исторических (и типологических) корней «сюжетного» (повествования) должен рассматриваться за пределами искусства, а именно в рамках жизни человека и окружающего его мира, точнее, в свете взаимоотношений между ними. Подобная постановка вопроса, которая в известной мере была предопределена уже тогда, когда Лотман сконструировал понятие «события» как структурной единицы сюжета в зависимости от типов культуры (картины мира), — так

<sup>106</sup> Очевидно, что этот механизм центрально-мифологического, который подчинен «циклическому времени», с современной точки зрения носит вневременной, т.е. «пространственный», характер. Сам Лотман пишет: «Циклический мир мифологических текстов образует многословное устройство с отчетливо проявляющимися признаками топологической организации» и «топологический мир мифа не дискретен» (1979b, 225).

вот, подобная постановка вопроса приобретает окончательное выражение в следующем виде: сюжет — это «мощное средство осмысления жизни», только благодаря созданию которого человек смог «научиться различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковать себе эту жизнь» (Там же, 242).

По словам Лотмана, только «в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился... расчленять недискретный поток событий на дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» (Там же, 242)<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> Подобного рода рассуждение Лотмана о повествовании непосредственно напоминает известное соображение французского философа П. Рикёра, наиболее развернуто выраженное в его большой трилогии «Время и рассказ» (Время и рассказ. Т. 1/2. СПб., 1998/2000). Как известно, для Рикёра рассказ (повествование) — это наш способ жить в мире, то есть способ освоить (в его терминологии: ре-фигурировать) человеческую жизнь и действия, образующие «смутный, неоформленный и в известной мере бессловесный» опыт (Т. 1. С. 9). Рассказать — это расположить факты, упорядочить события и в этом смысле создать определенную связность между ними. Именно рассказ (повествование) придает «аморфно-безмолвной последовательности событий» форму и соотносит между собой начала и концы. Поэтому рассказывание есть не пассивное подражание, а своего рода творческая деятельность (по схеме Рикёра, «мимесис», т.е. активное упорядочивающее подражание, уже само по себе является рассказом), точнее, способ «познания» мира, и самое главное — такое «познание» прежде всего связано с человеческим переживанием «времени»: «Основная гипотеза состоит в том, что между деятельностью по рассказыванию истории и временным характером человеческого опыта существует корреляция, которая не является чисто случайной, но представляет собой форму транскультурной необходимости. Или, иначе говоря, *время становится человеческим временем в той мере, в какой оно нарративно артикулировано, а рассказ обретает свое полное значение, когда он становится условием временного существования*» (С. 65). Не имея возможности здесь говорить подробнее о концептуальном расхождении Лотмана и Рикёра по поводу повествования, отметим лишь одно положение: рассуждая о проблеме существенной связанности между «рассказом» и «временем», Рикёр в принципе имеет в виду лишь один тип их связи («линейность»), в которой с *типологической* точки зрения (Лотмана) различаются два разных типа: «циклическое» и «линейное». В частности, этим объясняется то, почему в знаменитом замечании Августина («Если и будущее, и прошлое существуют, я хочу знать, где они. Если мне еще не по силам это знание, то все же я знаю, что, где бы они ни были, они там не прошлое и будущее, а настоящее. Если и там будущее есть будущее, то его там еще нет; если прошлое и там прошлое, его там уже нет. Где бы, следова-

Однако при этом нельзя упускать из виду следующее: хотя, как и всякому языку, языку сюжета также, для того чтобы выполнить свою роль в качестве «средства осмысления жизни», необходимо было утратить всю первоначальную содержательность, очень далеко отойдя от первоначальных элементарных схем, тем не менее в нем хотя бы потенциально сохраняются как неизбежные структурные компоненты оба указанных выше механизма текстообразующего устройства<sup>108</sup>. То есть применительно к каждой конкретной культуре мы можем говорить о ее относительной ориентированности на тот или иной текстопорождающий механизм, но все-таки в реальном механизме культуры непременно подразумевается наличие обоих центров, их взаимная напряженность и воздействие друг на друга.

Если в иерархии данной культуры каждый из этих механизмов, борясь за главенствующее положение, стремится самоопределиться в качестве текста высшего ранга и вытеснить своего противника на периферию культуры, то в художественном тексте этот конфликт приобретает совершенно иной характер. Лотман пишет: «В художественном тексте оказывается возможным реализовать ту оптимальную их соотношенность, при которой конфликтующие структуры располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном» (Там же, 236). С этой точки зрения для Лотмана удобным примером являются романы Достоевского.

Известная связь романов Достоевского с «архаичными схемами мифологического мышления» была отмечена еще в

---

тельно, они ни были, каковы бы ни были, но они существуют только как настоящее...») Рикёр акцентирует только факт необходимости рассказывания для человеческого восприятия «времени», а не сугубо «мифологический» (в данном случае «средневековый») характер, заложенный в этом замечании. Именно особенность «хронотопа» Средневековья, «превосходно ориентированного в пространство», позволяет человеку того времени считать, что «прошедшее, настоящее и будущее расположены как бы в одной плоскости, в известном смысле «одновременны»». См. об этом: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.

<sup>108</sup> «Мы уже отметили, что архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот» (1979b, 233).

исследовании В. Н. Топорова<sup>109</sup>. В подробном анализе романа Достоевского «Преступление и наказание», уделяя особое внимание уровню «слов» («вдруг», «странный» и т.п.), отмеченных семантически и образующих локально организованные куски текста, Топоров показывает, что авторский текст в значительной мере проникается «мифопоэтическими схемами», которые обычно полнее всего реализуются в архаических текстах космологического содержания. Хотя разбор Топорова прежде всего сосредоточивается на выяснении глубинной семантической соотнесенности «словаря» Достоевского с мифопоэтическими схемами мышления, вопрос «мифологизма» романов Достоевского все-таки вряд ли ограничивается лишь уровнем лексем.

Например, пространственный образ «Петербурга» с его основной оппозицией «срединного» (внутреннего) и периферийного (внешнего)<sup>110</sup> и глубокое семантическое значение у Достоевского времени «заката» солнца как знака стихии, влияющей на действия героя, свидетельствуют о том, что «пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие, а они — активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом»<sup>111</sup>. Кроме того, определенные части текста, в особенности изображения «середины» сюжетного пространства, демонстрируют весьма характерное для мифологических текстов свойство «изоморфизма» знака с его денотатом<sup>112</sup>. По Топорову, в таких час-

<sup>109</sup> Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») (1973) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193—258.

<sup>110</sup> При этом пространственная оппозиция между серединой «внутри дома» (ср. изображение комнаты Раскольникова) и периферией «вовне» с их прямо противоположными признаками — «ограниченности» («замкнутости»), выраженная чувствами «духоты» и «тесноты-узости» пространства «середины» и «простора» и «широты» вне этого пространства, — непосредственно напоминает анализ Лотманом оппозиционной пары в «Вечерах...» Гоголя: ограниченность («заполненность») бытовой сцены и безграничность («пустота») фантастической сцены.

<sup>111</sup> Топоров В. Н. Там же. С. 201.

<sup>112</sup> «Не имея возможности говорить здесь об этом подробнее, достаточно указать лишь некоторые ключевые характеристики — резкое сужение словаря, сводимого к чисто локальному; синтагматическое сближение семантически близких слов, кардинальные изменения в статистическом распределении слов, приводящие к увеличению «напряженности» слова (активизация соотношения означающего и означаемого; создание усло-

тях «язык описания “середины” как бы получает структуру, соотносимую по своему устройству со структурой всего романного пространства. Действительно, в обстановке суженности, спертости, духоты (например, в каморке) слова предельно скупенны, косноязычны, лишены перспективы»<sup>113</sup>.

В своей работе, переосмысляя определенным образом известную идею М. М. Бахтина о «диалогической структуре» романов Достоевского, Лотман показывает, каким образом два противоположных сюжетообразующих принципа в текстах Достоевского «диалогически» интегрируются в повествовательной форме. Неоднократно отмечалось, что в романах Достоевского легко вычленить две противонаправленные сферы: область бытового действия и мир идеологических конфликтов. По Лотману, несмотря на тот известный факт, что «идейное ядро романов Достоевского непосредственно организует сюжетное движение текста», на противоположном полюсе действует другой принцип, организующий сюжетное развертывание бытового действия, — закон «наименьшей вероятности», который лучше всего выражается словом «вдруг» (1979b, 236)<sup>114</sup>.

Демонстрируя, как в главе «Премудрый змий» романа «Бесы» повествовательность сюжетной линии, будучи вообще не обусловленной никакой внутренней связью, развивается по принципу «странности» и «неожиданности», Лотман утверждает: «Совершенно случайная, атомарная последовательность отдельных изолированных сгустков действия подчеркивается тем, что в целом ряде случаев на самом деле предсказуемость эпизодов существует, однако в обращенном виде: эпизоды следуют один за другим в порядке не наибольшей, а наименьшей вероятности» (1979b, 237).

Существенным при этом оказывается указание М. М. Бахтина на то, что монологическое построение, которое, по Лотману, является «естественным результатом линейного развертывания мифа в текст-нормализатор», в ядерной структуре романа заменено у Достоевского «диалогом». Мысль Лотмана, таким

---

вий, облегчающих процесс символизации; частичное стирание границ между именем собственным и нарицательным; тенденция к этимологизации и признанию обусловленности значения внутренней формой слова и его звуковой структурой и т.п.)» (Топоров В. Н. Там же. С. 205).

<sup>113</sup> Как только герой Достоевского покидает эту дурную середину и устремляется вовне (на периферию), описанные выше особенности языка исчезают. В том числе меняется характер клише и их частота. См.: Топоров В. Н. Там же.

<sup>114</sup> О смысле слова «вдруг» у Достоевского см.: Топоров В. Н. Указ. соч. «Приложение 2 — О “вдруг” у Достоевского и Белого». С. 214—218.

образом, заключается в том, что если «идеологическое ядро» Достоевского-мыслителя — это система законообразующего центра, в основном восходящая к первоначальному мифологическому ядру и поэтому имеющая тенденцию к реконструкции мира как полностью упорядоченного, наделенного единым сюжетом и высшим смыслом, то другой принцип сюжетообразования, который выступает в качестве диалогического антипода последнему в текстах Достоевского, — это структурные признаки системы «периферийных текстов», сюжетными элементами которой являются «эксцессы» и «аномалии». В этом случае перед нами система, «реконструирующая картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность»<sup>115</sup>.

Однако если «диалогизм» проявляет себя как «проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории» (1990, 240), то соответственно «мифологизм» реализуется прямо противоположным образом. Это связано с тем, что «непредсказуемость и даже нелепость у Достоевского — черта не только скандала, но и чуда» (Там же, 239). Модель такого слияния «скандала» и «чуда», с одной стороны, раскрывает безобразную сущность безобразной жизни, но в то же время в ней воплощается эсхатологическое чудо мгновенного решения всех конфликтов. И в этом смысле эта модель непосредственно связывается с чисто мифологическим представлением о воскресении, окончании старой — греховной — жизни и начале совсем нового существования: «Что я теперь? Зеро. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!»<sup>116</sup> Таким образом, когда идеологическое ядро вбирает в себя структурные признаки периферийных текстов, на другом полюсе «мифологизм проникает в область эксцесса» и преобразует ее. Итак, как показывает Лотман, в романах Достоевского две как бы конфликтующие системы, которые восходят к различным принципам, «не отменяют друг друга, вступая в структурные соотношения, порождают новый тип упорядоченностей» (1979b, 236).

## «Пространственное» чтение текста: проза русского авангарда

В известном отношении отнюдь не случайно, что именно романы Достоевского привлекают к себе пристальное

<sup>115</sup> О двух противоположных принципах сюжетообразования см.: Лотман 1979b. С. 234—236.

<sup>116</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 4. С. 423.



внимание исследователей, которые подходят к литературному тексту с точки зрения «мифологизма». Будучи одним из канонических классиков русского реализма XIX века, Достоевский в своих романах проявляет некоторые совершенно своеобразные черты, которые трудно включить в общую схему. И прежде всего бросается в глаза особый характер сюжетообразования в романах Достоевского, свойственная им как бы нарочно «ослабленная» последовательность сюжета, которая производит впечатление, что в текстах эпизоды следуют один за другим в порядке «наименьшей» вероятности. При этом следует подчеркнуть, что в романах Достоевского сочетание эпизодов настолько «не» обусловлено (не мотивировано) реальной вероятностью, что даже, кажется, сама «невероятность» их сочетаний выступает в качестве своего рода закона для сюжетообразования текстов (ср. закон «вдруг»).

Тем не менее сама картина исторического развития русской литературы после Достоевского свидетельствует, что подобную особенность можно рассматривать не как недостаток романов Достоевского с точки зрения принципа реалистической достоверности, а скорее как сознательное отклонение от такого принципа, то есть как своего рода «минус-прием». Как известно, у Чехова такая проблематичность сюжетности становится ощутимым фактом для всего художественного мира. В полной же мере она развивается в прозе модернизма, в особенности в так называемой «орнаментальной прозе» русского авангарда. Если чеховская событийность благодаря своему явно релятивистскому характеру — безрезультативности и обратимости действий героев — вызывает сомнение в том, что в действительности что-то произошло, то уже в прозе модернизма сама по себе непоследовательность сюжетных событий приобретает характер композиционного принципа построения текста.

Хорошо известно, что постсимволистская (авангардистская) и особенно орнаментальная проза тяготеет к созданию такого мира, в котором господствует «архаический циклично-парадигматический порядок» вместо синтагматической последовательности, которая имела место в реализме. Вместо максимальной утраты причинно-следственной цепи событий на первый план выдвигается новый принцип миропорядка архаического типа, основным признаком которого прежде всего проявляется в тенденции к нарушению не-мотивированности. Речь идет о тенденции к безусловно сугубо мифологическому отождествлению «слова» и «вещи»<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> Ср. замечание Лотмана: «Это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет представление о неконвенциональ-

Говоря о «монистическом взгляде» футуризма на реальность, И. Смирнов отмечает, что «футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической»<sup>118</sup>. Поскольку внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом, то, по Смирнову, «для Маяковского переделка вещей есть не что иное, как смена имен, обновляющая объекты, с которыми срослись единицы выражения»<sup>119</sup>. При этом нетрудно заметить, что подобного рода «овеществление семантики» в корне сродно с мифическим представлением об именах-знаках и, далее, с архаическим «чувственным мышлением» первобытного человека, который еще не научился отграничивать себя от окружающего мира объектов как сознающий себя субъект<sup>120</sup>. В мифологическом мышлении (и языке) между словом-именем и вещью нет никакой условности, нет даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя прямо совпадает с вещью.

Слово, рассматриваемое в реалистическом мире как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Именно в этом плане, отмечая принципиальную «иконичность» прозы русского модернизма (особенно орнаментальной) как в повествовательном тексте, так и в сюжетном развертывании речевых фигур, В. Шмид определяет ее как «обновление мифического мышления», то есть как «структурную перестройку мифического отождествления “слова” и “вещи”»<sup>121</sup>.

ном характере собственных имен, об их онтологической сущности. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как «асемиотическое» (1973а, 529). Можно сказать, что по той же причине повествование мифического типа может осмысляться с позиции причинно-следственной повествовательности реализма как «бессюжетное».

<sup>118</sup> Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 108.

<sup>119</sup> «И вдруг // все вещи // кинулись, // раздирая голос, // скидывать лохмотья изношенных имен» (Цит по: Смирнов И. Указ. соч. С. 107).

<sup>120</sup> Ср. замечание С. Эйзенштейна об истории орнамента: «В самой ранней стадии орнамента изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет, как таковой: на нитку натянута когти медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа». Цит. по: Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 148.

<sup>121</sup> Шмид В. Орнамент — поэзия — миф — подсознание // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 301.

При этом для нас важно еще одно обстоятельство: по словам Шмида, «"повторяемости" мифического мира соответствует повтор формальных (прежде всего звуковых) и тематических мотивов» в орнаментальной прозе. Если повтор целых мотивов образует «цепь лейтмотивов», то повтор отдельных признаков создает «эквивалентность»<sup>122</sup>. В этом случае орнаментализация прозы, неизбежно приводя к ослаблению ее сюжетности, подчиняет себе как языковую синтагму повествовательного дискурса, так и тематическую синтагму рассказываемой истории и в итоге налагает на причинно-«временную последовательность» истории сеть «внепричинных» и «вневременных» («пространственных») сцеплений. Таким образом, в чисто орнаментальной прозе известное положение о преобладании временных отношений над вневременными (пространственными) как конститутивном принципе для всех нарративных, сюжетных текстов переворачивается с ног на голову. Там, где временная (причинно-следственная) последовательность больше не способствует созданию единства текста, над ней преобладает симультанность, своего рода «пространственность», точнее, «пространственная» соотнесенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической (временной) оси текста.

Следует отметить также, что в приведенных рассуждениях высказывается возможность одного принципиального разграничения — отделения плана «понимания» от плана «рассказывания». Несколько упрощая, можно сказать, что если план «рассказывания» расположен по временной оси, образующей синтагматическую цепь, то план «понимания» может быть реконструирован по пространственной соотнесенности («эквивалентности») между отдельными элементами внутри текста. Здесь весьма показательно следующее замечание В. Н. Топорова: «[Если] в этом смысле романы Достоевского записать таким образом, что все эквивалентные (или повторяющиеся) мотивы будут расположены в вертикальной колонке (сверху вниз), а мотивы, образующие синтагматическую цепь, — в ряд (слева направо), — то, как и в случае с мифом (или ритуалом), чтение по ряду соответствовало бы рассказыванию романа, а чтение по колонке — его *пониманию*»<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> Шмид В. Там же. С. 302—303.

<sup>123</sup> Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») (1973) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ — исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 207.

Это означает, с одной стороны, что в текстах указанного типа событие и лежащая в его основе каузальность иногда могут быть осмыслены лишь путем анализа вневременных отношений (реконструкции), а с другой стороны — что в этом случае процесс такого осмысления должен происходить в виде «понимания» (объяснения) текста, а не в форме «пересказывания» (перевода)<sup>124</sup>.

Здесь нельзя не отметить, что именно указанного рода разделение текста на план «рассказывания» и «понимания» может служить предметом критики со стороны постструктурализма, который стремится прежде всего к замене модели абстрактно-пространственного чтения текста структурализма (т.е. модели «исследовательского» чтения) актуально-конкретным опытом чтения реального *читателя*, переживающего текст прежде всего в линейно-синтагматическом времени звучащей речи. С этой последней позиции, текст — это не структурно построенное смысловое пространство, а, скорее, динамический дискурс — путь, движение по которому должно доставлять удовольствие. В свою очередь, анализ текста — это не процесс экспликации смыслов текста, а «прогулка» по тексту<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> Ср. замечание Лотмана: «Действительно, если в случае дескриптивных текстов информация вообще определяется через перевод, — а перевод через информацию, — то в мифологических текстах речь идет о трансформации объектов, и понимание этих текстов связано, следовательно, с пониманием процессов этой трансформации» (1973а, 526). Ср. также замечание И. Смирнова о футуризме: «Если нельзя осуществить перевод внутри отдельного языка, то, подобно этому, недопустимо прокладывать и межъязыковые соответствия. Овеществление семантики обусловило значимое отсутствие переводческих работ в ранней культурно-поэтической деятельности футуристов» (Смирнов И. Указ. соч. С. 108).

<sup>125</sup> Ср.: «Мы не ставим перед собой задачи найти единственный смысл, ни даже один из возможных смыслов текста <...> Мы не занимались экспликацией текста, понимаемой как “объяснение текста”: мы просто пытались уловить повествование в процессе его становления <...> Наша структурация не идет дальше или глубже той, которая спонтанно возникает в процессе чтения» (Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Ролан. Избранные работы. М., 1989. С. 429, 455). В этом отношении «пространственному» чтению структурализма противостоят не только постструктурализм, но и так называемая феноменологическая герменевтика, в которой теоретический акцент делается прежде всего на «времени» чтения текста. Работы такого рода — с одной стороны, те, что относятся к феноменологии индивидуального акта чтения (сначала Роман Ингарден, затем Вольфганг Изер), с другой стороны — те, что заняты герменевтикой общественного отклика на текст (в

Однако при этом важно подчеркнуть еще один аспект: процесс «пространственной» реконструкции текста в принципе предполагает наиболее «активное» восприятие текста со стороны воспринимающего. Для того чтобы выявить скрытые сходства и оппозиции между эпизодами (т.е. при реконструкции текста), он может и должен перестать быть пассивным зрителем и как бы перестроить текст по-своему, прибегая к эквивалентностям, которые проявляются в различных субстанциях и формах. Это не только обусловлено чисто «исследовательской» позицией интерпретации текста, но и органически связано с вопросом особого типа «восприятия», точнее — «особой прагматической природы» мифологического.

### «Мифологическое» как «прагматический» тип: текст и аудитория

В своей статье о мифе, рассматривая структурные законы «гомеоморфизма» мифа, Лотман пишет: «Попутно следует отметить принципиально различную прагматическую природу этих исконно противоположных типов текстов. В мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения <...>, между расположением небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т.д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации. <...> Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне» (1979b, 226).

---

частности, Гадамер и Ханс Роберт Яусс). Можно добавить Поля Рикёра («конфликт интерпретаций» в его трудах и особенно в работе «Время и рассказ») и, если проследить еще дальше, одного из самых мощных оппонентов русского структурализма — М. М. Бахтина. Ср.: «Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории <...> В структурализме только один субъект — субъект исследователя. Вещь превращается в понятия (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен» (Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 393).

Если миф — мир ближайших, личных связей, то в этом мире форма связи (коммуникации) далеко не пассивно-односторонняя, а, наоборот, активно-взаимная. Примеры такого интимного, активного общения уже на материале художественного текста встречаем в статье Лотмана о лубке («Художественная природа русских народных картинок», 1976). Отмечая совершенно особую позицию аудитории, которую задает фольклорный мир, Лотман утверждает: «Если в рамках письменной культуры аудитория “потребляет” текст, то в атмосфере фольклорности аудитория “играет” с текстом и в тексте» (1976, 482). Лубочная картина — не просто сам текст, который воспринимается эстетически, а «материал для реконструкции такого текста в сознании аудитории» (Там же, 490). Поэтому аудитория лубка «не просто смотрит на лист с изображением, а совершает активный акт художественной реконструкции и повторного переживания игры, в которой ей отводилось не пассивное место зрителя, а активная роль кричащего, одобряющего или свистящего участника совместной деятельности» (Там же).

Если сопоставить подобную позицию аудитории лубка с переживанием картинок детьми, то сразу проявляется «игровой» характер восприятия этого типа: «дети не “смотрят”, а рассматривают иллюстративный материал (картины), трогают его и верят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигать, кричать или петь» (Там же, 482). В связи с этим можно вспомнить, что, как утверждал Лотман, именно мир «детского сознания» можно считать типично «мифологическим»: «Тенденция рассматривать все слова языка как имена собственные, отождествление познания с процессом номинации, специфическое переживание пространства и времени и ряд других совпадающих с наиболее характерными чертами мифологического сознания признаков позволяют говорить о детском сознании как о типично мифологическом» (1973а, 532).

Кажется чрезвычайно примечательным, что проблематика «мифологизма» у Лотмана не только связана с *семантическим* («иконичность») и *синтагматическим* («пространственность») аспектами, но также включает в себя и аспект *прагматический*. Как известно, в целом вопрос «прагматики» занимает относительно мало места в исследованиях Лотмана<sup>126</sup>, и

<sup>126</sup> Характерный пример этого: в первой серьезной попытке Лотмана обратиться к типологии культуры мы обнаруживаем лишь два раздела семиотики — семантику и синтагматику («Проблема знака и зна-

именно это обстоятельство нередко позволяет сторонникам «субъекта» — исследователям, с позиции которых специфическая роль субъекта (воспринимающего) в процессе восприятия художественного текста оказывается фундаментальной, — находить определенные недостатки в семиотической теории Лотмана как таковой. В вину ставятся и «эксплицитно выраженное отделение “прагматики” от семиотики в свете концепции Пирса о знаке» (Б. Гржибек), и «явное отсутствие “прагматики” от субъекта в психоаналитическом понимании» (Кристева), и прежде всего классический аргумент М. М. Бахтина о том, что «в структурализме существует лишь один субъект, субъект исследователя».

В данной связи необходимо сделать одно уточнение: когда речь идет об «интерпретации» произведения искусства, то у Лотмана этот вопрос в первую очередь ставится в рамках понятия «перекодировки». Поскольку коммуникация художественного типа в принципе предполагает использование разных кодов (прежде всего «воспринимающего» и «передающего»), при передаче информации сам текст неизбежно подвергается определенной «перекодировке», и в результате этого возникает какой-то новый, еще неизвестный код. Но в этом случае нельзя упускать из виду, что лотмановская позиция — по крайней мере, до данного момента — подразумевает приоритет статуса «автора»: «Воспринимающий вступает в борьбу с языком передающего и может быть в этой борьбе “побежден”: писатель навязывает свой язык читателю, который усваивает его, делает его своим средством моделирования жизни» (1970, 37).

Интересно, что, в отличие от перечисленных выше критиков, М. Л. Гаспаров именно в этом видит достоинство теории Лотмана, которое, выражаясь его словами, отличает ее от так называемой «новой нарциссической филологии». Гаспаров пишет: «“Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором”, — писал Лотман, и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора — историческая истина ему дороже, чем творческое самоутверждение»<sup>127</sup>.

ковой системы и типология русской культуры 11—19 веков» (1970). Выделяя четыре типа культуры (1 — семантический; 2 — синтагматический; 3 — отрицание обоих; 4 — синтез обоих), ученый практически игнорирует «прагматику».

<sup>127</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм // Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 426.

Как известно, постструктурализм объявил войну не только «структуре», но и «автору», определяя обоих как «агентов Логоса», подавляющих всякое разноречие во имя монологического «смысла», воплощенного в произведении. С точки зрения постструктурализма процесс «деконструкции» структуры — не что иное, как «смерть» автора, поскольку, «когда скоро Автор отодвинут в сторону, все претензии “дешифровать” текст делаются совершенно пустыми»<sup>128</sup>.

Соответственно постструктурализм формирует новый, собственный принцип исследования литературы, прямо противоположный прежнему: от лозунга «литературоведение должно стать наукой» к декларации необходимости уйти «от науки к литературе» (Р. Барт). Отсюда становится понятно, что для М. Л. Гаспарова позиция Лотмана — это позиция «науки» в противоположность позиции «искусства», и именно в этом смысле «в истории нашей культуры 1960—1990-х годов структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям»<sup>129</sup>.

Разумеется, мысль Лотмана, характерную в первую очередь для его поздних трудов, о том, что смысловые возможности текста в принципе «открыты» и «бесконечны», при всем внешнем сходстве вряд ли можно отождествить с признанием возможности «произвольного навязывания» тексту любых субъективных смыслов, по выражению постструктурализма, неконтролируемых «желаний», свободно «блуждающих» по тексту. В своей статье «Текст в тексте» (1981) Лотман довольно отчетливо излагает свою позицию по этому поводу: «Прагматические отношения — отношения между текстом и человеком <...> Переформулировка основ структуры текста свидетельствует, что он вступил во взаимодействие с неоднородным ему сознанием и в ходе генерирования новых смыслов *перестроил свою имманентную структуру. Возможности таких перестроек конечны*, и это полагает предел жизни того или иного текста в веках, а также *проводит черту между перестройкой памятника в процессе изменения культурного контекста и произвольным навязыванием ему смыслов*, для выражения которых он не имеет средств. Прагматические связи могут актуализовывать периферийные или автоматические структуры, но не способны вносить в текст принципиально отсутствующие в нем коды» (1981b, 428—429; курсив наш. — С. К.).

<sup>128</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. С. 389.

<sup>129</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. С. 426.



Несмотря на то что имманентная структура текста для Лотмана — уже не такая абсолютная субстанция, некое самодостаточное целое, не нуждающееся ни в адресате, ни в коммуникативной ситуации, как это полагается в классическом структурализме, а наоборот — система динамическая и изменяемая в зависимости от прагматического отношения, все-таки, по Лотману, возможности таких перестроек имманентной структуры *конечны*. Это, в частности, связано с тем, что прагматика текста не мыслится Лотманом как «категория “субъективного” в классической философии», к которой можно относиться «как к чему-то внешнему и наносному, что может увлечь в сторону от объективной структуры текста» (1981b, 428). Для Лотмана прагматический аспект — это «аспект *работы текста*, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в него чего-либо извне» (Там же). Это «извне» — будь то другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст — необходимо для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. Итак, процесс трансформации текста — не искажение объективной структуры, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы.

При этом нелишним кажется сопоставить лотмановскую позицию с другим теоретическим понятием, также относящимся к этому вопросу, — понятием «интертекстуальности». Как известно, по утверждению Юлии Крестевой<sup>130</sup>, которая ввела это понятие в обиход, «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста. Тем самым на место понятия интересубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»<sup>131</sup>. Хотя не исключена воз-

<sup>130</sup> Юлия Крестева в своего рода предисловии к статье Лотмана «Текст в тексте», которая была опубликована в 1994 году в американском журнале PMLA (Publication of the Modern Language Association of America), описывает теоретические положения Лотмана как сходные с ее понятием «интертекстуальности»: «Parallel with my concept of intertextuality, Lotman elaborated a notion of art as a secondary modelling system. Based on natural language, art is nevertheless of another, “superstructural” order: it redistributes the primary logic of language according to new logical rules, conferring on humanity new mental (or, as one would say today, new cognitive) possibilities, different principles of logic for the reconstruction of the self and the world» (Julia Kresteva. On Yuri M. Lotman // PMLA. Vol. 109. № 3. May 1994).

<sup>131</sup> Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 99.

можность того, что это понятие в практическом смысле может отождествляться с такими сугубо традиционными понятиями, как влияние или реминисценция, следует подчеркнуть, что это понятие носит гораздо более принципиальный характер, и в этом смысле его можно назвать «тотальной» интертекстуальностью. По Барту, «всякий текст есть между-текст по отношению к какому-нибудь другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек»<sup>132</sup>.

Неоспоримо, что понятие «интертекстуальности» в постструктурализме, как и «смерть автора», ведет к повышению роли читателя в тексте. Для того чтобы подорвать всякую зафиксированную в тексте однозначность, «интертекст» должен войти в контакт с читательским сознанием. В конце концов «интертекстуальность» может реализоваться только в рецепции, то есть в прагматическом отношении текста и читателя. Однако нельзя забывать и о том, что это понятие по своей сущности принадлежит к тому лагерю, с позиции которого к проблеме «открытого чтения» все равно нужно подходить со стороны «текста». Точнее, оно и есть своего рода теоретическое устремление, ориентированное на разрешение классической дихотомии субъекта (читателя) и объекта (текста), с помощью значительно расширенного понимания «текста» — «интертекста».

При таком освещении проблемы имеет смысл уточнить лотмановскую позицию. По утверждению Лотмана, «роль прагматического начала не может быть сведена лишь к разного рода переосмыслениям текста, — оно составляет активную сторону функционирования текста как такового» (1981b, 429). «Введение чужого семиозиса» — это реализация сущности механизма в процессе работы текста: «Текст как генера-

<sup>132</sup> *Барт Р.* От произведения к тексту // Избранные работы. С. 418. Из этого с неизбежностью следует, что, с одной стороны, будучи бесконечно продолжающимся процессом, интертекстуальные отношения между текстами могут возникать независимо от «авторских намерений», а с другой, тем самым полностью занимая место реальности или референции, интертекст окончательно исключает вопрос «семантической соотнесенности» литературного текста с внешним миром из сферы теории литературы: текст открывается по сторону «вне-текста», но не во внешний мир, а в мир знаков, мир книг, мир «универсальной библиотеки».

тор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике... Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст — в тексте, культура — в культуре» (1981b, 429).

Но следует обратить особое внимание на следующее: почему проблема разнообразных соположений разнородных текстов рассматривается Лотманом здесь именно как вопрос «текста в тексте»<sup>133</sup>, а не как «интертекст» или «между-текст»? По Лотману, «текст в тексте» — это «специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста» (Там же, 431). Отсюда — суть главного положения понятия «текст в тексте» как специфической семиотической ситуации, когда разные части текста, которые выступают относительно друг друга как чужие, совмещаются в одном текстовом мире, заключается в том, чтобы объяснить сложно организованную внутреннюю структуру данного текста, проясняя процесс переплетения разных субтекстов и вытекающий из него глубоко «игровой характер» семиозиса. Иными словами, «текст в тексте» является не беспорядочным накоплением разнородных текстов (интертекст), а представляет собой сложную, иерархически организованную, работающую систему.

Поэтому оказывается весьма логичной лотмановская позиция, рассматривающая культуру не только как совокупность текстов, но и в качестве своего рода «большого текста», являющегося изоморфным подобием отдельному тексту. Именно подобно тому, как в понятии «интертекстуальности» образ внутреннего мира текста как «мозаики цитат» изоморфен образу «интертекстуального» мира как «универсальной библиотеки», понятие «текст в тексте» в такой же мере, в какой оно актуально для образа сложно организованной структуры отдельного текста, столь же уместно для образа Культуры как «большого текста»: «Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово “текст” включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкова-

<sup>133</sup> По Лотману, эта проблема, «столь же остро поставленная в искусстве и культуре XX века, по сути принадлежит к весьма древним» и «именно она лежит в основе круга вопросов, связанных с темой “текст в тексте”» (Там же, 431).

нием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение» (Там же, 436)<sup>134</sup>.

Наряду с этим здесь необходимо подчеркнуть другой аспект: «работа текста», которая, по представлению Лотмана, обязательно включает в себя прагматические отношения, отнюдь не исчерпывается лишь проблемой внутренней структуры текста. Другими словами, «работа текста» не может быть полностью объяснена в рамках классического треугольника «автор—текст—читатель». В такой же мере, в какой нельзя представить семантику любой текстовой деятельности вне соотношения ее с общекультурным контекстом, выражаясь по Лотману, с определенным «типом культуры», прагматические отношения в текстовой работе наряду с аспектом индивидуального чтения текстов должны учитывать специфику социокультурного типа, к которому принадлежит отдельный текст. При этом оказывается принципиально важным еще один

<sup>134</sup> В свете вышесказанного становится понятно, что в отличие от понятия «интертекстуальность» лотмановское понятие «текст в тексте» вряд ли исключает вопрос «авторского намерения», и тем более сложного (двоякого) семантического соотношения художественного текста с внешней реальностью. Рассматривая роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, в котором выделяются два как бы самостоятельных текста (московский текст с очевидными признаками «реальности» и повествование о Ершалаиме с безусловной «ирреальностью»), в качестве характерного примера «текста в тексте», Лотман пишет: «Однако, как только эта инерция распределения реального — нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. Во-первых, московский мир («реальный») наполняется самими фантастическими событиями, в то время как «выдуманный» мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия... Наконец, в идейно-философском смысле, это углубление в «рассказ о рассказе» представляется Булгакову не удалением от реальности в мир словесной игры, а восхождением от кривляющейся кажимости мнимо реального мира к подлинной сущности мировой мистерии. Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» (1981b, 435; курсив наш. — С. К.). В этом отношении весьма примечательно, что в последнее время в российской гуманитарной науке наблюдается заметная тенденция к своеобразному «переосмыслению» (или «освоению») прежде господствовавших представлений о понятии «интертекстуальности», без полного отказа от традиционного понимания произведения как целостного текста, отражающего авторский замысел. См. наиболее заметные среди них: *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999; *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000; *Ранчин А.* На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М., 2001.

вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива, как он функционировал?

Из этого вытекает мысль Лотмана о том, что между структурой текста и осмыслением этой структуры на метауровне общего культурного контекста могут быть существенные расхождения, и в свою очередь такие расхождения предполагают глубоко своеобразную природу «чтения» текста.

## Две модели культуры: текст, восприятие, коммуникация

В своей статье «Каноническое искусство как информационный парадокс» (1973), определяя тот тип искусства, акт художественного творчества которого заключается в каноническом «выполнении», а не «нарушении» правил, например, фольклор, искусство Средневековья и классицизма), как «искусство эстетики тождества», Лотман задает вопрос: «Как же может получаться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, то есть сохраняет информативность как таковую?» (1973g, 438)

Парадоксальный характер информации в данном случае очевиден на фоне общепринятого положения об известном параллелизме между системой «поэтики тождества» и коммуникативной схемой «естественного языка»<sup>135</sup>. Текст на есте-

<sup>135</sup> «Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной. Если допустить, что есть особые типы искусства, которые целиком ориентированы на реализацию канона, тексты которых представляют собой осуществление предустановленных правил и значимые элементы которых суть элементы заранее данной канонической системы, то вполне естественно уподобить их системе естественного языка, а создаваемые при этом художественные тексты — явлениям речи (в сосюррианской оппозиции «язык — речь»)» (1973g, 437). Несомненно, что здесь Лотман имеет в виду не только те направления нарратологии французского структурализма, ориентированного на вычисление «грамматики» повествовательных текстов, но и отечественную структурную фольклористику (структурное описание волшебной сказки Е. М. Мелетинского), общим источником для которых является наследие В. Я. Проппа. Ср.: «Предполагается вполне очевидным, что система, служащая коммуникации, имеющая ограниченный словарь и нормализованную грамматику, может быть уподоблена естественному языку и изучаться по аналогии с ним. Так возникло стремление видеть в канонических типах искусства

ственном языке реализуется при полной автоматизации плана «выражения», который для участников языкового общения лишен всякого самостоятельного интереса, и предельной свободе «содержания». По Лотману, художественные тексты, принадлежащие «эстетике тождества», в этом отношении строятся по прямо противоположному принципу: «Область сообщения у них предельно канонизируется<sup>136</sup>, а “язык” системы сохраняет неавтоматизированность» (Там же, 437). С одной стороны, мы действительно имеем систему, очень напоминающую естественный язык, а с другой стороны, эта система ведет себя странным образом — она не автоматизирует свой язык и не обладает свободой содержания.

Данное положение заставляет нас сделать следующий вывод: известная параллель между естественным языком и коммуникативной схемой, например фольклора, не описывает некоторые существенные аспекты структурного механизма этих видов искусства. Иначе говоря, описывая произведение фольклора, средневековой литературы или любой иной текст, основанный на «эстетике тождества», только с точки зрения их «внутренней синтагматики», мы получаем чрезвычайно существенный, но все-таки всего лишь один структурный пласт: «Из поля зрения, видимо, ускользают действия специфических структурных механизмов, обеспечивающих *деавтоматизацию* текста в сознании *слушателей*» (Там же, 438).

Объяснение отмеченному выше парадоксу, по мысли Лотмана, следует искать в существовании двух разных типов сообщения, в принципе подразумевающих различную природу «чтения». Один из них — тип «записки», в котором сообщение заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено, а другой — тип «платка с узелком, завязанным на память», в котором текст выполняет лишь мнемоническую функцию (Там же, 438). Если в первом случае «информация вырабатывается где-то на стороне (извне) и в константном объеме передается получателю», то во втором — «извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль “возбудителя”, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя» (Там же, 439). Важно также, что, когда мы имеем дело с получением информатив-

аналогии естественных языков... Более того, именно в изучении текстов этого типа структурное описание сделало наиболее заметные успехи, поскольку к ним, как кажется, в наибольшей мере применимы навыки анализа общезыкового текста» (Там же).

<sup>136</sup> «Если на русском, китайском или любом другом языке можно говорить о чем угодно, на языке волшебных сказок можно говорить только об определенных вещах» (1973g, 438).

ного возбудителя, как правило, это «строго урегулированный текст, который способствует самоорганизации воспринимающей личности», и в этом случае «адресат играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений» (Там же).

Так, например, художественный механизм фольклора работает именно по принципу этого второго типа: «сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет однозначность и начинает строиться по принципу узелка», и получатель фольклорного художественного сообщения, вместо получения полной информации, лишь «поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе», поскольку «он не только слушатель, но и творец» (Там же, 439—440).

Хотя, казалось бы, данная статья Лотмана посвящена собственно вопросам «информационного парадокса канонического искусства», нетрудно заметить, что ее главный смысл состоит в реконструкции весьма своеобразных «прагматических» отношений этого типа текстов, точнее — их «социальной семантики».

При этом для нас чрезвычайно важно подчеркнуть следующее: совершенно особая прагматическая природа, о которой идет речь в этой статье, по сути говоря, сводится к коммуникации *мифологического типа*. Своеобразная форма «сотрудничества» в процессе текстовой работы в своем идеальном виде возможна именно в мире «мифа». В коммуникации мифологического типа любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории, поскольку «миф всегда говорит обо мне». По мнению Лотмана, если «новость, анекдот повествуют о другом, добавляя интересные подробности к знанию этого мира», то «миф всегда говорит о себе, организуя мир самого слушателя» (1979b, 226).

Данное соображение, с одной стороны, лишний раз подтверждает, что так называемые «мифологические» слои отнюдь не являются просто обломками забытого и утратившего смысл мифа, а выступают как активные элементы художественного построения реально существующего текста и, в более широком смысле, нашей культуры в целом, а с другой стороны, приводит нас к еще одному интересному сопоставлению. Вообще, трудно не заметить, что описанное Лотманом разграничение текстов типа «записи» и «платка с узелком» непосредственно напоминает известное представление Лотмана о «двух моделях коммуникации в системе культуры»: «Я — ОН» и «Я — Я» системы.

В статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973с), осмысляя «Я — Я» коммуникацию, в которой субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно, в качестве правомерного контрагента другому господствующему типу в привычной нам культуре, «Я — ОН» коммуникации, Лотман утверждает: «Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому <...> В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке в других категориях, <...> а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» (1973с, 84). По Лотману, несмотря на свою кажущуюся парадоксальность, случай «автокоммуникации» далеко не редкое явление, которое играет немалую роль в общей системе культуры. С этим связан весьма широкий круг культурных функций — «от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самопознания и аутопсихотерапии» (Там же, 76). В этом отношении интересно, что в процессе автокоммуникации адресат, передавая информацию самому себе, внутренне «перестраивает свою сущность»: «Текст в канале “я — я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации» (Там же, 83).

Итак, отдельные жанры или эпохи в большей или меньшей мере ориентированы на восприятие одной из этих систем. С этой точки зрения можно охарактеризовать культуры, ориентированные на «я — он» систему, как относительно «динамические», но «пассивные» с точки зрения получателя информации, а культуры, ориентированные на автокоммуникацию, — как значительно более «активные», хотя и менее динамические. Очевидно, что «читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания; посетитель театра пассивнее участника карнавала» (Там же, 89).

Однако это опять-таки не исключает того, что искусство использует наличие обеих этих коммуникативных систем. Оно действует как осцилляция в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в тот момент, когда текст переключается из одной системы коммуникации



в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими<sup>137</sup>. Относительное удаление от одного полюса совсем не означает ухода от этого структурного влияния. Как бы литературное произведение ни имитировало текст газетного сообщения, оно сохраняет, например, такую типичную черту автокоммуникационных текстов, как «многократность, повторность чтения»<sup>138</sup>.

Отсюда вытекает еще один важный для нас момент: сущность динамического механизма «работы текста» не только предполагает трансформацию текста (перестройку имманентной структуры) в читательском (или исследовательском) сознании, но также подразумевает обратный процесс. В прагматических отношениях между текстом и человеком сам текст организует личность воспринимающего и приводит к определенной трансформации читательского сознания.

Именно к этому относится представление Лотмана об «образе аудитории», то есть его мысль о том, что «всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть “образом аудитории”, и что этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом» (1977b, 166). Поскольку в процессе прагматического общения происходит не только деформация текста в сознании его получателя, но и трансформация облика самого адресата в силу воздействия на него текста, то между текстом и аудиторией складываются отношения, которые характеризуются не как пассивное восприятие, а имеют природу «диалога». По словам Лотмана, «диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей “памяти” у адресанта и адресата» (Там же, 161)<sup>139</sup>. С этой позиции «любой текст харак-

<sup>137</sup> Ср.: «Художественный текст в принципе исходит из возможности усложнения отношений между первым и третьим лицом, то есть между тяготением к пространству собственных имен и объективным повествованием от третьего лица. В этом отношении сама возможность художественного текста подсказывается нам психологическим опытом сновидений» (1992b, 39).

<sup>138</sup> Напомним слова Лотмана: «Даже когда они стремятся заменить искусство кусками реальности, они неизбежно создают модели универсального характера, т.е. “мифологизируют” действительность» (1970, 206).

<sup>139</sup> В этом отношении нельзя не заметить, что коммуникация при условии наибольшей общности, причем не только общности «кода», но и «памяти», — опять-таки возможна именно в мире «мифа». Можно сказать, что особая прагматическая природа мифологического типа,

теризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти (структуру памяти и характер ее заполнения)» (Там же), и это последнее обстоятельство непосредственно связано с определенным «образом аудитории», который каждый текст имманентно подразумевает<sup>140</sup>.

Итак, совершенно закономерно, что процесс «дешифровки» текста чрезвычайно усложняется и вообще теряет свой однократный и конечный характер. Это обстоятельство планомерно приводит Лотмана к определенному пересмотру

---

которая выражается в значительной «интимности» и активной «взаимности» связей, в то же время отличается принципиальной «общностью памяти» участников коммуникации. Миф всегда говорит только о том, что уже известно и в этом смысле зафиксировано в общей памяти.

<sup>140</sup> При этом закономерно возникает вопрос об определенном параллелизме между этим представлением Лотмана и понятием так называемого «имплицитного (подразумеваемого) читателя» рецептивной эстетики констанцской школы. Как известно, в понимании современной немецкой герменевтики настоящим литературным объектом не является ни объективный текст, ни субъективное переживание, а лишь «само взаимодействие текста и читателя». Литературный текст характеризуется своей незавершенностью и получает свое завершение лишь в процессе чтения. Соответственно смысл должен быть продуктом взаимодействия между сигналами текста и читательским пониманием. При этом «имплицитный читатель» — это текстуальная конструкция, воспринимаемая реальным читателем как принудительное правило; это та роль, которую отводят реальному читателю текстуальные инструкции. По В. Изеру, «понятие имплицитного читателя прочно укоренено в структуре текста; он представляет собой конструкцию и никоим образом не может отождествляться с каким-либо реальным читателем» (См.: *Солоухина О. В.* Концепция «читателя» в современном западном литературоведении // *Художественная рецепция и герменевтика*. М., 1985). Однако, при внешнем сходстве, в свете всего сказанного нами выше можно утверждать, что интерес Лотмана к прагматическим отношениям связан с принципиально другими аспектами. По сути, понятие «имплицитного читателя» как «идеальной модели чтения», выполняющей роль лучшего партнера для другой идеальной модели, «имплицитного автора», таит в себе опасность быть воспринятым всего лишь как «замаскированная форма модернистского традиционализма» (о подобной критике см: *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001. С. 173—184). Когда воздействие текста на читателя обходится без необходимого учета сложной типологии этого соотношения, нередко остается всего лишь один простой тезис: существует более или менее «хорошее» чтение (в том случае, когда реальный читатель более или менее правильно выполняет роль «имплицитного читателя») и относительно «плохое» чтение (в противоположном случае). С точки зрения Лотмана, существуют определенные «типы» текста, которые ориентированы на определенные типы «чтения», и такие «типы» текста органически связаны с «типами культуры», к которым принадлежат данные тексты.

самого понятия *текста*. Прежде всего становится очевидно, что нельзя представлять текст как некоторый отдельный, изолированный и самодовлеющий стабильный объект, имеющий постоянные признаки, каким он считался в формализме и ранних структурных исследованиях. Скорее, он должен представляться не как предмет, а в качестве «функции». При этом передача определенной информации — всего лишь одна часть «функционального понятия» текста. Текст связан со всеми остальными компонентами схемы коммуникации Р. Якобсона — «кодом (языком)», «адресантом», «адресатом», «контекстом» и «контактом»<sup>141</sup>, и в принципе все они должны быть включены в понятие текста: «Текст трансформирует язык адресата, устанавливает контакт между адресантом и адресатом, трансформирует самого адресанта. Более того, текст трансформируется сам и перестает быть тождественным самому себе»<sup>142</sup>.

Соответственно представление об отношениях потребителя и текста решительным образом меняется. В новом понимании «текста» как «манифестации одновременно нескольких языков», а не как «реализации сообщения на каком-либо одном языке» вместо формулы «потребитель дешифрует текст» возможна другая, более точная — «потребитель общается с текстом»: «Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации <...> Для автора (адресанта) и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора “беседовать с книгой” оказывается исполненной глубокого смысла» (1981с, 132).

Хотя изменение понятия текста представляет собой самый заметный результат применения идеи о «необходимости наличия как минимум двух различных моделей для культуры», принципиальная «двухканальность» культуры наблюдается на самых разных уровнях ее проявления, поскольку существует благодаря «внутренней неоднородности» любых семиотических устройств.

При этом необходимо вновь подчеркнуть следующее: главные признаки, составляющие один из полюсов этой «двух-

<sup>141</sup> Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 198.

<sup>142</sup> Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 218.

канальной» структуры, такие как «иконичность», «пространственность» и «мифологичность», на самом деле принадлежат своего рода «чужой» сфере, которая до сих пор считалась вообще несущественной, периферийной по сравнению с господствующей формой нашей современной культуры с ее «условностью», «временностью» и «логичностью». Таким образом, становится ясно, что подобные признаки «чужой» сферы не могут рассматриваться как всего лишь второстепенные и в этом смысле вспомогательные, а суть живые элементы, которые столь же актуальны и действительны в нашей культуре как семиотической системе. В результате мы приходим к двум принципиальным выводам.

Во-первых, необходимо по-новому определять любой «беспорядок». Требуется принципиальное переосмысление всевозможных «несистемных» и «неупорядоченных» элементов не как «второстепенных» или «незначительных», а как совершенно необходимых, без которых невозможно даже представить существование самой системы и самого «порядка». Из этого, естественным образом, следует второй вывод. Возникает необходимость в создании новой — более свободной, разрегулированной, динамической модели, которая способна адекватно описать полную картину живых семиотических систем. Такая потребность в практическом смысле означает необходимость ввести новое теоретическое понятие, которым можно заменить использовавшееся ранее понятие «структуры». В свою очередь, эти две задачи можно свести к следующему вопросу: как можно объяснить необходимость «внутренней неоднородности», используя «целостную» теоретическую модель?

Именно в этом контексте у Лотмана закономерным образом возникает новое понятие — семиотическая система как «личность». Когда понятие семиотической системы переосмысливается в качестве своего рода «личности», одновременно подразумевающей «внутреннюю неоднородность» и «самостоятельную индивидуальность», оно может быть сведено к понятию «семиосферы», которое по самой своей природе имеет коннотации с биологическим организмом. О развитии этого нового понятия речь пойдет в четвертой главе.

## ГЛАВА 4

### «Личностное» в «семиосфере»: семиотическая система как «личность»

#### Проблема «иносистемного»: от «динамики» к «полиглотизму»

Хорошо известно, что стремление вырваться из всеобщей «тотальности» семиотического порядка и показать роль центробежных сил, противоречий, непоследовательностей в работе знаковой системы для Лотмана непосредственно связано с «переносом» научных интересов с «литературы» на «культуру», точнее, с оформлением «семиотики культуры» как самостоятельной области науки. В статье «Тезисы к семиотическому изучению культур» (1973d)<sup>143</sup>, имеющей явно программный характер, мы обнаруживаем утверждения такого рода: «Для функционирования культуры и соответственно для обоснования необходимости применения при ее изучении комплексных методов основополагающее значение имеет тот факт, что одна изолированная семиотическая система, сколь бы совершенно она организована ни была, не может составить культуры — для этого необходима в качестве минимального механизма *пара* соотнесенных семиотических систем» (1973d, 518).

При этом идея «гетерогенности» культуры неизбежно ставит вопрос о «статическом» и «динамическом» в семиотических системах. Если в культуре как семиотической системе наблюдается явление принципиального «двуязычия», то это закономерно ставит под сомнение правомерность традиционной статической модели и ее теоретического потенциала для описания реальной картины существования разных семиотических систем. Именно отсюда берет начало лотмановская идея «динамической модели семиотической системы» (1974a).

Как пишет сам Лотман, так называемое «структурное описание» строится на основе выделения в описываемом объекте некоторых элементов, которые остаются инвариантными при любых трансформациях объектов, и именно эта

---

<sup>143</sup> Тезисы написаны совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым и Б. А. Успенским.

«инвариантная структура» составляет с такой точки зрения единственную реальность. Из этого ясно, что структурное отношение «системного» и «внесистемного», в принципе касающееся методики описания, на самом деле непосредственно связывается с другими категориями сугубо ценностного характера, например «правильного» и «неправильного» или «реально существующего» и «несуществующего». В структурном отношении «системное» может отождествляться с «существующим» и поэтому «правильным».

В свою очередь, возможность такого отождествления основана на том, что, по большому счету, структурное описание «системного» оказывается не чем иным, как метаязыковым «самоописанием» данной системы, а в случае, когда речь идет о культуре, то идеальным «автопортретом» данной культуры. На определенном этапе развития самоописание культуры может выступать в качестве своего рода «грамматики», по которой современники должны «осмыслять» действительность и по нормам которой должны «поступать». Современник такого культурного типа рассуждает приблизительно так: я человек культуры. Как человек культуры, я реализую поведение, предписываемое такими-то нормами. Только то в моем поведении, что соответствует этим нормам, может считаться поступком. Если же я, по слабости, болезни, непоследовательности и т.д., в чем-то отклоняюсь от данных норм, то это не имеет значения, нерелевантно, просто «не существует»<sup>144</sup>.

Подходящие примеры такого отношения обнаруживаются в статьях самого Лотмана «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» (1973e) и «Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» (1973f). Подробно показывая, как настойчиво стремились люди начала XIX века «осмыслить законы жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля», Лотман справедливо отмечает, что общество при этом «ясно различало “правильные” (допустимые) и “неправильные” (недопустимые) формы по-

<sup>144</sup> Подобное обстоятельство, как правило, активно воздействует на культуру как «описываемый феномен»: «Автор мемуаров, записок и других письменных свидетельств, на которые опирается историк, отбирал в своей памяти из слов и поступков только то, что поддавалось театрализации, как правило, еще более сгущая эти черты при переводе своих воспоминаний в письменный текст. Это имеет непосредственное значение для позиции исследователя, пытающегося реконструировать по текстам внетекстовую реальность» (1973f, 643).

ведения»: «В поведении человека в сфере внехудожественной действительности выделялись два пласта: значимое, семиотическое, и не сопряженное с какими-либо значениями. Первое мыслилось как набор поз и жестов, то есть включало в себя дискретность и статичность... Второе не имело ни значения, ни урегулированного характера, выделить повторяемости здесь было невозможно. Жест не был знаком и поэтому становился незаметным» (1973f, 640)<sup>145</sup>.

Подобно тому как на определенной стадии культурной жизни человечества, возможно, подобный идеальный автопортрет прямо превращает огромную сферу действительности в абсолютное «несуществование», повышение степени «организованности» семиотической системы может привести к ее «сужению», «вплоть до предельного случая, когда метасисте-

<sup>145</sup> Как известно, мысль о том, что некоторые иерархические системы, которые существуют в обществе, накладывают свои рамки на поведение людей данного общества, выступая как своего рода «грамматика», привела Лотмана к созданию ряда трудов по «поэтике» (бытового) поведения: «Декабрист в повседневной жизни» (1975), «О Хлестакове» (1975), «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (1977) и объемного труда, увидевшего свет уже после смерти автора, «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)» (1994). В этих работах, в которых Лотман иллюстрирует возможное пересечение разных государственных, политических систем (понятия «чина», «ордена», «мундира», «парада» и т.п.) с определенными типами поведения людей в общественных и частных сферах жизни (подробнее о семиотике «поведения» Лотмана см.: *Почепцов Г.* История русской семиотики — до и после 1917 года. М., 1998. С. 300—315.), наше особое внимание привлекает следующее: в тех местах, где западная семиотика отметила бы воздействие на бытовую жизнь людей именно «идеологий» (ср.: реклама для Р. Барта или mass-media для У. Эко), Лотман видит «поэтику поведения» как семиотически обозначенную область, а не идеологически опосредованную власть. Для Лотмана «поведение» человека не только идеологически систематизировано, но и всегда включает в себя что-то «личное» (ср.: «Вопрос о декабристской традиции в русской культуре чаще всего рассматривается в чисто идеологическом плане. Однако у этого вопроса есть и «человеческий» аспект — традиция определенного типа поведения, типа социальной психологии» — 1975b, 383). Тем не менее нет сомнений, что в этих работах понятие «языка» выступает не только как средство коммуникации, но и как средство «классификации», определенные проявления которой наблюдаются в «конкретно-реальных» текстах вещей и человеческого поведения. И в этом отношении далеко не случайно, что именно на эти работы Лотмана ссылаются представители американского «нового историзма». Об определенных схождениях между Лотманом и «новыми историками» см.: *Козлов С.* На rendez-vous с «новым историзмом» // НЛО. 2000. № 42. С. 5—13.

ма становится настолько жесткой, что почти перестает пересекаться с реальными семиотическими системами, на описание которых она претендует» (1974а, 546).

Однако более существенная проблема структурного описания заключается в другом: все «внесистемное», которое было переведено в область «неправильного» и «несуществующего» с точки зрения структурного описания, оказывается лишь «иносистемным». Более того, именно это лишнее «внесистемное», выступая как своего рода структурный «резерв», уже на следующем этапе динамической эволюции становится для данной системы «центральным структурным фактором». Афористичнее всего иллюстрирует эту ситуацию эпиграф к лотмановской статье: «Покажи мне камень, который строители отбросили! Он — краеугольный камень. (Из рукописей Наг-Хаммади)».

При этом, как известно, Лотману представлялись весьма актуальными идеи М. М. Бахтина о «амбивалентности» как определенном культурно-семиотическом феномене и Ю. Н. Тынянова о «литературной эволюции». Развивая эти уже давно высказанные соображения, Лотман, с одной стороны, связывает «рост внутренней амбивалентности» с моментом «перехода системы в динамическое состояние, в ходе которого неопределенность структурно перераспределяется» (1973а, 552), а с другой стороны — осмысляет «взаимоперемещение структурного ядра и периферии» как один из образующих механизмов «структурной динамики» (Там же, 553).

Следует отметить, однако, что при всей очевидной плодотворности применения этих идей к проблеме структурной динамики она этим вряд ли исчерпывается. Хотя указанные соображения явно подчеркивают необходимость сделать «внесистемное» предметом рассмотрения, переосмыслив его в качестве структурного «резерва» для дальнейшего развития системы, из них же следует, что существование «внесистемного» в системе можно признать лишь в рамках динамической эволюции семиотических систем. То есть главный смысл «внесистемного» в конечном итоге сводится только к тому, что, несмотря на свою внесистемность, оно не исчезает, а сохраняется на периферии системных регуляторов<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Нетрудно заметить, что при этом сам процесс динамической смены «центра — периферии» приобретает характер «циклического повторения». Об этом в своей статье значительно более позднего периода «Вместо заключения о роли случайных фактов в истории культуры»



При этом необходимо напомнить, что лотмановское представление о «внутренней неоднородности» семиотической системы гораздо более принципиально. Согласно ему, одновременное наличие в одной системе хотя бы двух различных моделей представляется настолько необходимым, что при условии отсутствия одного из них невозможно даже существование самой системы как «целого». Иными словами, они неизбежно дополняют друг друга, и если одного из них нет, значит, необходимо его создать<sup>147</sup>.

Следовательно, в данном случае речь идет не только о том, что разные подсистемы могут периодически меняться местами, но и о принципиальной внутренней гетерогенности семиотической системы, которая делает эти разные подсистемы взаимно «необходимыми». В этом отношении статью «Динамическая модель семиотической системы» (1974а) дополняет другая статья Лотмана — «Художественный ансамбль как бытовое пространство», написанная в том же году (1974б).

Хотя внешне данная статья посвящена вопросам «интерьера», нетрудно заметить, что ее главный смысл состоит в разрешении проблемы «художественного ансамбля», то есть связан с вопросами «художественного полиглотизма». В этом смысле совсем не случайно, что Лотман начинает свое изложение с вопросов сугубо методологического характера. Спо-

(1992) пишет сам Лотман: «При всей очевидной плодотворности этой модели, сопоставление ее с реальной историко-литературной эволюцией вызывает некоторые вопросы. Почему центр и периферия системы не просто меняются местами, а создают в процессе этого обмена ряд совершенно новых художественных форм? <...> Модель “центр—периферия”, при поверхностном ее истолковании, объясняет циклические процессы и как бы противоречит наличию необратимых» (1992, 472). Как известно, именно в этом плане наиболее актуальной для Лотмана стала идея И. Пригожина о необратимых процессах в физике и химии, которая предполагает принципиальную «непредсказуемость» дальнейшего движения элементов в точке «бифуркации». См. об этом ниже.

<sup>147</sup> Здесь уместно вспомнить статью Лотмана «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» (1977с). В этой статье, ставящей задачей показать определенную «устойчивость» дуальных моделей в истории русской культуры, Лотман отмечает, что такая прочность проявляется именно в том, что «связь с прошлым (т.е. предыдущим доминирующим фактором для системы. — Ю.Л.) объективно наиболее резко ощущалась тогда, когда субъективно господствовала ориентация на полный с ним разрыв» (1977с, 35). При этом Лотман блестяще показывает, как «старая» языческая культура в контексте новой христианской культуры выступала как «необходимое условие культуры как таковой», а «новая культура», осознавая себя антиподом старой, парадоксальным образом на самом деле являлась ее «генератором».

ря, в известной мере, с так называемым «историческим подходом» к искусству, который имманентно подразумевает методологическую необходимость воссоздания при изучении искусства некоего «синтетического облика», целостного единства («духа эпохи», «стиля времени») различных проявлений конкретных произведений (или тенденций), ученый отмечает: «Достигаемая таким образом картина единства бывает не лишена эффективности, однако вызывает ряд сомнений. Прежде всего, как правило, возникает вопрос, не достигается ли единство ценой забвения всего, что этому единству противоречит (потери бывают настолько значительны, что в конечном счете никогда нет уверенности, имеем ли мы дело с единством описываемого объекта или с единством предвзятой точки зрения)» (1974б, 575).

Ответ на этот вопрос, в свою очередь, ведет к новому вопросу: если так, то «почему любой коллектив не может удовлетвориться каким-либо одним искусством», то есть «почему отдельный человек почти никогда не “употребляет” изолированных художественных текстов, а стремится к ансамблям, дающим сочетания принципиально разнородных художественных впечатлений» (Там же, 576). Очевидно, что здесь речь идет не о том, какие общие черты позволяют нам отнести определенные «разнообразия» к общему «единству», а о том, почему этому «единству» присуще проявлять себя именно в «разнообразии»<sup>148</sup>.

По мнению Лотмана, «именно “разница” в принципах освоения мира делает разные виды искусства взаимно необходимыми» (Там же, 580). То есть, с одной стороны, «каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков», а с другой стороны — «разные искусства, по-разному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность, художественный полиглотизм» (Там же, 581). Чрезвычайно глубокий смысл этого замечания заключается в том, что оно, затрагивая вопрос «разнообразия» и «единства» в искусстве, проливает новый свет на проблему «внутренней неоднородности» семиотической системы.

<sup>148</sup> Ср.: «Предлагаемый в данной статье вопрос имеет иной характер: нас интересует не то, какие общие черты позволяют отнести некоторые картины, статуи, поэтические тексты, мебель, одежду к явлениям одного стиля, а почему тому или иному стилю свойственно проявляться в различных жанровых феноменах» (1974б, 580).

Если в случае искусства именно «разнообразие» в типах моделирования в той или иной мере гарантирует «целостность» самого процесса моделирования объекта, то в такой же мере можно утверждать, что отдельные семиотические системы складываются в структурное целое именно “благодаря” взаимной неоднородности. Таким образом, понятие «разнообразия» переосмысливается в его соотношении с понятием «целостности»: так называемая «целостность» семиотической системы достигается именно *благодаря* ее внутренней неоднородности, а не *вопреки* ей. Так во второй половине 1970-х годов в идеях Лотмана происходит своего рода «поворот», связанный в первую очередь с выделением «семиотики культуры» как самостоятельной области науки<sup>149</sup>.

### Проблема «автономии»: от «структуры» к «личности»

Исключительная важность рассмотренного положения состоит в том, что именно с ним связано возникновение проблемы «личности» в семиотической теории Лотмана. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить следующее: как известно, в идее «полиглотизма» культуры самым основополагающим является то, что разные системы, составляющие культуру, представляют собой не только иерархически соот-

<sup>149</sup> Позже, в статье «Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума» (1977а), Лотман пишет об этом: «Семиотика культуры, с самого момента осознания себя в качестве самостоятельной научной отрасли, встала перед необходимостью объяснить функциональную необходимость полиглотической структуры культуры. Применение семиотических методов к материалу культуры вначале осуществлялось как реализация завета Соссюра создать “науку, изучающую жизнь знаков внутри жизни общества”... Таким образом, основное внимание было направлено на то, чтобы вскрыть единство этих систем, а различные языки культуры на метауровне представляли как некий единый Язык. На этом этапе изучение культуры было сферой, из которой черпались интересные примеры, а не самостоятельной областью науки. Самоопределение семиотики культуры связано с постановкой вопроса о функциональной взаимообусловленности существования различных семиотических систем, природы их структурной асимметрии, их взаимной непереводимости. С того момента, как стало ясно, что *отдельные семиотические системы складываются в структурное целое благодаря взаимной неоднородности*, начал вырисовываться специальный объект исследования, неадекватный семиотике изолированной коммуникативной системы» (1977а, 560; курсив наш. — С. К.).

несенные подсистемы, а, как минимум, два «параллельных» языка, то есть разные языки, устроенные принципиально различным образом.

Культура как семиотическая система отличается от других устройств, назовем их досемиотическими, прежде всего тем, что она представляет собой связь между двумя (или несколькими) полностью «автономными» единицами. По Лотману, «если досемиотические коммуникации связывают в единое целое части, из которых ни одна не способна к полностью автономному существованию, то знаковые системы соединяют воедино вполне самостоятельные, структурно автономные образования, которые могут существовать в отдельности и, лишь входя в более сложную целостность, обретают вторичные свойства частей, не теряя своей автономии на более низком уровне» (1977а, 561).

При этом к культуре как семиотической системе в равной мере применим известный закон для сверхсложных систем кибернетического типа. В соответствии с ним «устойчивость целого возрастает именно с возрастанием внутреннего разнообразия системы», а «в сверхсложных системах этот процесс приводит к замене понятия “структурный узел” понятием “личность”» (Там же, 562). Очевидно, что здесь актуальность понятия «личность» доказывается тем, что в нем априори подразумевается самостоятельная «индивидуальность» каждой единицы, и в этом смысле оно выступает как естественная альтернатива использовавшемуся ранее понятию «структурного узла». Стремление к увеличению семиотического разнообразия внутри организма культуры приводит к тенденции к превращению каждого обладающего значением узла структурной организации в своеобразную «культурную личность». При этом каждая культурная «личность» — это «замкнутый имманентный мир с собственной внутренней структурно-семиотической организацией, собственной памятью, индивидуальным поведением, интеллектуальными способностями и механизмом саморазвития» (Там же, 564)<sup>150</sup>.

<sup>150</sup> При этом необходимо подчеркнуть, что, по Лотману, именно указанным свойством «культура как некоторая сверхбиологическая индивидуальность отличается от любых биологических индивидуальностей, внутренние связи которых реализуются с помощью биологических, а не семиотических коммуникаций». То есть, «в отличие от доязыковых импульсов биохимического и биофизического характера, знаки языка могут быть восприняты и не восприняты, быть ложными или истинными, быть поняты адекватно или неадекватно. Типично языковые ситуации, когда передающий дезинформирует воспринимающего или восприни-

Подобного рода утверждения об «автономии» отдельных единиц, составляющих «внутреннее разнообразие» системы, в свою очередь, подводят Лотмана к важному заключению: из того, что внутренний механизм культуры предполагает определенную спецификацию возникающих замкнутых узлов, то есть «личностей», вытекает неперевоодимость между текстами или моделями мира, организующими эти личностные миры. Поскольку между элементами того или другого нет и не может быть взаимооднозначных соответствий, возникает ситуация, в которой необходимо устанавливать окказиональные соответствия или соответствия, имеющие метафорический характер. Установление соответствия всегда подразумевает «выбор», оно сопряжено с трудностями и в этом смысле имеет характер «перевода». Именно так происходит процесс переосмысления понятия «перевода» в качестве механизма «создания новой мысли» (Там же, 566).

Как это ни кажется парадоксальным, но именно в ситуации неперевоодимости попытки перевода осуществляются с особым упорством и в итоге дают наиболее ценные результаты. Возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным (общим для обеих культур) культурно-семиотическим контекстом эквивалентность. Говоря словами Лотмана, «подобный незакономерный и неточный, однако в определенном отношении эквивалентный перевод составляет один из существенных элементов всякого творческого мышления» (1981d, 406), то есть именно эти «незакономерные» сближения дают толчок для возникновения новых смысловых связей и принципиально новых текстов.

Хорошо известно, что неожиданная параллель соображению Лотмана о создании нового смысла обнаружилась в исследованиях структурной и функциональной асимметрии

---

мающий искаженно дешифрирует сообщение, неизвестны доязыковым коммуникациям» (1977a, 561). Отсюда очевидно, что при всей неоспоримости факта применения семиотикой «биологической модели» (см. об этом: *Mendelker A. Semiotizing the Sphere: Organicist Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky // PMLA Vol. 109. № 3. 1994*) было бы неправомерно сводить понимание Лотманом семиотической системы как «личности» лишь к представлению (причем уже неоднократно отмеченному в лингвистике) о структуре как «живом организме». Если в последнем самое важное заключается в том, что все внутренние части целого органически взаимосвязаны, поскольку структура как живой организм — это «единая целостность», то для Лотмана самым главным является то, что «устойчивость целого» возрастает именно с возрастанием «внутреннего разнообразия» системы.

больших полушарий головного мозга, что открыло новые научные перспективы<sup>151</sup>. При этом следует отметить, что у Лотмана этот вопрос, выходя за пределы простых соответствий между гуманитарной семиотикой и нейрофизиологией, приближается к общей теории «Разума» в тесном соотношении с проблемой «интеллекта».

Это, с одной стороны, делает неоспоримым то, что минимальной работающей семиотической структурой является не один искусственно изолированный язык или текст на таком языке, а параллельная пара взаимно непереводаемых, но, однако, связанных блоком перевода, а с другой — позволяет определить подобную структуру как «думающее устройство»: «Никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноразличные и взаимонепереводаемые семиотические образования. Обязательным условием любой интеллектуальной структуры является ее внутренняя семиотическая неоднородность» (1978, 570).

Следующим шагом является сопоставление функционально и структурно близких «интеллектуальных объектов» («мыслящих устройств»): естественное сознание человека как целое, синтез двух полушарий мозга; текст как сосуществование минимум двух систем — первичной и вторичной, логической и мифологической, дискретной и недискретной; культура как коллективный интеллект. В структурном отношении все они характеризуются семиотической неоднородностью и образуют единую инвариантную модель: «интеллектуальное устройство состоит из двух (или более) интегрированных структур, принципиально разным образом моделирующих вне лежащую реальность» (1981а, 584).

При этом для нас особенно показательно, что на всех уровнях мыслящего механизма наблюдается «биполярность»,

---

<sup>151</sup> См. классические исследования в этой области: *Якобсон Р.* Мозг и язык: Полушария головного мозга и языковая структура в свете взаимодействия // *Избранные работы.* М., 1985; *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // *Избранные труды по семиотике и истории культуры.* М., 1999. Т. 1. С. 381—592 (впервые опубликовано в 1978 г.); *Черниговская Т. В., Балонов Л. Я., Деглин В. Л.* Билингвизм и функциональная асимметрия мозга // *Труды по знаковым системам.* Вып. 16. 1983. С. 62—83; *Черниговская Т. В., Деглин В. Л.* Проблема внутреннего диалогизма: (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции) // *Труды по знаковым системам.* Вып. 17. 1984. С. 33—44; *Черниговская Т. В., Деглин В. Л.* Метафорическое и силлогистическое мышление как проявление функциональной асимметрии мозга // *Труды по знаковым системам.* Вып. 19. 1986. С. 68—84.

выступающая как минимальная структура семиотической организации. Как пишет Лотман, «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» (1978, 572). Можно изобразить это следующим образом:

детское сознание	↔	взрослое сознание
мифологическое сознание	↔	историческое сознание
иконическое мышление	↔	словесное мышление
действие	↔	повествование
стихи	↔	проза

Хотя на различных этапах человеческой истории та или иная из этих оппозиционных пар предъявляет претензии на глобальность и действительно может занимать доминирующее положение, сама двухполюсная организация культуры при этом не уничтожается, а принимает лишь более сложные вторичные формы. Таким образом, именно в эпохи доминирования той или иной системы делается очевидной невозможность превращения ее в единственную<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Здесь невольно возникает вопрос: возможно (и нужно) ли рассматривать эту формулировку Лотмана о «биполярной организации» как результат применения типичной для структурализма схемы «бинарной оппозиции» к культуре? «Бинарная оппозиция» в работах классического структурализма — прежде всего «инструмент», при помощи которого субъект-аналитик манипулирует разного рода объектами. Как известно, явно преувеличенная универсальность этого метода позволила концептуальным противникам структурализма называть его, уже сугубо иронически, «кухонным комбайном, куда можно запихнуть все, что угодно». В этом отношении следует подчеркнуть, что подобное «что угодно» отчасти обусловлено тем, что само понятие «бинарной оппозиции» сформировалось в структуральной лингвистике, и в его рамках любой знак приобретает свое значение и смысл только через отношение с другим знаком, стоящим к нему в оппозиции. Поскольку за понятием «бинарной оппозиции» стоит более общее (и не менее принципиальное) представление о «нереференциальности» знака (языка), нет сомнения, что суть главного положения этого понятия заключается не в конкретном описании реально присутствующих в объекте черт, а в абстрактном вычислении из объекта некоторых дифференциальных признаков, позволяющих связать их по заранее заданной схеме. В этом смысле неудивительно, что самой острой критике понятие «бинарной оппозиции» (и, шире, структурализма) подвергается именно из-за «онтологизации метода», то есть его тенденции к отождествлению струк-

В свете сказанного в предыдущих главах очевидно, что установление подобных оппозиционных пар — закономерное следствие того, что Лотман начинает переоценку «той стороны» нашей культуры, которая до сих пор имплицитно или эксплицитно считалась «чужой» или, по крайней мере, «не-актуальной», и справедливо переводит ее в ранг равноправного члена, составляющей части Культуры как целого<sup>153</sup>. Определенная «биполярность» организации любой семи-

турно-упорядочивающей решетки как оперативной модели с реальностью, на которую она проецируется. Как только эта система начинает претендовать на статус объективной реальности, немедленно возникают претензии, поскольку изначально в этом методологическом понятии предполагается известная «несоотнесенность» с реально-предметным миром. Принципиальное отличие позиции Лотмана как «исторической типологии» от «бинарной оппозиции» состоит в том, что его представление о «биполярной организации» культуры является не изначальной точкой для исследования, гипотетически заданной с самого начала, а, наоборот, окончательным результатом многолетнего и разностороннего изучения самой сущности объекта, который проявляет себя в самых различных вариантах. Критикуя тенденцию онтологизации семиотики в творчестве Лотмана, А. М. Пятигорский замечает: «Ю. М. был по складу своего мышления феноменально исторический человек. Ведь он историк не только потому, что занимался историей литературы, а потому что он и по отношению к себе, и к своей жизни, и к своему мышлению был историком... Я знаю, что, к сожалению, зачастую он от этого историзма в себе отказывался. Это дурное влияние структурализма. Структурализм *by definition* антиисторичен» (Пятигорский А. Пределом допустимого для Лотмана был я // Новая русская книга. 2002. № 1. С. 13). Однако, как мы пытались показать в этой книге, сугубо «исторический» склад Лотмана проявляется именно в его сознательном стремлении к преодолению «дурных» сторон структурализма, приданию ему исторических черт.

<sup>153</sup> В этом отношении позиция Лотмана в какой-то степени приближается к постмодернистской, принципиально ориентированной на деконструкцию иерархического характера «бинаризма» как классического рационального типа западной ментальности. Как известно, с точки зрения постмодернистов (например, Деррида), в классических философских оппозициях (субъект — объект, Запад — Восток, внешнее — внутреннее, мужское — женское и т.п.) мы имеем дело не с мирным сосуществованием *vis-à-vis*, а, скорее, с насильственным внедрением иерархий. Один из этих двух терминов подразумевает другой (аксиологически, логически и т.д.) или имеет над ним превосходство. Однако если позиция постмодернизма ориентирована на снятие самого принципа бинарности, по сути отказывая ему в праве на существование, то внимание Лотмана направлено на установление определенного равновесия между компонентами типологической оппозиции, что дает возможность скорректировать односторонность этой оппозиции.



отической системы, в том числе и культуры, становится теперь уже не факультативным, а принципиальным условием для исследования механизмов этой системы, так как, по утверждению Лотмана, «без этого данный семиотический механизм оказывается лишенным внутренней динамики и способным лишь передавать, но не создавать информацию» (1978, 572).

## Бахтин и Лотман: диалог о «диалоге»

В данной связи привлекает особое внимание следующее: определяя двухканальность как истонное условие для всех «думающих устройств», Лотман конструирует подобную структуру как «диалогическую». При этом моноглотическая структура является не чем иным, как «монологической» структурой, а двуязычная (или многоязычная) структура — «диалогической». Лотман пишет: «Никакое “монологическое” (то есть моноглотическое) устройство не может выработать принципиально нового сообщения (мысли), то есть не является думающим. Мыслящее устройство должно иметь в принципе (в минимальной схеме) диалогическую (двуязычную) структуру. Такой вывод, в частности, придает новый смысл предвосхищающим мыслям М. М. Бахтина о структуре диалогических текстов» (1977а, 566).

Так возникает вопрос отношения между идеями Лотмана и наследием Бахтина. Этот вопрос имеет более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд, поскольку лотмановская идея принципиального «полиглотизма» семиотических систем закономерно приводит к определенному изменению понятия «текста», в результате которого на самом деле возникает значительное сближение его с бахтинским понятием. Как уже было показано, при новом подходе к семиотическим системам понятие текста у Лотмана перестает быть манифестацией какого-либо «одного языка» и начинает представлять собой «многоязычное» образование, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки, причем смысл такого текста в рамках любого из отдельно взятых языков раскрывается лишь частично.

Как представляется, указанное обстоятельство дает повод для того, чтобы рассматривать изменение взглядов Лотмана, особенно в том, что касается его понимания текста, в свете опре-

деленного «влияния» на него Бахтина<sup>154</sup>. Именно поэтому, подчеркивая положения общие для Бахтина и Лотмана, П. Гржибек связывает эволюцию взглядов Лотмана с бахтинскими идеями.

Осмысляя основу позиции Лотмана как «соссюрианскую»<sup>155</sup>, он утверждает, что в конце 1970-х и особенно в начале 1980-х годов «первоначальное лотмановское понятие текста было подвергнуто некоторым изменениям» и эта «существенная трансформация» происходила именно под влиянием Бахтина, то есть в «духе бахтинской семиотики»<sup>156</sup>. По мнению исследователя, в своем понимании текста Лотман перешел от манифестации какого-то «одного языка», которая обязательно «однородна» и имеет «одну структуру», к одновременной манифестации «нескольких языков», которая «принципиально гетерогенна и гетероструктурна». Для Лотмана «текст в современном понимании» перестает быть «пассивным носителем значения» и становится «динамическим, внутренне противоречивым явлением», и более того, процесс восприятия такого текста по своей природе «диалогичен». В

<sup>154</sup> Тема «Бахтин и Лотман» — вопрос «отношения между бахтинским наследием и московско-тартуской школой в лице Ю. М. Лотмана» — привлекала к себе пристальное внимание исследователей на протяжении последних десятилетий. С тех пор как Вяч. Вс. Иванов впервые отметил «значительную важность идей Бахтина для современной семиотики» (*Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Семиотика. Вып. 6. 1973. С. 5—44 (перепечатана в журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1996. С. 5—58), дискуссия по этой теме не прекращалась и все больше и больше углублялась исследователями, которые рассматривали эту проблему с различных точек зрения. Обзор предшествовавших исследований по этой теме см. в: *Гржибек П.* Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 240—241; *Егоров Б. Ф.* Бахтин и Лотман // Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 243—246.

<sup>155</sup> Ср.: «Семиотическая концепция МТШ (московско-тартуской школы) гораздо ближе к Соссюру, чем к Бахтину <...> Как отмечает Титуник, участники МТШ точно следовали Соссюру как раз в том, что в конце 1920-х годов служило объектом яростных атак со стороны В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. МТШ также была склонна считать «язык» абстрактной системой знаков, а «культуру» — абстрактной системой «текстов»» (*Гржибек П.* Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 247).

<sup>156</sup> «Примечательно, что в этих статьях (статьях Лотмана 1977, 1981, 1983, 1986) первоначальное определение текста подвергнуто некоторым изменениям в духе бахтинской семиотики. Статьи... демонстрируют явное теоретическое и концептуальное сходство со взглядами Бахтина» (Там же. С. 248).

этом смысле Гржибек утверждает, что «новое понимание текста в поздних работах Ю. М. Лотмана гораздо ближе бахтинской семиотике и семиотике Пирса, чем семиотике Соссюра»<sup>157</sup>.

Однако в указанном рассуждении трудно не заметить одну интересную особенность: здесь новое лотмановское понятие текста осознается Гржибеком как в значительной мере близкое к бахтинскому понятию «разноречия», в котором прежде всего подчеркивается «гетерогенность» языка. Как известно, в основе бахтинского понимания языка как «живой социально-идеологической конкретности» лежит одно фундаментальное убеждение: «язык, как живая конкретная среда, в которой живет сознание художника слова, никогда не бывает единым»<sup>158</sup>. Возражение против «искусственного условного состояния, изъятого из диалога слова» и принятие «диалогизованного разноречия, конкретного, содержательно-наполненного и акцентуированного» составляют фундамент его отношения к языку. По Бахтину, «конкретное социально-идеологическое языковое сознание» все время находит себя окруженным «разноречием», а вовсе не «единым языком», поскольку «все языки разноречия» — не просто языки, а своего рода «мировоззрения»<sup>159</sup>.

В этой связи весьма показательно, что Гржибек сознательно интерпретировал замечание Лотмана о «полиглотизме» текста в плане «гетерогенности» естественного языка уже в сугубо бахтинском смысле: «Согласившись с Ю. М. Лотманом в том, что “всякий текст на естественном языке представляет собой текст на нескольких языках, вернее, на амальгаме языков со сложной системой отношений между ними” (Лотман 1983: 23), естественно принять и другое положение: необходимо отказаться от представления о естественном языке как об однородной семиотической системе и признать его неустранимую гетерогенность и гетероструктурность»<sup>160</sup>.

Однако в основе этих двух положений лежат разные концепции. Дело не в том, высказывался Лотман о «гетероген-

<sup>157</sup> Гржибек П. Указ. соч. С. 248..

<sup>158</sup> Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 101.

<sup>159</sup> «Все языки разноречия, какой бы принцип ни лежал в основе их обособления, являются специфическими точками зрения на мир, формами его словесного осмысления, особыми предметно-смысловыми и ценностными кругозорами» (Бахтин М. М. Там же. С. 104).

<sup>160</sup> Гржибек П. Указ. соч. С. 249.

ности» естественного языка или нет, а в том, что его идея о «полиглотизме» в принципе восходит к иной, нежели у Бахтина, предпосылке. Если бахтинское «разноречие» выводится из того, что естественный язык никогда не бывает единым и в нем заложена принципиальная «гетерогенность», то лотмановский «полиглотизм» начинается с утверждения, что естественный язык является далеко не единственным и в системе человеческих коммуникаций, как правило, существуют как минимум «два разных языка».

Суть главного положения лотмановского «полиглотизма» заключается не в том, что естественный язык является «гетерогенным», то есть внутренне «разноречивым», говоря словами Бахтина, а в том, что он может существовать и функционировать только при условии сосуществования с «другим языком» в виде двух дополняющих друг друга тенденций, из которых каждая изначально подразумевает наличие другой и только в контрасте с нею осознает себя и свою специфику. Поскольку под «языком» здесь понимается определенная система моделирования, то в роли этого «другого» языка может выступать язык «иконический (изобразительный)», «пространственный», «мифологический» и т.п.<sup>161</sup>

Поэтому необходимо подчеркнуть, что при определенном сходстве в теоретическом осмыслении в принципе понятие «полиглотизма» Лотмана связано с другими аспектами, нежели бахтинское, и это основополагающее различие наблюдается и в процессе так называемой «существенной трансформации» взглядов Лотмана<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> В этом смысле неудивительно, что в статье 1987 года, определяя культуру как принципиально «полиглотическую», Лотман убежденно заявляет, что «в генетическом отношении культура строится на основе двух первичных языков», одним из которых является «естественный язык», а другим, хотя его природа менее очевидна, — «структурная модель пространства», то есть «пространственный язык» (1987, 142).

<sup>162</sup> Принципиальные различия в отношении Бахтина и Лотмана к «языку» отражаются также в предпочтении ими тех или иных жанров. Если Бахтину «поэзия» представлялась прежде всего монологическим антиподом «романа» — жанра, получившего в истории предпочтение благодаря своим диалогическим возможностям, то есть богатству «разноречия», для Лотмана именно «поэзия» выступает как синоним «полиглотизма», поскольку именно в ней явно обнаруживаются структурное взаимоотношение и непрерывное напряжение между двумя основными тенденциями моделирования мира, которые сопутствуют человечеству на всем его культурном пути. В этом отношении не случайно, что одной из черт, которые отличают работы Лотмана от работ Бахтина, является то, что в течение своей творческой деятельности Лотман не только

Однако было бы ошибкой полагать, что между данными исследователями вообще не существует никакой концептуальной эквивалентности и что любая попытка установить общность Бахтина и Лотмана в теоретическом плане лишена научного смысла. Важное здесь заключается в том, что мы имеем дело со сложным, пульсирующим «диалогом», а не с односторонней рецепцией. Если перенос Лотманом бахтинского термина «диалог» на семиотическую деятельность — не просто эффектная метафора, то он обязательно требует более глубокого рассмотрения.

Но попытка определить семиотическую систему, в том числе текст, как «думающее устройство» неизбежно включает в себя вопрос существования «другого» думающего устройства, то есть «другого» сознания и «другого» интеллекта. По утверждению Лотмана, «думающее устройство само должно быть семиотической личностью и нуждается в другой семиотической личности» (1981b, 589).

Для того чтобы любая семиотическая система могла работать в качестве «личности», необходимо существование другой личности. Мыслящее устройство не может работать в изоляции. Это подтверждается и индивидуальным «естественным разумом» (в значении, параллельном термину «естественный язык»), и вторичным коллективным разумом культуры. Как показывает случай вырастания детей в полной изоляции от человеческого коллектива (интеллект остается нормальной физиологически, но явно не запущенной в работу машиной), любая генерирующая система не может работать в условиях изоляции от внешних потоков информации. Очевидно, что текст «сам по себе» ничего генерировать не может — он должен вступать в отношения с другим текстом, другим сознанием, другим интеллектом. Именно отсюда возникает важное для Лотмана понятие «текста в тексте»: «Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст — в тексте, культура — в культуре» (1981b, 429).

---

занимался «литературой», но и не менее активно работал и писал об изобразительных искусствах. Для него эти два вида искусства — не просто разные вещи, а два типологически взаимосвязанных аспекта единого структурного целого, именуемого «культурой», которое всегда реализует себя в качестве структурного «двуязычия», то есть оппозиции «словесно-дискретного» и «изобразительно-недискретного».

При этом нельзя не вспомнить знаменитое соображение Бахтина о «диалогическом отношении между текстами». Как известно, по утверждению Бахтина, слово как «высказывание» не может быть изолированным: «оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. Ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено»<sup>163</sup>. Сущность текста как «высказывания», а не просто как реализации системы языка раскрывается только «в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области)»: «Этот полюс связан не с элементами (повторимыми) системы языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) *особыми диалогическими отношениями*»<sup>164</sup>.

Диалогическое отношение между текстами проявляется прежде всего в виде диалога между двумя «личностями», поскольку текст — это субъективное отражение объективного, «выражение сознания» и в этом смысле «отражение отражения»<sup>165</sup>. Встреча двух текстов — это встреча двух субъектов, двух авторов, поскольку, по Бахтину, «событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов»<sup>166</sup>. Как известно, таким образом проявляется глубоко «персонализированное» понимание текста Бахтиным: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом) <...> Этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт “оппозиций”, возможный только в пределах одного текста между абстрактными элементами (знакомыми внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). *За этим контактом контакт личностей, а не вещей*» (курсив наш. — С. К.)<sup>167</sup>.

На фоне рассмотренных положений Бахтина становится более ясной лотмановская позиция: если Бахтин критиковал тенденцию «овеществования» текста структурализмом<sup>168</sup>, то

<sup>163</sup> Бахтин М. М. Из записей 1970—1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 359.

<sup>164</sup> Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Там же. С. 299.

<sup>165</sup> Там же. С. 308.

<sup>166</sup> Там же. С. 301.

<sup>167</sup> Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Там же. С. 384.

<sup>168</sup> «Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории: “оппозиция”, “смена кодов” (многостильность “Евгения Онегина” в истолковании Лотмана и в моем истолковании). Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения

новая позиция Лотмана направлена именно на то, чтобы придать понятию текста свойства «личности». Итак, если принять рассуждения Лотмана, текст, вступая в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос». Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память и действительно начинает поступать как своего рода личность, точнее — «интеллектуальное устройство»: «Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью» (1981с, 132).

Тем не менее здесь нельзя упускать из виду один важный момент: если для Бахтина встреча (контакт) между текстами представляет собой диалог между личностями (субъектами), которые, присутствуя за этими текстами, всегда выражают себя своими «голосами», то для Лотмана контакт с аудиторией и культурным контекстом — общение между самими текстами как «личностями», которые могут вспоминать, думать и порождать новый смысл. В то же время такое различие не отменяет другое соответствие: подобно тому как для Бахтина существование «чужого» принципиально для «своего»<sup>169</sup>, для Лотмана так же понятие семиотической личности в принципе подразумевает существование другой семиотической личности и без нее не может существовать.

Таким образом, оказывается, что личность может существовать, если ей предшествует другая личность, тексту — другой текст и культуре — другая культура. Подобное парадоксальное утверждение находит интересную параллель в автокаталитических реакциях, в которых результат реакции должен стимулировать ее начало. Это напоминает знаменитый вопрос Простаковой: «Портной учился у другого, другой

---

носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу голоса и диалогические отношения между ними. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в объект (вещный) и глубина проникновения в субъект (персонализм)» (Там же. С. 393).

<sup>169</sup> «Я осознаю себя первоначально через других: от них я получаю слова, формы, тональность для формирования первоначального представления о себе самом <...> Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание человека пробуждается окутанное чужим сознанием» (*Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов // Там же. С. 361—362).

у третьего, да первый портной у кого учился?»<sup>170</sup> По Лотману, такой вопрос может принадлежать области мифологии, но с научной точки зрения лишен смысла. Вопрос должен быть поставлен по-другому: не «откуда берется первый текст как личность?», а «какое семиотическое условие необходимо для появления и функционирования текста как личности?». Как известно, именно пытаясь ответить на этот вопрос, Лотман, удаляясь от Бахтина, начинает новый «диалог» с другим мыслителем, выдающимся теоретиком В. И. Вернадским. Известное совпадение с положением Вернадского о том, что «надо искать не следов начала жизни на нашей планете, но материально-энергетических условий для проявления планетарной жизни»<sup>171</sup>, порождает у Лотмана по определенной аналогии с понятием Вернадского «биосферы» понятие «семиосферы».

Как известно, «семиосфера» — это «некий континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями», и, по Лотману, «только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации», то есть вне его «невозможно само существование семиозиса» (1984, 13). При этом заполняющие это пространство разнотипные семиотические образования — не что иное, как отдельные семиотические «личности», замкнутые сами на себя самостоятельные единицы. Безусловно, это придает принципиальное внутреннее разнообразие организации этого пространства.

Однако здесь существенно подчеркнуть, что внутреннее разнообразие семиосферы не разрушает ее целостность. Иными словами, целостность семиосферы есть целостность особого рода, которая принципиально допускает внутри своего пространства разнообразие. И это связано с особенностями внутренней организации и механизмов этого мира.

В семиосфере части входят в целое не как механические детали, а как «органы в организм». То есть каждая замкнутая самостоятельная часть («личность») представляет собой одновременно часть целого и его «подобие», обнаруживая по отношению к целому свойство «изоморфизма». В качестве примера тут уместен образ разбитого зеркала: лицо, целиком отражаясь в зеркале, отражается так же и в любом из его осколков, которые, таким образом, оказываются и частью, и

<sup>170</sup> Фонвизин Д. И. Недоросль // Собр. соч.: В 2 т. М., 1959. С. 108.

<sup>171</sup> Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., 1965. С. 344.



подобием целого зеркала. Таким образом, в целостном семиотическом механизме отдельный текст, продолжая существовать как целое, замкнутое в своей структурной самостоятельности, становится частью, в определенных отношениях изоморфной всему текстовому миру. Несомненно, что подобный вертикальный изоморфизм, существующий между структурами, расположенными на разных иерархических уровнях, порождает количественное возрастание сообщений: «...сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов» (Там же, 18)<sup>172</sup>.

Вместе с этим все сами на себе замкнутые самостоятельные единицы взаимосвязаны друг с другом при помощи особого механизма. Для того чтобы система была способна вырабатывать принципиально «новые смыслы», а не только передавать информацию, механизм должен строиться следующим образом: «Участники должны быть не изоморфны друг другу, но порознь изоморфны третьему элементу более высокого уровня, в систему которого они входят» (Там же, 18). Так, по словам Лотмана, например, «словесный и иконический язык не изоморфны друг другу, но каждый из них изоморфен внесемиотическому миру реальности, отображением которого на некоторый язык они являются» (Там же). Это делает возможным сам процесс обмена сообщениями между разными системами и в то же время делает этот процесс нетривиальной трансформацией<sup>173</sup>.

<sup>172</sup> Нетрудно заметить, что такого рода внутренняя организация семиосферы как бы в форме «матрешки» в известной мере сводится к типичной структуре мифологического мира — принципу «кочана капусты»: «Повествование мифологического типа строится не по принципу цепочки, как это типично для литературного текста, а свивается, как кочан капусты, где каждый лист повторяет с известными вариациями все остальные, и бесконечное повторение одного и того же глубинного сюжетного ядра свивается в открытое для наращивания целое» (Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и Мифология // Труды по знаковым системам. Вып. 13. Тарту, 1981. С. 38).

<sup>173</sup> Позже, в статье «Культура как субъект и сама себе объект» (1989), такой образ семиотических личностей будет сформулирован Лотманом в виде своего рода «монады» по аналогии с понятием Лейбница. При этом «монада» — своеобразная единица, которая отражает в себе образ «целого» и в этом смысле способна быть одновременно целым и частью: «Способность одной и той же монады входить в качестве субструктуры в различные монады более высоких уровней и, следовательно, оставаясь целым, быть частью различных других целостностей и в этом отношении быть не тождественной самой себе с неизбежностью подразумевает сложный полиглотизм ее внутренней структуры» (1989, 372).

При этом нельзя упускать из виду, что этот механизм рассматривается Лотманом именно как «диалог» — точнее, «диалогический обмен» текстами и сообщениями в семиосфере. Если раньше «перевод» был провозглашен элементарным актом мышления, то здесь в качестве механизма такого перевода выступает именно «диалог»: «Наличие двух сходных и одновременно различных партнеров коммуникации — важнейшее <... > условие возникновения диалогической системы» (Там же, 18).

При этом отчетливее всего бросается в глаза заметное расхождение между концепциями «диалога» Бахтина и Лотмана. Как известно, одна из существенных черт бахтинского «диалога» состоит в том, что он принципиально «незавершен» и в этом смысле по своей природе противостоит завершению с точки зрения какой-нибудь метапозиции. Для Бахтина «диалектика» — это «абстрактный продукт диалога»: «Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне»<sup>174</sup>. Между тем, по Лотману, «без семиотического различия диалог бессмысленен», а «при исключительном и абсолютном различии он невозможен» (1990, 193). Если диалог подразумевает «асимметрию» между участниками диалога, то такая асимметрия, в свою очередь, обязательно предполагает определенную «инвариантность». Для Лотмана определенная инвариантность между участниками диалога столь же принципиальна, как и их структурное различие.

В этом смысле далеко не случайно, что для Лотмана наиболее простым и одновременно распространенным случаем диалогического отношения является «энантиоморфизм», то есть «зеркальная симметрия», при которой обе части зеркально равны, но в то же время неравны при наложении, поскольку они относятся друг к другу как правое и левое: «Если можно сказать, что для того, чтобы диалог был возможен, участники его должны одновременно быть различными и иметь в своей структуре семиотический образ контрагента, то энантиоморфизм является элементарной “машиной” диалога» (1984, 21).

Такое различие в концепциях «диалога» между Бахтиным и Лотманом особенно показательно иллюстрирует их различное понимание «риторики». Как известно, для Бахтина «риторика» и «полифония» противостоят друг другу в качестве

<sup>174</sup> *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 384.

принципиально противоположных явлений: «...победа или взаимное понимание <...> В риторике есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника. В диалоге уничтожение противника уничтожает и самую диалогическую сферу жизни слова. <...> Имеется в виду безличная объективная истина, то есть истина с точки зрения третьего. Третьейский суд — это риторический суд <...> Особенности полифонии. Незавершимость полифонического диалога (диалога по последним вопросам)»<sup>175</sup>. Между тем для Лотмана «риторика» — это именно процесс установления определенного отношения адекватности между несопоставимыми элементами: «Пара взаимнесопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп» (1981d, 407). Итак, хотя положение Лотмана о том, что «диалог предшествует языку и порождает его», может показаться в значительной мере близким к бахтинскому<sup>176</sup>, любая попытка сблизить их позиции без учета указанного принципиального различия оказывается не более чем предположением<sup>177</sup>.

Любопытно также, что здесь, используя именно понятие «диалога», Лотман ставит вопрос об определенном несовпадении между реальной картиной семиотических систем и их описанием. Наличие двух сходных и одновременно различных партнеров по коммуникации — важнейшее, но не единственное условие возникновения диалогической системы. По мысли Лотмана, диалогическая ситуация кроме «взаимности» и «обоюдности» подразумевает «дискретность», то есть

<sup>175</sup> Бахтин М. М. Из записей 1970—1971 годов // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 375—376.

<sup>176</sup> «Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, отвечать, соглашаться и т.д. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» (Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 337).

<sup>177</sup> Ср.: «Если семиосфера современного мира включает в себя, как Лотман пишет, “позывные спутников, и стихи поэтов, и крики животных”, <...> то быть человеком — значит быть участником семиосферы, жить в бесконечном процессе семиотического взаимодействия, жить в диалоге» (перевод наш. — С. К.) (Shukman A. Semiotics of culture and the influence of M. M. Bakhtin // Issues in Slavic literature and cultural theory. 1989. P. 196).

возможность делать перерывы в информационной передаче. Участники диалога попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приема», то есть в то время, как одна из сторон осуществляет «сообщение», другая держит паузу, и наоборот. Следовательно, передача ведется дискретными порциями с перерывами между ними. По Лотману, «дискретность — способность выдавать информацию порциями — является законом всех диалогических систем» (1984, 18).

При этом дискретность на уровне структуры может возникать именно там, где в материальной ее реализации существует «непрерывность разных уровней интенсивности» (1990, 195). Так, например, если реальный процесс осуществляется в форме «циклической смены» периодов максимальной активности и периодов максимального ее снижения, то записывающий прибор, просто не фиксируя показатели ниже определенного порога, отобразит процесс как «дискретный». Очевидно, что именно таким образом ведут себя аппараты так называемого «структурного описания» и «самоописания» культуры, неполное совпадение которых с реальностью для Лотмана на предыдущих этапах его развития как ученого являлось одним из главных теоретических вопросов. Итак, конструирование проблемы «дискретности» на основе понятия «диалога» приводит Лотмана к важному соображению: «Развитие культуры циклично и, как и большинство динамических процессов в природе, подчинено синусоидным колебаниям. Однако в самосознании культуры периоды наименьшей активности обычно фиксируются как перерывы» (Там же, 194).

Отсюда следует вывод: понятие «семиосферы» у Лотмана — это не только результат активного «диалога» с другими идеями (Бахтиным и Вернадским), но и своего рода «синтез» всех собственных предшествующих идей и в этом смысле некое окончательное выражение семиотической теории Лотмана как таковой. Здесь для нас особенно важно следующее: понятие «семиосферы» тем самым, как в содержательном плане, так и в формальном, отчетливо воспроизводит саму «эволюцию» творческой мысли Лотмана. В семиосфере Лотмана мы обнаруживаем в качестве существенных признаков этого понятия все те же «иконичность» («изоморфизм»), «пространственность» («замкнутость», «граница», «симметрия — асимметрия») и, конечно, важнейшую в этом ряду «мифологичность» («цикличность», «непрерывность»).

## Семиотика по ту сторону «истории»: «личность» в историческом процессе

Как известно, семиотическая теория Лотмана на этом этапе отнюдь не остановилась. После своего рода «кульминации» она весьма любопытным образом продолжила свою эволюцию вплоть до начала 1990-х годов. При этом для нас особенно примечательно, что этот процесс в определенном отношении сопровождается рефлексией по поводу некоторых важных для прошлого состояния теории аспектов.

Хорошо известно, что в своих позднейших работах, обращаясь к идее И. Пригожина о том, что в неравновесных системах возникают точки «бифуркации», в которых дальнейшее продолжение динамического процесса однозначно непредсказуемо и соответственно резко повышается роль «случайности», Лотман стремится придать историческому движению принципиально «непредсказуемый» и «взрывной» характер. Подобный новый подход Лотмана в известной мере обусловлен тем, что он отчетливо осознал, что «он пишет во взрывной момент истории русской и мировой культуры» и необходимо «откликнуться на волновавшие его (как и нас всех) общественные перемены», как об этом пишет Вяч. Вс. Иванов<sup>178</sup>. Но в то же время важно отметить, что появление такой перспективы можно рассматривать и как неизбежное следствие внутренней потребности, с которой к данному моменту сталкивается сама теоретическая схема Лотмана.

С этой позиции прежде всего стоит обратить внимание на следующее: вообще, трудно не заметить, что в новом представлении Лотмана об историко-культурном процессе наряду с «повторяющимся», «циклическим», «обратимым» и поэтому довольно легко трансформирующимся в типологическое «пространство» явно подчеркивается интерес к «случайному», «линейному», «необратимому» и в этом смысле, несомненно, имеющему «временной» характер<sup>179</sup>. Суть поня-

<sup>178</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Семиосфера и история // *Внутри мыслящих миров.* М., 1996. Предисловие (XII).

<sup>179</sup> Ср.: «При всей очевидной плодотворности этой модели, сопоставление ее с реальной историко-литературной эволюцией вызывает некоторые вопросы. Почему центр и периферия системы не просто меняются местами, а создают в процессе этого обмена ряд совершенно новых художественных форм? С этим связан более общий вопрос: эволю-

тия исторического движения как имеющего «случайный» и «взрывной» характер состоит в том, что оно выступает в качестве набора сознательных и в этом смысле «свободных» выборов человека.

При этом чем более случайным выглядит этот выбор, то есть чем более он непредсказуем и неожидан, тем сильнее сказывается его влияние на культурную ситуацию после того, как он реализовался<sup>180</sup>. В этом отношении очевидна определенная перестановка «акцентов»: если раньше Лотман сознательно противопоставлял принципиально «циклический» характер развития культуры «дискретности» структурного описания<sup>181</sup>, то здесь на первый план выступают взрывной характер и прерывность реального исторического движения. Нет

ция фактов культуры сложно сочетает в себе повторяющиеся (обратимые) процессы и процессы необратимые, имеющие исторический, то есть временной, характер. Модель «центр—периферия», при поверхностном ее истолковании, объясняет циклические процессы и как бы противоречит наличию необратимых» (1992а, 472).

<sup>180</sup> «Совершение неожиданного события (появление непредсказуемого текста) резко меняет ситуацию для последующего. Невероятный текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей, и за Байроном следуют байронисты, а за Бремелем — шеголи всей Европы» (Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста // *Внутри мыслящих миров*. М., 1996. С. 328). Как известно, именно на этом фоне в последнем периоде творчества у Лотмана возникает очень интересная проблема — «биография автора как творческое деяние», которая реализует себя как свободный выбор. См.: Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) (1986): «Отличие «внебиографической» жизни от биографической заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи. При этом культурные коды не только отбирают релевантные факты из всей массы жизненных поступков, но и становятся программой будущего поведения, активно приближая его к идеальной норме. Особенно примечательна в этом отношении роль Пушкина, для которого создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество» (1986, 371). Именно этому аспекту уделяет особое внимание Девид Бедеа в своей статье: Юрий Лотман в 1980-е годы: код и его отношения к литературной биографии // *НЛО*. 1996. № 19. С. 14—29.

<sup>181</sup> «Развитие культуры циклично, и, как и большинство динамических процессов в природе, подчинено синусоидным колебаниям. Однако в самосознании культуры периоды наименьшей активности обычно фиксируются как перерывы» (1990, 194).

сомнения, что картина взрывного и непредсказуемого движения истории будет носить явно «дискретный» характер<sup>182</sup>.

Однако более интересное заключается в другом: лотмановское понятие истории как сознательного и свободного выбора при сопоставлении с культурой, в принципе обладающей циклическим характером, явно повышает значимость так называемого «личного начала» человека. Цитируя И. Пригожина, Лотман пишет: «Пригожин отмечает, что в моменты бифуркации процесс приобретает индивидуальный характер, сближаясь с гуманитарными характеристиками. Можно было бы выделить градацию степени интенсивности непредсказуемости: вмешательство случая — вмешательство мыслящего существа — вмешательство творческого сознания» (1990, 325).

В этой связи нельзя не вспомнить известное замечание Бахтина о разнице между наукой о «духе» и наукой о «вещи»: «Проблема текста в гуманитарных науках. Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении»<sup>183</sup>. По мере того как лотмановское понятие «личности» проявляет свою сущность не только в интеллектуальной способности, но и в умении поступать, то есть «выбирать» свое поведение в ситуации отсутствия автоматической предсказуемости<sup>184</sup>, крайне любопытным образом Лотман оказывается близок к Бахтину. Несмотря на принципиальное различие в теоретическом осмыслении, нетрудно

<sup>182</sup> Ср.: «В своих последних работах Лотман настаивает на циклическом характере природных явлений, в отличие от линейного движения, осуществляющегося в истории культуры и вообще в человеческой истории» (Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история // Внутри мыслящих миров. М., 1996. Предисловие. С. IX).

<sup>183</sup> Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 301.

<sup>184</sup> «Человеческой личности присуще не только индивидуальное сознание, но и индивидуальное поведение. Это обозначает, что в каждой ситуации, в которой возможен более чем один-единственный выход, человек осуществляет выбор поведения... Если выбор в точке бифуркации определяется случайностью, то очевидно, что чем сложнее по внутренней организации находящийся в состоянии развития объект (и, следовательно, чем больше он, как текст, включает в себя “случайного”), тем непредсказуемое будет его поведение в точке бифуркации <...> Структура, поднявшаяся до интеллектуального уровня, трансформирует случайность в свободу» (1989, 373). При этом нельзя упускать из виду, что лотмановская дискуссия о «личности» внезапно переходит от личности-объекта как семиотической системы к человеческой личности-субъекту. Об этом речь пойдет в заключении.

заметить сугубо бахтинский оттенок в следующем замечании Лотмана: «Возрастает удельный вес моментов исторической флуктуации, т.е. ситуаций, в которых дальнейшая судьба системы будет зависеть от случайных факторов и от сознательного выбора. Это вводит в исторический процесс такие моменты, как личная ответственность и моральное поведение его участников. С одной стороны, историческое бытие сближается с миром творчества, с другой — с понятием нравственности, неотделимыми от свободы выбора» (1992а, 479). Чрезвычайно интересно, что «окончательная» позиция Лотмана, который даже в самом очевидном сближении с Бахтиным все-таки четко осознавал свои с ним расхождения, неожиданно находит свою параллель в самой «исходной» позиции его собеседника: в своей первой появившейся в печати статье (1919) Бахтин уже писал: «Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности... Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности... Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»<sup>185</sup>.

На фоне вышесказанного становится понятно, почему следующее замечание Лотмана звучит далеко не тривиально. Незадолго до своей смерти, обращаясь к студентам Тартуского университета, Лотман сказал: «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 определенной ситуацией <...> 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»<sup>186</sup>.

Научная позиция Бахтина в 1920-е годы формировалась в полемическом отталкивании от тех направлений в искусствоведении и поэтике, которые назывались тогда «формализмом». В последние годы своей научной деятельности Бахтин сугубо критически относился к другому господствующему

<sup>185</sup> *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 7—8. Неоднократно отмечалось кардинальное значение понятия «ответственности» для идей Бахтина в целом.

<sup>186</sup> *Лотман Ю. М.* Чему же учатся люди? (Из выступления Ю. М. Лотмана на открытии русской гимназии при Тартуском университете) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 461.



направлению в современной ему науке — «структурализму», который он рассматривал как своего рода продолжение методики «формализма». Научная позиция Лотмана в 1960-е годы в основном развивалась в рамках становления нового научного метода «структурализма», который он считал «не реставрацией формализма, а созданием методологии, скорее всего, ему противоположной» (1964а, 23). В конце своей научной жизни структурно-семиотическая теория Лотмана столкнулась с новой эпистемологической парадигмой — «пост-структурализмом», который осознал себя как кардинальное отрицание методологии структурализма.

Во введении к своей книге «Внутри мыслящих миров», говоря об итоговом смысле «наследия» Соссюра для современной семиотики, Лотман пишет: «Следовательно, долгую научную жизнь имеют те идеи, которые способны, сохраняя свои исходные положения, переживать динамическую трансформацию, эволюционировать вместе с окружающим их миром» (1990, 5). В своих воспоминаниях о тартуско-московской школе М. Л. Гаспаров, цитируя одного крупного филолога-классика, пишет: «Тридцать лет — нормальный срок работоспособной научной гипотезы»<sup>187</sup>.

Но, с другой стороны, можно сказать, что «десять лет» после «официальной смерти» какой-то научной мысли — это нормальный срок для того, чтобы оглянуться назад и охарактеризовать пройденный путь. Как известно, долгая научная жизнь любой достойной «идеи», а не просто работоспособной гипотезы становится возможной только благодаря последующим попыткам зафиксировать ее в «истории». Зафиксировать в «истории» — это не только заявить об «официальной смерти» научного направления, но и открыть ему новое пространство для выживания, которое может реализоваться только в качестве предмета бесконечной исследовательской рефлексии.

Восстановить истинный и целостный образ творческого наследия Лотмана и взглянуть уже на наш мир его глазами — это и есть единственный способ для того, чтобы его идеи прожили еще долгую жизнь в нашем мире и своим существованием продолжали обогащать нашу культуру. Но для этого необходимо прежде всего пересмотреть теоретическое наследие Лотмана с точки зрения сегодняшнего дня и таким образом превратить его в «историю». Попробуем сделать это в заключении.

<sup>187</sup> Гаспаров М. Л. Взгляд из угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 303.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: «Возможна ли семиотическая наука?»<sup>188</sup> (между структурализмом и постструктурализмом)

Первоначально (предполагая известную «двусмысленность» семиотической теории Лотмана как специфическую особенность его творческого наследия, существующего в качестве своего рода «семиосферы», которая наряду с целостностью в принципе допускает внутреннее разнообразие) мы поставили своей задачей реконструкцию динамического процесса внутренней эволюции теоретических понятий Лотмана в их конкретно-смысловых соотношениях с художественно-текстовыми признаками.

В этом процессе реконструкции был выделен ряд существенных характеристик семиотической теории Лотмана, прежде всего ее очевидная ориентация на «иконический характер» знаковой деятельности, «пространственную природу» художественного текста, «мифологический аспект» культурной организации и «личностное свойство» семиотической системы. В то же время рассмотрение этих характеристик в качестве главных признаков творческого наследия Лотмана как такового показало, что именно они, сохраняя свои исходные положения, способны пережить динамическую трансформацию вместе с окружающим их миром и в конце концов в значительной мере изменить целостный облик семиотической теории Лотмана.

При этом существенно, что в течение всей творческой деятельности Лотмана, вне зависимости от конкретной теоретической концептуализации, мы наблюдаем некую «инвариантную» форму мышления Лотмана. Это — постоянный поиск «другого», пристальное внимание к «иной» сфере, то есть упорное стремление к обнаружению типологических сопоставлений между двумя взаимопротивоположными элементами. От структурной дихотомии «словесного» и «иконического» в понятии искусства как модели до позднейшей идеи о принципиальном «полиглотизме» культуры сама инвариантная форма как типологическое противопоставление у

<sup>188</sup> Ср.: Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры? // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996.

Лотмана устойчиво сохраняется и продолжает свое воздействие. Здесь очевиден подлинный изоморфизм между типом мышления Лотмана и самой конструкцией его теоретической схемы.

## Теория Лотмана: характеристика и рефлексия

Однако в свете всего сказанного в нашей книге нельзя не отметить, что данная формальная схема приобретает особую теоретическую значимость именно при определенном осмыслении того «вектора», в рамках которого она является адекватной структурой для выражения соответствующего мышления. Сколь бы ни казалась теоретическая схема Лотмана как «типология» между двумя разными моделями сходной с «бинарной оппозицией» в качестве типичной схемы структурализма, она отличается от последней, по крайней мере, двумя свойствами.

Во-первых, несмотря на общепризнанный тезис об «экспансии» структурно-семиотического метода как характерной черте тартуско-московской школы, лотмановскую типологию как формальную схему для описания объекта по своей сути нельзя рассматривать как сам по себе нейтральный инструмент, в качестве «оперативной модели» в принципе применимый к чему угодно, независимо от свойств самого материала: типология Лотмана как противопоставление между двумя разными типами описывается им в различных работах каждый раз по-разному, в совершенно новых категориях, но все конкретные случаи применения этой типологии являются органически соотнесенными друг с другом, и в этом смысле в сумме все они образуют как бы целую концептуальную парадигму<sup>189</sup>.

<sup>189</sup> Как утверждал сам Лотман, самоопределение семиотики культуры как «самостоятельной области науки» началось именно тогда, когда стало ясно, что культура не является всего лишь «сферой, из которой черпались интересные примеры», а выступает как «специальный объект исследования, неадекватный семиотике изолированной коммуникативной системы» (1977а, 560). Для того чтобы понять это, достаточно сравнить составляющие элементы лотмановской типологии (рисунок — слово, стихи — проза, действие — повествование, мифологическое сознание — историческое сознание и т.п.), например, с соответствующими элементами бинарной оппозиции у Леви-Стросса: «природа — культура», «растительное — животное», «сырое — вареное» и т.п.

Второе и еще более важное отличие заключается в том, что эти две модели, типологически противопоставленные в глубине конструкции лотмановского семиозиса, выступают как два в принципе непримиримых механизма, находящихся в состоянии внутренней борьбы, а не просто как два разных варианта одной сущности, проявляющихся в зависимости от наличия или отсутствия определенного признака.

Безусловно, такая схема является своего рода «структурой», но в то же время вряд ли можно назвать ее «структуралистской». Сталкиваясь с очередной невозможностью свести тип мышления Лотмана к какой-либо одной нам известной эпистемологической схеме, мы невольно испытываем желание позволить себе высказать явно противоречивое замечание следующего рода: на всем протяжении своей эволюции Лотман одновременно был и не был структуралистом<sup>190</sup>.

В этом отношении весьма примечательно, что до сих пор в интеллектуальном обществе России нового времени рефлексивная дискуссия по поводу творческого наследия Лотмана почти без исключения ведется именно в рамках рассуждения об эпистемологических основаниях «структуралистского» дискурса тартуско-московской школы, конкретнее, в форме критики определенной парадигмы мышления «шестидесятых». Неоспоримая структуралистская ориентация тартуско-московской школы того времени позволяет рефлексивному взгляду нового времени осмыслять эпистемологические основания школы именно в плане критики классического структурализма.

Согласно такому критическому взгляду, структуралисты занимали по отношению к объекту исследования позицию «трансцендентального означающего», как бы Господа Бога, знающего, что было и что есть. И более того, такая «идеальная» позиция исследователя в структурализме прямо соот-

---

<sup>190</sup> Ср.: «У Лотмана в основе семиозиса лежит столкновение двух взаимонепереводимых, непримиримых языков. Какая уж тут структура! Борьба разных структур. Это и есть постструктурализм. Описание явления, когда у него нельзя найти одну и только одну структуру или сущность. Это как бы шизоидное явление, у которого всегда две сущности, две структуры. Безусловно, в русской семиотике были чистые и невинные структуралисты, потому что было много самого разного народа. Но тон задавали те, кого на Западе должны были бы называть постструктуралистами. Однако сами себя так не называли» (Смирнов И. О времени в себе: Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996. С. 330).

ветствует его представлению о неоспоримой «целостности» самого мира, которая, в свою очередь, является основанием для метафизической аксиоматики структурности, идентичности и истины.

Последнее обстоятельство важно подчеркнуть особо, поскольку оно приобретает специфическую смысловую нагрузку в контексте так называемой «советской» науки. Указанные аспекты структурализма любопытным образом позволяют рассматривать его в некотором отношении как явление, сходное с марксистской систематикой<sup>191</sup>. То есть с этой позиции парадигма мышления «шестидесятых» как историко-культурного явления не могла не остаться такой же тоталитарной и в этом смысле утопической, как и тоталитарный режим того времени, вследствие того, что, будучи диссидентством, она все-таки никогда не поднимала проблему «власти» в рамках рефлексии над своей методологической основой, или, по крайней мере, она этого не осознавала<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> Такую возможность в данном случае лучше всего иллюстрирует аргументация одного современного фольклориста: «Показательно, например, что чрезвычайно популярная в 1970—1980-е годы в отечественной гуманитарии концепция “основного мифа” (борьба Громовержца со Змеем) и любопытно сопутствующая ей эвристическая метафора “мирового древа” оказались востребованными в роли методологической альтернативы марксистскому “культуроведению”, при всех своих отличиях от последнего также отсылающими к аксиоматике тотального и вседетерминирующего нарратива. “Пансоциологизм” марксизма сменился “панмифологизмом” отечественного структурализма, симптоматично сохранившего главные черты повествовательной стороны марксизма — тотальность объяснительной редукции и претензию на истину» (Богданов К. Повседневность и мифология (Исследования по семиотике фольклорной действительности). СПб., 2001. С. 42—43).

<sup>192</sup> Наверно, данное обстоятельство лучше всего можно выразить так: советская наука не хотела найти внутри себя своего Фуко и не нашла. Однако было бы несколько несправедливо при этом вообще не учитывать специфическую (социально-политическую) ситуацию того времени, в которой находилась советская наука. Если для западных структуралистов осознание принципиальной «внутринаходимости» научных дискурсов в поле «власти» являлось результатом определенной саморефлексии, то для советской науки такое осознание было просто изначально заданной реальностью (то, что именно филология пережила относительно слабое идеологическое давление, — другой вопрос). В этом отношении представляется весьма показательным следующее замечание А. М. Пятигорского: «Я один раз в жизни говорил с Фуко и спросил его, что произошло. Он ответил одной, мне кажется, очень точной для себя фразой: “Все это сводилось к тому, чтобы не делать настоящей революции”. Значит, это должно было произойти каким-то другим образом»

Если продолжить эту мысль, структурализм можно даже обвинить в «соавторстве» с абсолютным злом сталинизма, объяснить как «своего рода научную реакцию на сталинскую конституцию»<sup>193</sup>. Именно такая парадоксальность содержится в словах Виктора Ерофеева, который пишет о том, что существовало под знаменем структурализма: «Советские ученые... показали фигу в кармане социализму с брежневским лицом»<sup>194</sup>.

Когда речь идет дальше, то есть выходит за пределы мышления «шестидесятых», и обращается к «семиотике» Лотмана, в дискуссиях рефлексивного рода столь же заметно чувствуется общий пафос «антиструктурализма». Рассматривая семиотику культуры Лотмана как своего рода «уход» от семиотики, А. М. Пятигорский утверждает, что ее появление повлекло в качестве своего неизбежного последствия «оприроднивание» культуры, то есть «натурализацию объекта», по его мнению, «пределом чего и явилась лотмановская идея семиосферы»<sup>195</sup>. При всей продуктивности критической дистанции, заключенной, по Пятигорскому, в осознании разницы между позициями «вспоминающего» свое прошлое и «думающего» о нем сегодня, нельзя не отметить следующее: его критика «натурализации культуры» в семиотике Лотмана в точном виде повторяет знаменитый тезис «онтологизации структурализма», о котором довольно громко говорили на Западе уже в конце 1960-х годов, например, когда Умберто Эко критиковал Леви-Стросса в своей книге «Отсутствующая

---

(Пятигорский А. М. Указ. соч. С. 330). О проблеме определенных сопоставлений между русской политической революцией 1917 года и французской интеллектуальной революцией 1968 года см.: Смирнов И. П. Die Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodern Tod // Полярность в культуре. СПб., 1996. С. 405—416.

<sup>193</sup> Пятигорский А. М. Указ. соч. С. 324—325.

<sup>194</sup> Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1996. С. 475.

<sup>195</sup> «И действительно, семиотика в ее наивно-номиналистических предпосылках не могла долго уживаться ни с культурологическим онтологизмом, ни с историософской аксиологией... 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... 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 ее легко и естественно отбрасывал» (Пятигорский А. М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 327).

структура» (1968), отмечая у него эпистемологически недопустимое превращение понятия структуры как методологической модели во что-то вроде объективной реальности<sup>196</sup>.

С несколько иной позиции рефлексивная дискуссия о советской семиотике может приобретать так называемую «национальную» характеристику, при оценке которой ощущение некоего «анахронизма» усиливается еще больше. Воспринимая семиотику культуры в России в качестве «модернизированного типа русского историософствования», Г. Г. Амелин отмечает: «Переход русской семиотики к семиотике культуры (и истории) знаменовал... утрату той независимости от русской культуры, которая составляла едва ли не главное достижение семиотической мысли»<sup>197</sup>. Согласно этому взгляду, некоторые заметные переключки между теоретической концепцией Лотмана и характерной для русской «историософии» структурой мышления, которую можно охарактеризовать как типологию двух принципиально различных механизмов мироощущения в качестве противопоставления «западного» и «русского»<sup>198</sup>, вызывают следующее возражение:

---

<sup>196</sup> Весьма симптоматично, что эта книга была переведена на русский язык в 1998 году с ощущением уже чего-то архаического: *Эко У.* Отсутствующая структура. СПб., 1998. Ср.: «Особой критике Эко подвергает понятие *структуры*, которым, по его мнению, злоупотребляли в течение нескольких десятилетий, так что в конце концов оно стало понятием-фетишем, почти утратив свой первоначальный функциональный смысл... Для Леви-Стросса, Якобсона, Греймаса структура эквивалентна универсальной модели, что ведет к унификации и формализации значения. При этом неизбежно игнорируется материальная природа изучаемого объекта: он предстает таким, каким его хотят видеть. В итоге мы имеем дело с постепенной подменой, переходом от “оперативной модели” к объективной структуре... Сами структуры “методологичны”: они представляют собой гипотетические продукты разума и лишь частично отражают сущность вещей. “Подлинная структура” неизменно отсутствует (эмпирически она не наблюдаема) и недоступна интеллектуальному постижению — таков главный пафос “Отсутствующей структуры” (1968)» (*Усманова А. Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 37).

<sup>197</sup> *Амелин Г. Г., Пильщиков И. А.* Семиотика и русская культура // Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления. М., 1998. С. 52.

<sup>198</sup> Если на Западе есть гармоничная общность и упорядоченность, то в России — всегда присутствует биполярность и противоречивость. Западный народ «договаривается» с властью, тогда как русский — всегда «вручает себя» власти. Ср.: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей»; «Для русской истории характерна прерывность» (*Бердяев Н. А.* Русская идея

апология историософии и некритическое использование ее формулировок в качестве метаописания семиотики культуры именно вследствие того, что она есть апология «своей» культуры, неизбежно придают научной методике характер определенной «неотрефлексированности». В крайнем случае, на этом пути возможен только бесконечный подбор нового материала, соответствующего старому смыслу историософских афоризмов, при отсутствии рефлексивного обновления.

В свою очередь, это иллюстрируется Б. М. Гаспаровым в рамках его понимания типологии интеллектуального пути Запада и России в качестве поисков «чужого» и сосредоточивания на «своем» соответственно: «Между тем сосредоточение на “своем” как на положительном идеале, при всех достижениях, полученных на этом пути, не могло не оказывать сковывающего влияния на мысль. Такой путь не привел к столь радикальному пересмотру самого принципа семиотического порядка, а значит, и к столь полному освобождению от интеллектуального наследия позитивизма, как это случилось в западном постструктурализме. Речь в этом случае могла идти лишь о критике слишком жесткого применения понятия системы, но не самого системного принципа»<sup>199</sup>.

Приведенный аргумент, безусловно, имеет характер рефлексивной «редукции», в результате которой нередко объект-

---

// О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 43, 45); «Какими словами, в каких понятиях охарактеризовать русскость? <...> Единственный способ определения — изображение коллективной души как единства противоположностей. Чтобы не утонуть в многообразии, можно свести его к полярности двух несводимых далее типов. Схемой личности будет тогда не круг, а эллипсис. Его двоецентризм образует то напряжение, которое только и делает возможным жизнь и движение непрерывно изменяющегося соборного организма» (Федотов Г. П. Письмо о русской культуре // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т. 2. С. 172). На фоне этих мыслей утверждения Лотмана: «Специфической чертой русской культуры исследуемой эпохи... является ее принципиальная полярность»; «Основные культурные ценности... в системе русского средневековья располагаются в двухполюсном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»; «Наблюдения над историей русской культуры... убеждают в отчетливом ее членении на динамически сменяющие друг друга этапы, причем каждый этап — будь то крещение Руси или реформы Петра I — ориентирован на решительный отрыв от предшествующего»; «Система русского средневековья строилась на подчеркнутой дуальности» (1977с, 4—5).

<sup>199</sup> Гаспаров Б. М. В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998. С. 236.



феномен как сложная реальность в значительной мере переформируется при акцентировании лишь определенных черт объекта, соответствующих заданной логике. Несмотря на все заметные сходства между схемой традиционной русской историософии и теоретической конструкцией Лотмана как типологического противопоставления двух принципиально различных механизмов, из этого вряд ли можно сделать вывод, что для Лотмана русская модель является положительным «идеалом» в общезыковом смысле этого слова<sup>200</sup>. Более того, внимательное прочтение работ Лотмана по русской культуре, наоборот, заставляет нас предположить, что неизменная позиция Лотмана по этому вопросу — не апология «своего», а обнаружение определенной «опасности», имманентно заключенной в весьма «условном» противопоставлении такого рода<sup>201</sup>.

Тем не менее представляется, что не стоит отказываться от рефлексивных дискуссий любого рода по причине их концептуального «анахронизма» и редукционной «неполноты». Упорное сопротивление очередному процессу «историзации» рано или поздно приводит любую теоретическую парадигму к автопародии. И всегда самым бесперспективным оказывается не определенное искажение реальной картины какого-либо творческого наследия в исследовательских рефлексив-

<sup>200</sup> Достаточно привести один пример — известное размышление Лотмана о «культуре и взрыве»: «Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы, происходящее на наших глазах, дает, может быть, возможность перейти на общеевропейскую тернарную систему и отказаться от идеала разрушать “старый мир до основания, а затем” на его развалинах строить новый. Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой» (1992b, 148).

<sup>201</sup> Сопоставляя в русской литературе тернарную модель, характерную для Пушкина, Толстого и Чехова, с бинарной моделью Лермонтова, Гоголя и Достоевского, Лотман пишет: «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... 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 единого. Именно существование в некоем едином целом и одновременно столкновение этих двух тенденций и создавало необходимое внутреннее разнообразие культуры, обеспечивавшее динамику системы как таковой» (1992c, 396; курсив наш. — С. К.).

ных работах, а автоматическая и в этом смысле неосознанная канонизация его теоретических основ<sup>202</sup>.

В некотором отношении «анахронизм» рефлексивного дискурса отнюдь не чужд гуманитарной науке как таковой, хотя бы из-за того факта, что для нее принципиально необходимо периодически заново «задумываться об одном и том же». Очевидный анахронизм использования в 1990-х годах для преодоления наследия советской семиотики критики западного структурализма конца 1960-х годов представляется не таким уж странным, если вспомнить, каким образом в начале 1970-х годов постструктуралистами во Франции в контексте преодоления структурализма использовалось наследие Бахтина 1920—1930-х годов.

Наверное, более важное заключается в другом: жизнеспособность любой научно-теоретической мысли во многом определяется тем, что как своего рода культурный «текст» она представляет собой «диалогический» синтез национальной (региональной) специфики («внетекстового» контекста) и некой общемировой проблематики («интертекстуального» влияния). В этом отношении она своеобразна, но не уникальна. Своеобразна, так как она есть мысль именно какого-то периода и какой-то страны, но не уникальна, так как она тем самым всегда модифицирует некоторые общеэпистемологические проблемы современного этапа. При этом задача концептуальной реконструкции одной конкретной теоретической мысли как реально функционирующей парадигмы в основном заключается в том, чтобы сделать ее предметом объективного исследования «типологии» общенаучных идей с обязательным учетом ее естественных отличий от иных традиций.

---

<sup>202</sup> Очень показательно подводит итог этой ситуации следующее замечание одного молодого исследователя: «Действительно, крайне любопытно, почему же мощное и совершенно непохожее на своего западного “двойника” структурно-семиотическое движение 60—70-х гг. осталось “закрытым” не только на протяжении активного функционирования, но и после “официальной смерти”? Западный постструктурализм возник благодаря критическому осмыслению структуралистского наследия <...> Удивительно не то, что участники тартуско-московской школы оказались “консервативными” (за немногими исключениями), а то, что феномен “русского постструктурализма” появился “на пустом месте”, без предварительной (против-) структуралистской рефлексии» (*Чередниченко И. В.* Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб., 2001. С. 5).

## Семиотика Лотмана: «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет...»<sup>203</sup>

В последнее десятилетие семиотика как особая дисциплина среди гуманитарных наук пережила серьезный кризис: на волне критики структурализма мысль о том, что семиотика исчерпала свой потенциал, выглядела вполне логичной. И особенно симптоматичны были эти разговоры в России — в контексте угасания тартуско-московской семиотической школы. Действительно, очередной «кризис» семиотики в специфическом постсоветском контексте во многом обусловлен общемировым положением гуманитарных наук (особенно филологии) современного этапа: речь идет о споре о так называемой «научности» гуманитарного исследования.

При всем разнообразии мнений по этому поводу в чем-то главном все они могут быть сведены к одной проблеме: сложное взаимодействие метаязыка описания и описываемого объекта. Современный «синдром подозрительности» ставит под сомнение базовую для традиционной гуманитарной мысли презумпцию об объективности исследовательской «точки зрения».

В этом отношении хочется напомнить, что одной из наиболее заметных особенностей семиотики культуры Лотмана как особой «методологии» является то, что она в принципе строится на основе разделения двух точек зрения — «внутренней» и «внешней». При этом «исследователи культуры занимают, естественно, отчужденную позицию постороннего наблюдателя, а позиция внутреннего наблюдения выступает как предмет исследования» (1977с, 3). Суть главного устремления семиотики культуры в этом случае заключается в том, чтобы предельно обнаружить «разницу между *субъективным* переживанием в сознании участников исторического процесса и смыслом, который они *объективно* обретают в целостном контексте культуры» (Там же, 6). При всей очевидной плодотворности в применении такого подхода к разнообразным конкретным явлениям культуры он, невольно предполагая возможность «чистой» («отчужденной» от объекта) позиции наблюдения, в принципе не включает в себя вопроса субъективности самого описывающего<sup>204</sup>.

<sup>203</sup> Из интервью Ю. М. Лотмана корреспонденту газеты «Эстония» Этери Кекелидзе, «Эстония», 13 февраля 1993 г. // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 442.

<sup>204</sup> Именно в этом плане антиструктуралистская позиция А. М. Пятигорского приводит его к позиции «феноменолога»: в противовес «натуралисту» (Ю. М. Лотману) и «историософу» (В. Н. Топорову) «глав-

При этом следует подчеркнуть, что основное внимание тех, кто критикует неотрефлексированную презумпцию о «научности» гуманитарного знания, направлено на исконную невозможность построения исследователями любых точек зрения, претендующих на статус «объективности», а не просто на вопрос степени правомерности той или иной методологии как адекватного способа изучения. В данном случае речь идет именно о неизбежном воздействии исследовательской субъективности на само исследование, а не об относительной недостаточности используемого им метода (например, метода «бинарных оппозиций») <sup>205</sup>.

Особое внимание привлекает следующее: в работах Лотмана позднейшего периода, которые затрагивают в основном методологические вопросы исследования истории, обнаруживаются некоторые весьма значительные «поправки» по поводу научной позиции. Вместо предшествующего сопоставления «объективности» позиции внешнего наблюдателя (исследователя) и «субъективности» внутренней точки зрения исследуемой культуры в этих работах на первый план отчетливо выступает принципиальное различие (асимметрическое отношение) между «историей» и «историком».

ное 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 ее в поле наблюдения мышления о мире, включая сюда и мышление самого наблюдателя» (*Пятигорский А. М. Указ. соч. 329*).

<sup>205</sup> В рамках презумпции «научности» гуманитарного исследования речь вполне может идти о «виновности» способа исследования в недостаточной рефлексии над своей методологией, но, как правило, вопрос о «виновности» самого исследователя выносится за скобки. Ср.: «Теперь скорее может быть поставлен вопрос, существует ли такой конечный набор различных и не сводимых друг к другу точек зрения (подходов, «аппаратов»), который позволил бы дать адекватное описание (анализ) данного объекта... Если некто X не может приспособить (в некотором смысле) вещь Y к вещи Z, то, вообще говоря, возникает вопрос — кто виноват: X, Y или Z? В нашем случае X — совокупность исследователей, Y — логика, математика, Z — культура. *Оставляя в стороне вопрос о виновности X (это вопрос о его компетентности или, напротив, профнепригодности)*, можно сказать, что на начальной стадии развития семиотики уважение гуманитариев к мало знакомому им Y заставляло их думать, что виноват Z (если не сами X-ы). Теперь же скорее можно говорить о виновности Y» (курсив наш. — С. К.) (*Левин Ю. И. Об итогах и перспективах семиотических исследований (ответ на анкету)* // *Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 636*).

По Лотману, такое положение обусловлено самими обстоятельствами, с которыми сталкивалась современная наука как таковая: «В разных областях науки актуализируется одна и та же проблема... Из наивного мира, в котором привычным способом восприятия и обобщения его данных приписывалась достоверность, а проблема позиции описывающего по отношению к описываемому миру мало кого волновала, из мира, в котором ученый рассматривал действительность “с позиции истины”, наука перешла в мир относительности» (1990, 380)<sup>206</sup>.

Как известно, подобное осознание планомерно приводит Лотмана к определенному переосмыслению понятия исторического «факта». По утверждению Лотмана, то самое обстоятельство, что «историк обречен иметь дело с *текстами*», коренным образом меняет научную ситуацию: «Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий», то есть «он сам создает факты» (Там же, 302). Очевидно, что при этом исторические факты, которые «создаются в процессе исследования», не представляются исследователю чем-то абсолютным» (Там же, 306)<sup>207</sup>.

<sup>206</sup> Ср.: «По сути, дело здесь в следующем: наука, в том виде, в каком она сложилась после Ренессанса, положив в основание идеи Декарта и Ньютона, исходила из того, что ученый является внешним наблюдателем, смотрит на свой объект извне и поэтому обладает абсолютным “объективным” знанием. Современная наука в разных своих сферах — от ядерной физики до лингвистики — видит ученого внутри описываемого им мира и частью этого мира» (1990, 380).

<sup>207</sup> Но было бы глубоким заблуждением концептуально отождествлять подобное представление Лотмана, например, с одной из характерных стратегий постмодернизма — «текстуализацией» любых культурно-человеческих областей, в том числе «истории». По этой стратегии, в результате превращения Истории в текст вместо объективных событий перед нами оказывается чисто текстуальная, то есть виртуально-знаковая, версия исходного текста, которая по своей сущности неизбежно является своеобразной фальсификацией. По Лотману, перед историком стоит задача не только «установить факты “для себя” в своей интерпретации», но и прежде всего установить факты для того, кто составил этот документ. Интерпретация текста для Лотмана прежде всего означает выявление того, какие огромные пласты реальности не считаются фактами и не подлежат фиксации с точки зрения создающего этот текст. Процесс осознания определенной «неполноты» (по постмодернизму, фиктивности) текста оказывается принципиальным именно для того, чтобы на основе этого восстановить как можно полнее весь спектр «возможных интерпретаций», в том числе отсутствующих в интерпретациях создающего текст, поэтому «потерянных» (1990, 303).

Однако нельзя упускать из виду, что вопрос «дешифровки» в понимании Лотмана далеко не исчерпывается лишь реконструкцией «чужого языка»<sup>208</sup>, а скорее осознается им как «перевод» с одного языка на другой: «Переход от наивной веры в “абсолютную точку зрения” к исторической семиотике ставит проблему перевода языка источника на язык исследователя» (1990, 381). По утверждению Лотмана, если традиционная методика истории предполагала максимальное снятие антиномии между миром объекта и миром историка путем их полной идентификации, путь семиотики противоположен: «Он подразумевает предельное обнажение различий в их структурах, описание этих различий и трактовку понимания как перевод с одного языка на другой. Не устранение исследователя из исследования (что практически невозможно), а осознание его присутствия и максимальный учет того, как это должно сказаться на описании» (1990, 383)<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> «Дешифровка — всегда реконструкция. По сути дела, исследователь принимает одну и ту же методику при реконструкции утраченной части документа и при чтении сохранившейся. В обоих случаях он исходит из того, что документ *написан на другом языке*, грамматику которого ему еще предстоит составить» (1990, 303). В этом отношении исследователь-филолог, который дешифрует художественный текст (Пушкина, Лермонтова), в принципе делает то же самое, что и лингвист: он реконструирует «мертвый» язык.

<sup>209</sup> «Поэтому, в такой мере, в какой инструмент семиотического исследования есть перевод, инструментом историко-культурного изучения должна стать типология с обязательным учетом историка и того, к какому типу культуры принадлежит он сам» (Там же). Несомненно, что практически здесь речь идет о воздействии определенного типа культуры, к которому принадлежит сам исследователь, на объект исследования. В этом отношении чрезвычайно интересно, что в указанной статье Лотмана «Роль дуальных моделей...» вместе с собственно научной составляющей явно чувствуется определенная публицистичность, которая уже непредставима вне соотнесенности с современной исследователям реальностью. Ср.: «В этой статье говорится о постоянной повторяемости в истории России структурно сходных ситуаций. В 1977 г., когда “Роль дуальных моделей” была опубликована, она произвела прежде всего несобственно научное впечатление, поскольку прямо проецировалась на текущую советскую жизнь, воспринимавшуюся тогда в качестве очередного исторического дубля (можно было брать для сравнения, например, эпоху Николая I, или эпоху Анны Иоанновны, или эпоху Алексея Михайловича и приискивать в современной действительности примеры, свидетельствующие о регенерации испытанных в русской истории структур). Тогда, в 1977 г., статья имела значение скорее публицистическое. Видимо, авторы сами вполне это сознавали, построив свою модель русской культуры на очень выборочном материале» (Зарецкий А. Р., Песков А. М. «Имя мифа» — к проблеме семиотики культуры // НЛО. 1998. №. 32. С. 484).

При этом резонно задаться вопросом: в какой мере оказывается возможным такой «перевод», то есть вообще насколько достижимо описание этих различий и каким образом они должны сказываться в исследовательских работах? Если так называемая операция «вычитания» субъективности, с помощью которой была гарантирована «объективность» описания, *практически невозможна*, если в некотором отношении исследователь сам является изначально опосредованным идеологическими навыками собственного языкового и культурного опыта, — то не окажется ли в конце концов этот перевод не чем иным, как способом субъективного подчинения материала, интерпретации, переводящей исследуемый объект в событие для осваивающего его субъекта?

Хорошо известно, что именно в этом плане постструктуралистская и деконструктивистская критика перенесла акцент исследовательского внимания с объекта означивания на означающий субъект. В самом радикальном варианте описание культуры оказывается в несколько парадоксальной ситуации: это не столько описание, сколько самоописание, различие в себе — другого, а в другом — себя. Итак, на месте апории «объективности» исследовательской точки зрения выступает новая апория: неизбежная «субъективность» любой интерпретации, в том числе исследовательской<sup>210</sup>.

Очевидно, что такая формулировка, во многом очень сильно напоминающая тему «автор (текст) — читатель» в литературоведении, в конечном счете сводится к проблеме дихотомии «объект — субъект» как одной из основных категорий для западноевропейской философской традиции. С определенной осторожностью можно сказать, что на современном этапе развития науки без определенной саморефлексии относительно этой дихотомии ни одна теоретическая

<sup>210</sup> В литературоведении этот вопрос может служить в качестве разведения позиций «филолога» и «философа». Например, по М. Л. Гаспарову, исследователь-филолог «входит в мир произведения» для того, чтобы описать его, тогда как философ «вытаскивает его в свой внутренний мир» для того, чтобы говорить о себе. Филология — это наука, философия — это творчество, а наука — исследование (см.: Философия филологии — круглый стол // НЛО. 1996. № 17. С. 62—63). Поэтому для него Лотман, который умеет «встать на чужую точку зрения» в духе гуманитарных наук, является ученым-филологом, а Бахтин, «утверждающий себя через преодоление чужих вещей (слов)» в духе революционизма 1920-х годов — философом. См.: Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман: Наука и идеология; М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 2. С. 485—496.

дискуссия не может доказать полную «невинность» по отношению к своим эпистемологическим основам. И для того, чтобы понять, что имел в виду Лотман под приведенным выше словом «перевод», нам необходимо рассмотреть своего рода ответ Лотмана на этот вопрос.

В одной из редких статей, которые затрагивают философские проблемы, — «Культура как субъект и сама-себе объект» (1989)<sup>211</sup>, представляя идеи Лейбница в качестве «третьего имени» европейской философской традиции, которую можно охарактеризовать как движение от Гегеля к Канту (от эстетики «текста» к эстетике «восприятия»), Лотман своеобразно переосмысляет лейбницево понятие «монады», переводя его в собственный «семиотический» план.

Исключительная важность этой статьи далеко не ограничивается тем, что именно здесь понятие «монады» заменяет предшествующее ему у Лотмана понятие «семиотической личности», воплощая в себе все главные его признаки: умение одновременно быть «частью» и «целым», самостоятельную «индивидуальность» по отношению к целому и т.д. Значительно более важно другое: при осмыслении некоторых существенных черт человеческой личности (возможность осуществлять «выбор поведения» и таким образом, сохраняя в известной степени «непредсказуемость» дальнейшего развития, трансформировать «случайность» в «свободу») здесь само понятие «личности» начинает рассматриваться Лотманом как своего рода «семиотическая монада». Другими словами, в данном случае речь идет не только о возможности «определения семиотической личности (объекта) как монады», но и о возможности «рассмотрения самой личности (субъекта) как семиотической монады»: «Сохраняя определенную осторож-

<sup>211</sup> При этом сам Лотман в самом начале статьи объявляет, что его статью «не следует рассматривать как [нечто] претендующее на философское значение». По Лотману, «это лишь попытка обобщить опыт исследований конкретных фактов из истории культуры», причем «автором двигателя неудовлетворенность тем, как отражаются в истории литературы и культуры некоторые привычные теоретические категории» (1989, 386). Об отношении Лотмана к философской проблематике ср.: «В частных беседах он не раз настаивал на том, что профессиональная философия в наши дни — анахронизм (при этом он имел в виду западную философию, о советской говорил было вообще бессмысленно). Профессиональный философ — это, по его выражению, профессиональный едок приправ. Время спекулятивной философии прошло, приправа должна подаваться к основному блюду» (Лотман М. Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 220).



ность, можно утвердить параллель между семиотическими монадами и понятием личности, поскольку и им присуща в определенной мере автономность поведения... Монада, которая как часть подчиняется строгим законам детерминации, как целое, как “личность” обладает возможностью выбора и определенным запасом непредсказуемости, автономии от целого, от своего семиотического контекста» (1989, 374).

Указанная точка зрения ставит под сомнение самую дихотомию «объект—субъект» в силу ее односторонней условности<sup>212</sup>, поскольку в предлагаемом понимании не только объект, но также и субъект как семиотическая монада находятся внутри некоего общего пространства<sup>213</sup>: «Каждый мыслящий элемент — внутри мыслящего же мира» (Там же, 374), при этом, «не забывая монадной структуры семиотического поля и ощущая себя самого монадой внутри этого мира, историк культуры окажется в более сложной, но, вероятно, и в более соответствующей реальности позиции» (Там же, 375).

Итак, действительно, совсем не метафорическим оказывается название книги Лотмана «Внутри мыслящих миров»: «Мысль — внутри нас, но и мы — внутри мысли, подобно тому, как язык — нечто порождаемое нашим сознанием и прямо зависящее от механизма мозга, но и мы — внутри языка. И если бы мы не были погружены в язык, наш мозг не мог бы его генерировать. Так же и мысли — и нечто рождаемое человеческим мозгом, и окружающая нас сфера, вне которой интеллектуальное генерирование было бы невозможно» (1990, 386).

<sup>212</sup> «Понятия объективного и субъективного, с одной стороны, выступают как универсальные инструменты описания всякой культуры как феномена в любых ее проявлениях, а с другой, сами являются порождением определенной (европейской) культурной традиции в определенный момент ее развития» (1989, 369).

<sup>213</sup> «Как же соотносится такой взгляд на культуру с привычным членением на субъект и объект? Существование смыслопорождающей монады требует ее погруженности в интеллектуальное целое высшего порядка и непосредственной включенности в монаду более высокого уровня, по принципу: всякое интеллектуальное целое есть часть интеллектуального целого и целое по отношению к своим частям... Соотношение “субъект—объект” подразумевает концентрацию интеллектуальной активности на одном полюсе, а структурной организации — на другом. С изложенной здесь точки зрения, элементы находятся в соотношении “включенности — выключенности”, каждый мыслящий элемент — внутри мыслящего же мира. Категория “субъект—объект” может здесь возникнуть лишь в момент, когда отдельная монада, возвысившись до уровня самоописания, моделирует себя как изолированную и единственно интеллектуальную сущность» (Там же).

Не требуется дополнительного объяснения для того, чтобы понять, что в этом случае под «мыслью» как окружающей нас сферой обозначается не что иное, как «универсум культуры», куда мы сами входим как неизбежные части. Одновременно очевидно, что лишь при таком освещении мы можем понять истинный смысл того, что Лотман имел в виду под «переводом» с языка «истории» на язык «историка»: это — «перевод» с одного языка на другой, но в то же время это и «диалог» между разными частями внутри единого пространства.

Именно поэтому встреча истории и историка не может быть односторонней интерпретацией, а должна быть динамическим процессом взаимообновления: «Историк и история находятся внутри единого пространства человеческой культуры», только «они в принципе говорят на разных языках» (1990, 384). В свете трансформированного «настоящего» и «прошлого» меняет свой облик, но при этом «процесс этот не протекает в пустоте: оба участника диалога являются партнерами и в других коллизиях, оба они открыты для вторжения извне новых текстов, а тексты... всегда таят в себе возможности все новых интерпретаций» (Там же, 385).

С одной стороны, история — это конструирование прошлого с точки зрения настоящего, а с другой — сам образ исторического прошлого конструирует настоящее. Взаимодействуя с современными механизмами, образ исторического прошлого воздействует на настоящее как равноправный участник диалога, поскольку он не просто существует, а функционирует в качестве неизбежной части универсума культуры. Более того, по Лотману, «этот образ исторического прошлого *не антинаучен, хотя и не научен*. Он существует рядом с научным образом прошлого как *другая реальность* и взаимодействует с ним тоже на диалогической основе» (Там же; курсив наш. — С. К.)<sup>214</sup>.

По мысли Лотмана, мы как бы находимся в пространстве огромного интеллектуального механизма и поэтому «внутри»

<sup>214</sup> «Из этого вытекает еще одна функция истории в культуре. Историю часто называют памятью человечества... Если функция истории — все в той же попытке “представить прошлое, как оно было на самом деле”, то память — инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое. И иначе: содержание памяти составляет прошлое, но без нее невозможно мышление “теперь” и “здесь”, это — глубинная основа актуального процесса сознания. И если история есть память культуры, то это означает, что она не только след прошлого, но и активный механизм настоящего» (1990, 385).

мысли. Но и она — вся — находится внутри нас. Поэтому нельзя сказать, что мы обречены быть рабами этого механизма<sup>215</sup> и в принципе не можем вырваться из этого пространства. Главное в том, что «этот мыслящий мир не может иметь только один язык, и реальность не описывается одним языком» (1993с, 443). Должно существовать, по крайней мере, «многоязычие»: вот почему, находясь внутри мыслящего мира, мы можем описать его только «внутри мыслящих миров». Итак, «являясь одновременно и «матрешкой», и участником бесконечного числа диалогов, и подобием «всего», и «другим» для других и для самого себя, мы — и планета в интеллектуальной галактике, и образ ее универсума» (1990, 386)<sup>216</sup>.

Конечно, при этом мы можем лишний раз задать себе вопрос: в конце концов, что этот за мир, который находится

<sup>215</sup> Ср.: Jameson Fredric. The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton Uni., 1972.

<sup>216</sup> Кажущееся «противоречие» между весьма характерной для Лотмана мыслью о том, что всякая система является результатом работы (как минимум) двух в принципе взаимонепереводимых подструктур, и сугубо «целостным» видением мира указанного рода не должно вызвать удивления. Главное заключается в том, что сама «целостность» должна отражать в себе исконную «нашу» двусоставность. В этом отношении не случайно, что мы обнаруживаем примеры самого продуктивного совпадения макро- и микроуровней лотмановского анализа именно в тех работах по семиотике «поведения», где наблюдается явно повышенная роль «человеческих факторов»: в статье о «Хлестакове» Лотман пишет: «Прежде всего, понятие прагматических связей — в том виде, в каком оно было сформулировано Пирсом и Моррисом, — в применении к сложным семиотическим системам оказывается в достаточной мере неопределенным... Видимо, уместно заменить понятие «людей» представлением о коллективе, организованном по структурным законам некоторой культуры. По отношению к данной культуре коллектив этот может рассматриваться как текст определенного рода. Тогда прагматические связи можно будет трактовать как соотношение двух различно организованных и иерархически занимающих разные места, но функционирующих в пределах единого культурного целого текста» (1975с, 349—350; курсив наш. — С.К.). И в заключение своей книги «Беседы о русской культуре»: «Если нам не дано исчерпывающе понять прошедшее и настоящее, то мы можем осознать свою неотделимую с ним слитность. Это чувство растет от проникновения в большие исторические события в такой же мере, как от сопереживания мелких и мельчайших сторон жизни. Геометрически изоморфные фигуры различны по размерам, по форме и вместе с тем в определенном смысле — одно и то же. История, отраженная в одном человеке, в его жизни, быте, жесте, изоморфна истории человечества. Они отражаются друг в друге и познаются друг через друга. Если настоящая книга внушит читателю хотя бы малую степень этого чувства, автор будет считать свою работу не напрасной» (1994. С. 389; курсив наш. — С.К.).

внутри нас и в то же время окружает нас — объект ли он, обладающий собственными объективными свойствами, или всего лишь неотрефлексированная метафора внутреннего наблюдения субъектом? Так или иначе, своего рода комментарий (а не ответ, скорее всего) Лотмана по этому поводу звучит с почти «исповедальной прямоотой»<sup>217</sup>: «Семиотика создает несемиотический мир. Напрасно думать, что мы окружены от природы не-семиотическим миром и в нем покоится озеро семиотики. Мы действительно окружены не-семиотическим миром, но не видим его. Мы видим тот мир, который создаем, — 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 — все, одновременно и ничего. Это вопросы, на которые мы сейчас не имеем ответа»<sup>218</sup>.

В таком финале можно увидеть некий категорический императив «единственного действительного “семиотического утописта”»<sup>219</sup>. Может быть, упомянутая огромная «интеллекту-

<sup>217</sup> Бак Д. П. Исповедь или автометаописание? // НЛО. 1995. № 11. С. 309.

<sup>218</sup> Лотман Ю. М. Чем длиннее пройден путь, тем меньше вероятностей для выбора (Вступительное слово на международной студенческой конференции русских филологов, Тарту, 1990 г.) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 458.

<sup>219</sup> Левин Ю. И. «За здоровье Ее величества!» // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 311. Совершенно очевидно, что в данном случае речь идет уже не о семиотике как определенной «научной дисциплине» или как определенном «методе» гуманитарных наук, а о семиотике как своеобразной «научной психологии исследователя». Об этом сам Лотман пишет: «Говоря о семиотике сейчас, в конце XX века, следует иметь в виду три различных ее аспекта. В первом она являет собой научную дисциплину, предсказанную еще Ф. Соссюром. Это область знания, объектом которого является сфера знакового общения <...> Во втором аспекте семиотика предстает перед нами как метод гуманитарных наук, проникающий в различные дисциплины и определенный не природой объекта, а способом его анализа <...> Наконец, третий аспект лучше всего определить как своеобразие научной психологии исследователя, склад его познающего сознания. Подобно тому, как кинорежиссер привыкает смотреть на окружающий мир сквозь пальцы, сложенные по форме кадра и “вырезающие” из целостного пейзажа отдельные куски, исследователь-семиотик привычно преобразует окружающий его мир, высвечивая в нем семиотические структуры. Все, к чему прикасался своей золотой рукой царь Мидас, обращалось в золото. Подобно этому все, привлекающее внимание исследователя-семиотика, семиотизируется в его руках. Это связано с воздействием описывающего на описываемый объект, о чем речь пойдет в дальнейшем» (1990, 5—6).

альная галактика», в которой мы участвуем как «планета» — это нечто иное, чем то, что мы называем — несколько расплывчато и нередко понимая это совершенно по-разному — «семиотика культуры». Однако в очередной раз нам нельзя упускать из виду тот самый общеэпистемологический контекст, в котором находимся вместе с Лотманом мы сами.

Ретроспективное размышление о пройденном к концу XX века общеинтеллектуальном пути, главное устремление которого состояло в прогрессивном «эпистемологическом разрыве» (с прошлым), снова и снова возвращает нас к одному и тому же вопросу: это — невозможность поставить себя в состояние полной «внезаходимости», то есть принципиальной включенности самой разрывающей силы в общий процесс бесконечного обновления. В этом отношении своего рода «исповедь» одного из ведущих теоретиков деконструктивизма Жака Дерриды звучит, пожалуй, с не меньшей «прямотой», чем у Лотмана: «Я не верю в решительный взрыв, называемый сегодня однозначным эпистемологическим разрывом. Разрыв всегда неизбежно переписывается в старых формах (“одеждах”), которые необходимо бесконечно, постоянно обновлять. Такая бесконечность не есть случайность; она существенная, системная и теоретическая. И это не уменьшает потребность и относительную важность таких разрывов, появления и определения новых структур...»<sup>220</sup>

«Сомнения» науки в своих эпистемологических основах нельзя отождествлять с состоянием интеллектуальной «амнезии», пусть и сознательной. Если нам придется забыть все, что было раньше, для того чтобы говорить дальше совсем по-«другому», то это будет относиться скорее к сфере не науки, а медицины: это будет либо «афазия», либо «шизофрения»<sup>221</sup>. Для того чтобы перестроить семиотику, необходимо находиться «внутри» семиотики; трансформировать понятия, поставив

<sup>220</sup> «I do not believe in decisive ruptures, in an unequivocal “epidemiological break”, as it is called today. Break are always, fatally, reinscribed in an old cloth that must continually, interminably be undone. This interminability is not an accident or contingency; it is essential, systematic, and theoretical. And in no way minimize the necessity and relative importance of certain breaks, of the appearance and definition of new structures...» (*Derrida Jacques. Semiology and Grammatology: interview with Julia Kristeva // Positions. Chicago Press, 1981. P. 24 / Ипзанг. Сеул, 1992. С. 47. Перевод наш. — С. К.*).

<sup>221</sup> Ср. понятие «шизофреника» как производителя желания у Делеза и Гваттари: (*Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus — capitalism and schizophrenia. Minneapolis, 1983 // Анти-Оидипус. Сеул, 1994*).

под сомнение их предпосылки, поместив их в другие соотношения, и таким образом мало-помалу модифицировать ее поле, создавая новые перспективы.

В эпоху тотального «сомнения» и «кризиса» творческая эволюция Лотмана устойчиво иллюстрирует тот самый тезис о «полиглотизме»: у нас нет другого пути, кроме говорения на многих «разных» языках, поскольку *«нам все необходимо, лишнего в мире нет»*.

Если творческая позиция Лотмана в своих теоретических поисках производит впечатление недостаточной «кардинальности» на фоне всего «радикального» поворота в гуманитарной науке нашего времени, то при этом стоит подумать столь же серьезно о другом: почему в ходе радикальной «деконструкции» всякого абсолюта нередко деабсолютизирующая сила сама по себе становится в чем-то очень похожей на своего противника?<sup>222</sup> Почему постмодернизм как сила, «подрывающая» самые устои культуры, в конечном итоге не может быть ничем иным, кроме культуры как таковой?<sup>223</sup>

Может быть, истинное достоинство творчества Ю. М. Лотмана заключается в том, что оно могло существовать более 30 лет под названием «структурно-семиотической теории», несмотря на все доктрины и сомнения своей эпохи, причем не пытаясь разрешить их каким-то односторонним образом и, скорее, противостоя им «изнутри». Краткие заметки об

<sup>222</sup> О тоталитарном начале постмодернизма см.: *Смирнов И.* Человек человеку — философ. СПб., 1999. С. 90—106. «Постмодернизм с его программной критикой холизма стремится добыть, несмотря на это, завершенное в себе (т.е. сводимое к фундаментальным принципам) знание точно так же, как и традиционные системы мысли. Новейшие теории хаоса внутренне вообще не хаотичны» (Там же, 174). Ср. также своего рода «систематизированное» понятие «хаоса» как «переходного периода от одного состояния к другому» у Д. С. Лихачева: «Хаос — это отсутствие системы: системы в соотношении между собой отдельных элементов, составляющих систему. Тем не менее абсолютного хаоса быть не может. Само человеческое сознание стремится упорядочить все им воспринимаемое. При этом объединение разнородных элементов — любое, даже самое примитивное, требует некоторой однородности входящих в это объединение частей, иначе не может существовать и сам хаос» (*Лихачев Д. С.* Рождение нового через хаос // *Полярность в культуре.* СПб., 1996. С. 10—11).

<sup>223</sup> «Contradictio in adjecto постмодернистского абстрактного мышления — в том, что оно исключает себя из всей западноевропейской философской (метафизической) традиции и в то же время надеется остаться философией, пусть и деконструктивной» (*Смирнов И.* Там же. С. 98).

истории тартуско-московской школы как исторического научного направления Лотман закончил таким выражением надежды: «Научные возможности тартуско-московской семиотической школы еще не исчерпаны, и... она еще 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 растет, сбрасывая кожу. Идеи также развиваются, перерастая себя»<sup>224</sup>.

Сегодня эта надежда в наибольшей степени актуальна для творческого наследия самого Лотмана. Не ставить Лотману памятник в прошлом, а поместить его в огромное пространство «большого времени», где нет ничего абсолютно мертвого, — вот что было задачей автора этой книги.

---

<sup>224</sup> Лотман Ю. М. Заметки о тартуских семиотических изданиях // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 501.

# ЛИТЕРАТУРА

(труды Ю. М. Лотмана)

1962

\* Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1963

\* О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. № 3.

1964a

\* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

1964b

\* Проблема знака в искусстве // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1965

\* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1966

\* К проблеме типологии текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1967a

\* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1967b

\* О типологическом изучении культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1968a

\* О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1968b

\* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1970

\* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1988.

1971a

\* О семиотическом механизме культуры (совместно с Б. А. Успенским) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.



1971b

\* Проблема «обучения культуры» как типологическая характеристика // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1973a

\* Миф — имя — культура (совместно с Б. А. Успенским) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1973b

\* Семиотика кино и проблема киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1973c

\* О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1973d

\* Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) (совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1973e

\* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1973f

\* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1973g

\* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1973h

\* Замечания о структуре повествовательного текста // О русской литературе. СПб., 1997.

1974a

\* Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1974b

\* Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1975a

\* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995.

1975b

\* Декабрист в повседневной жизни // Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

1975c

\* О Хлестакове // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т.1.

1976

\* Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1977a

\* Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1977b

\* Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1977c

\* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) (совместно с Б. А. Успенским) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Тарту, 1977.

1977d

\* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. IV.

1978

\* Феномен культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1979a

\* Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1979b

\* The origin of Plot in the light of typology (1979) // Poetics Today. Vol. 1. № 1—2; Русское издание: Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн. 1992. Т. 1.

1981a

\* Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

1981b

\* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1981c

\* Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1981d

\* Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1982

\* Литература и Мифология (совместно с З. Г. Минц) // Труды по знаковым системам. Вып. 13. Тарту, 1982.

1984

\* О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1986

\* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1987

\* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1989

\* Культура как субъект и сама-себе-объект // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3.

1990

\* Universe of The Mind — A Semiotic Theory of Culture (trans: Ann Shukman); Русское издание: Внутри мыслящих миров (человек—текст—семиосфера—история). М., 1996.

1992a

\* Вместо заключения о роли случайных факторов в истории культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.

1992b

\* Культура и взрыв. М., 1992.

1993a

\* О реализме Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997.

1993b

\* Зимние заметки о летних школах // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994.

1993c

\* Портрет // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

1994

\* Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

1995

\* Двойной портрет // Лотмановский сборник 1. М., 1995.

1997

\* Письма 1940—1993 / Сост. Б. Ф. Егоров. М., 1997.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Амелин Г. Г., Пильщиков И. А.* Семиотика и русская культура // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998.
2. *Богданов К.* Повседневность и мифология (Исследования по семиотике фольклорной действительности). СПб., 2001.
3. *Бак Д. П.* Исповедь или автометаописание? // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.
4. *Барт Р.* Основы семиологии // От структурализма к постструктурализму — французская семиотика. М., 2000.
5. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // От структурализма к постструктурализму — французская семиотика. М., 2000.
6. *Барт Р.* Нулевая степень письма // От структурализма к постструктурализму — французская семиотика. М., 2000.
7. *Барт Р.* Избранные работы. М., 1994.
8. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
9. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
10. *Бетеа Д.* Юрий Лотман в 1980-е годы: код и его отношение к литературной биографии // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.
11. *Бердяев Н. А.* Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990.
12. *Библер В. С. Ю. М. Лотман и будущее филологии* // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
13. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
14. *Гаспаров Б. М.* В поисках «другого» // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998.
15. *Гаспаров Б. М.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
16. *Гаспаров М. Л.* Взгляд из угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
17. *Гаспаров М. Л.* Лотман и марксизм // Внутри мыслящих миров. М., 1996.
18. *Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века* // Избранные труды. М., 1997. Т. 2.
19. *Гржибек П.* Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
20. *Григорьев Р. Г., Даниэль С. М.* Парадокс Лотмана // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

21. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
22. Егоров Б. Ф. Полдюжины поправок // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
23. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999.
- 23а. Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1996.
24. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
25. Зарецкий А. Р., Песков А. М. Имя мифа — к проблеме семиотики культуры // Новое литературное обозрение. 1998. №. 32.
26. Зорин А. Идеология и семиотика в интерпретации Клиффорда Гирца // Новое литературное обозрение. 1998. №. 29.
27. Иванов Вяч. Вс. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. Вып. 14. 1981.
28. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
29. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Семиотика. Вып. 6. 1973; перепечатана в журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1996.
30. Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история // Внутри мыслящих миров. М., 1996.
31. Киселева Л. Ю. М. Лотман: от истории литературы к семиотике культуры (о границах лотмановской семиосферы) // *Studia russica helsingiensia et tartuensia* VI. Тарту, 1998.
32. Козлов С. На rendez-vous с «новым историзмом» // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.
33. Компаньон А. Демон теории — литература и здравый смысл. М., 2001.
34. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. №. 1.
35. Кнабе Г. С. Знак. Истина. Круг (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна) // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
36. Лахман Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
37. Левин Ю. И. «За здоровье Ее Величества!..» // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
38. Левин Ю. И. Об итогах и перспективах семиотических исследований // Избранные труды. М., 1998.
39. Левинтон Г. А. Заметки о критике и полемике, или Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений (Ю. М. Лотман и его критики) // Новая русская книга — критическое обозрение. 2002. № 1.
40. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001.
41. Лихачев Д. С. Рождение нового через хаос // Полярность в культуре. СПб., 1996.

42. *Лотман М. Ю.* За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
43. *Лотман М. Ю.* Послесловие: структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
44. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978.
45. *Махлина С. Т.* Семиотика — культура и искусство (опыт энциклопедического словаря). СПб., 2000.
46. *Потебня А. А.* Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
47. *Потепцов Г.* История русской семиотики — до и после 1917 года. М., 1998.
48. *Пятигорский А. М.* Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
49. *Пятигорский А. М.* О времени в себе: Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996.
50. *Пятигорский А. М.* Пределом допустимого для Лотмана был я // Новая русская литература. 2002. № 1.
51. *Рикёр П.* Время и рассказ. СПб., 1998.
52. *Смирнов И.* Поэзия vs Проза // Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001.
53. *Смирнов И.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001.
54. *Смирнов И.* Бытие и творчество. СПб., 1996.
55. *Смирнов И.* Человек человеку — философ. СПб., 1999.
56. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977.
57. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М., 1959.
58. *Томашевский Б. В.* Теория литературы: поэтика. М., 2001.
59. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
60. *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ — исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
61. *Топор П.* Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
62. *Топор П.* Перелом в переломах: из истории тартуской школы // *Studia russica helsiensi et tartuensia VII.* Helsinki, 2000.
63. *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
64. *Усманова А. Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.

65. Успенский Б. А. К генезису тартуско-московской семиотической школы // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
66. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000.
67. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
68. Федотов Г. П. «Письмо о русской культуре» // Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т. 2.
69. Чердениченко И. В. Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб., 2001.
70. Шкловский В. Б. Теории прозы. М., 1983.
71. Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 2.
72. Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998.
73. Эткинд Е. Проза о стихах. СПб., 2001.
74. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика (антология). М., 2001.
75. Якобсон Р. Грамматика поэзии и поэзия грамматики // Семиотика (антология). М., 2001.
76. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
77. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: За и Против. М., 1975.
78. Mandelker Amy. Semiotizing the Sphere: Organist theory in Lotman, Bakhtin and Vernadsky // PMLA (Publication of Modern Language Association of America). 1994. Vol. 109. №. 3.
79. Delueze G. / Gattari F. Anti-Oedipus. Minesota. 1983.
80. Derrida J. Positions. Chicago Press. 1981.
81. Eco U. A theory of Semiotics. Bloomington, 1979.
82. Jameson F. The Prison of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton Uni., 1972.
83. Kresteva J. On Yuri Lotman // PMLA (Publication of Modern Language Association of America). 1994. Vol. 109. №. 3.
84. Shukman A. Literature and Semiotics — A study of the writings of Yu. M. Lotman. North-Hollan Pub., 1977.
85. Shukman A. Semiotics of culture and influence of M. M. Bakhtin // Issues in Slavic literature and cultural theory. Bochum, 1989.

## О КИМ СУ КВАНЕ

Ким Су Кван — южнокорейский филолог-русист, теперь уже многолетний исследователь творчества Ю.М. Лотмана. Будучи студентом Сеульского государственного университета, он входил в области русской культуры, занимаясь, в частности, художественной литературой XX века. Благодаря научной любознательности он еще на втором курсе обратил внимание на труды тартуского ученого. Первоначально штудировал книги Лотмана в английском переводе, потом, все более серьезно изучая русский язык, перешел к подлинникам. Университет он окончил в 1994 году и, после двухлетней службы в армии, поступил в 1996 году в аспирантуру Сеульского государственного университета и два года спустя успешно защитил диссертацию «Проблема эволюции понятия “текст” в структурно-семиотической теории Ю.М. Лотмана»: это была первая научная работа об ученом на корейском языке.

Но молодой специалист решил продолжить свои занятия на родине Лотмана. В 1999 году он приехал в Петербург, чтобы стать аспирантом Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии наук. Руководство института попросило меня быть научным руководителем аспиранта — и я с удовольствием и с тревогой согласился. В самом деле с тревогой: насколько Ким Су Кван сможет овладеть трудной темой? насколько он работоспособен? насколько усовершенствуется в русском языке? насколько мы будем психологически совместимы?..

Редко, но бывает: тревоги мои оказались совершенно беспочвенными! Аспирант получил бы высшие баллы по всем параметрам, если определять его качества по вертикальной шкале ценностей. Он на фоне многочисленных уже статей и даже книг о Лотмане создал оригинальный и перспективный труд, блистательно защищенный в октябре 2002 года по-нашему как кандидатская, а по зарубежным меркам как докторская диссертация. Мне не пришлось (как иногда, увы, случается!) снабжать ученика идеями, переписывать за него абзацы или целые страницы текста... Ким Су Кван все делал сам. Мы, правда, долго совместно выбирали и «сегментировали» круг проблем, который лег бы в основу диссертации.



А потом уже аспирант творил самостоятельно. Моя функция сводилась лишь к композиционным и «рекламным» замечаниям (скажем, автор недостаточно подчеркивал свое новаторство или недостаточно выделял интересные выводы) да еще к предложениям более насыщенно использовать историко-литературный материал, особенно наследие Пушкина и Гоголя, столь важное для Ю.М. Лотмана.

Ким Су Кван — теоретик. Теоретик от Бога и от рождения. Замечательный литературный критик Валериан Майков, сопоставляя творчество Гоголя и Достоевского, отмечал в Гоголе социальный уклон, а у Достоевского — психологический; для Достоевского, считал он, самое общество интересно по влиянию на личность человека. И перефразируя Майкова, можно сказать о Ким Су Кване, что сама художественная литература для него интересна как материал для теории, да и творчество Лотмана, хотя бы и его историко-литературоведческое наследие, интересно как фундамент для теоретических концепций. А в Ученом совете Пушкинского Дома нет рубрики «теория литературы», могут защищаться лишь историко-литературные диссертации. Конечно, эволюция метода Лотмана, главная тема работы Ким Су Квана, может быть истолкована как историко-литературная, но все же мне хотелось насытить диссертацию анализом применения метода Лотмана к художественным текстам. Кажется, это частично удалось.

Отрадно, что диссертация превращена автором в книгу для читателей, интересующихся историей российской науки. И для тех, кто любит забираться на верхние этажи методологии, на ее теоретические «метауровни». Хочется пожелать Ким Су Квану дальнейшего творческого изучения русской культуры и, может быть, ее сопоставления с культурой Востока, с культурой родной автору Кореи.

*Б. Ф. Егоров*

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>М. Л. Гаспаров. Диалектика Лотмана</i> .....	5
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	11
Семиотическое описание о «семиотике»: проблема метаязыка и объекта .....	11
Неуловимое «единство»: вопрос «целостности» творческого наследия Ю. М. Лотмана .....	14
«Он вечно тот же, а вечно новый»: типологический подход .....	19
<b>ГЛАВА 1. «Вначале была “иконичность”»: искусство</b> как «иконический знак» .....	23
Структурализм по ту сторону «семантики»: Не-произвольность «знака» в искусстве .	23
За пределы лингвоцентризма — поэзия и проза: Пушкин .....	32
В поисках чужого языка: возможно ли «другое» моделирование культуры? .....	40
<b>ГЛАВА 2. Путь к «пространству»: художественный текст</b> как «пространство» .....	50
Картина мира: «пространственное моделирование» как модель культуры .....	50
«Пространство» как художественно- литературный «язык»: Гоголь .....	58
Пространство как «система» культуры: текст, событие, сюжет .....	66
<b>ГЛАВА 3. «Мифологичное»: «мифологичность»</b> как культурный механизм .....	75
Проблема «мифологической» картины мира: отображение «другого» .....	75
«Повествование» как синтез двух механизмов: Достоевский .....	79

«Пространственное» чтение текста: проза русского авангарда .....	86
«Мифологическое» как «прагматический» тип: текст и аудитория .....	91
Две модели культуры: текст, восприятие, коммуникация .....	99
 <b>ГЛАВА 4. «Личностное» в «семиосфере»: семиотическая</b>	
система как «личность» .....	107
Проблема «иносистемного»: от «динамики» к «полиглоти́зму» .....	107
Проблема «автономии»: от «структуры» к «личности» .....	113
Бахтин и Лотман: диалог о «диалоге» .....	119
Семиотика по ту сторону «истории»: «личность» в историческом процессе .....	131
 <b>ВМЕСТНО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: «Возможна ли</b>	
семиотическая наука?» (между структурализмом и постструктурализмом) .....	136
Теория Лотмана: характеристика и рефлексия .....	137
Семиотика Лотмана: «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет...» .....	145
 <b>ЛИТЕРАТУРА (Труды Ю.М. Лотмана) .....</b>	<b>158</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>162</b>
 <i>Б.Ф. Егоров. О Ким Су Кване .....</i>	<i>166</i>

*Ким Су Кван*

**ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ  
ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ  
Ю. М. ЛОТМАНА:  
«ИКОНИЧНОСТЬ»,  
«ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ»,  
«МИФОЛОГИЧНОСТЬ»,  
«ЛИЧНОСТЬ»**

Художник серии

*Н. Пескова*

Редактор

*Л. Пастернак*

Корректоры

*Э. Корчагина, Л. Морозова*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60х90/16

Бумага офсетная № 1

Усл. печ. л. 11. Заказ № 569

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в РГУП «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Культура повседневности»

Фил Бейкер. **АБСЕНТ**

Книга известного английского культуролога Фила Бейкера рассказывает удивительную историю абсента от времен Древней Греции и Рима до наших дней. Запрещенный в XIX веке сначала в Швейцарии, а затем и во Франции, где он пережил свою золотую эпоху (с ним связаны имена А. де Мюссе, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, А. Тулуз-Лотрека, В. Ван Гога и других знаменитых поэтов и художников), этот алкогольный напиток был объявлен едва ли не главной причиной всеобщего упадка нравов. Что такое абсент и чем он выделяется среди прочих напитков? Почему вызывал такой ужас и обладал такой притягательностью? Об этом и о многом другом читатель узнает из этой увлекательной и познавательной книги, многие главы которой читаются как детектив.

Доминика Мишель. **ВАТЕЛЬ  
И РОЖДЕНИЕ ГАСТРОНОМИИ**

Ватель — легендарная фигура в истории французской кухни. Его самоубийство во время празднеств, устроенных принцем Конде в честь Людовика XIV, поразило французский свет. Этот поступок стал символом профессиональной чести французских кулинаров. Между тем Ватель никогда не был поваром, и мы почти ничего не знаем о его жизни. Историк французской кухни Доминик Мишель восстанавливает в этой книге историю формирования мифа о Вателе. Рассказ о Вателе служит введением в историю французского искусства трапезы — того искусства, которое прославило Францию во всем мире. Из этой книги читатель узнает о том, как и что ели французы в XVII в., как было устроено хозяйство знатного дома, как складывались специфические ценности французской кухни. К книге приложены классические кулинарные рецепты XVII в., адаптированные для сегодняшнего обихода.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Филологическое наследие»

**В.Э. Вацуро. ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН В РОССИИ**

«Готический роман в России» — последняя монография выдающегося филолога В.Э. Вацуро (1935—2000), признанного знатока русской культуры пушкинской поры. Заниматься этой темой он начал еще в 1960-е годы и работал над книгой до конца жизни, но так и не успел полностью реализовать свой замысел, поставить финальную точку. Исследование посвящено своеобразному явлению европейской предромантической литературы XVIII столетия — жанру «готической» прозы, роману «тайн и ужасов», — и восприятию его русскими читателями и русскими авторами конца XVIII — первой трети XIX века. Подробно рассмотрены российские судьбы «Замка Отранто» Х. Уолпола, «Удольфских таинств» А. Радклиф, «Монаха» М. Льюиса и других произведений этой ветви европейской романистики. В поле внимания ученого — первые русские переводы, многочисленные переделки и подражания, а также оригинальное преломление «готической» поэтики в творческом опыте Карамзина, Жуковского, Пушкина, Бестужева-Марлинского, других прозаиков и поэтов.

Серия «Интеллектуальная история»

**Роберт Дарнтон. ВЕЛИКОЕ КОШАЧЬЕ ПОБОИЩЕ И  
ДРУГИЕ ЭПИЗОДЫ ИЗ ИСТОРИИ  
ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Один из виднейших американских историков, профессор Принстонского университета, Роберт Дарнтон пишет о культуре крестьян, ремесленников, буржуа, чиновничества, культуре энциклопедистов и романтиков. Какое бы конкретное событие XVIII века он ни рассматривал, будь то истребление кошек парижскими печатниками или сбор материалов на писателей инспектором полиции, Дарнтон вскрывает его подоплеку и знакомит читателей не только с бытовыми подробностями, но и с психологией своих героев. Ни в чем не отступая от фактов и исторической правды, он пишет настолько увлекательно, что научный труд превращается едва ли не в художественное произведение.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002-2003 гг. вышли:

Серия «Научная библиотека»

Д. Токарев. **КУРС НА ХУДШЕЕ**

Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета

Исследование Д. Токарева посвящено сравнительному анализу двух интереснейших писателей XX в. — Д. Хармса и С. Беккета, в творчестве которых автор обнаруживает поразительные аналогии, позволяющие прояснить смысл таких ключевых для современной эстетики понятий, как «абсурд» и «алогическое», «нон-сенс» и «бессмыслица». Хармс-прозаик сумел выразить то же ощущение ужаса перед неизбывностью неорганического, аморфного, бессознательного бытия, что и Беккет. Автора интересует не исторический контекст творчества обоих писателей, а то, каким образом зародилась литература, видящая единственный смысл своего существования в самоуничтожении, в достижении молчания белой страницы.

Н.А. Фатеева. **ПОЭТ И ПРОЗА: КНИГА О ПАСТЕРНАКЕ**

Исследование посвящено творчеству Б.Л. Пастернака. Акцент в книге делается на феномене сосуществования двух форм языкового выражения — стиха и прозы — в рамках единой творческой системы, которая у Пастернака отличается именно чередованием двух форм словесности, что позволяет описать явление литературного «билингвизма» в эволюционном аспекте. В результате параллельного анализа стихотворных и прозаических текстов определяются инварианты индивидуальной системы Пастернака и дается по возможности полное описание его художественной картины мира. В заключительной части книги художественная система автора «Доктора Живого» сопоставляется с некоторыми другими системами (Пушкин, Лермонтов, Набоков). Книга предназначена для филологов — литературоведов и лингвистов, а также для всех тех, кто интересуется вопросами художественной коммуникации.

Издания  
«Нового литературного обозрения»  
(журналы и книги)  
можно приобрести в следующих магазинах:

- «Ад маргинем» - 1-й Новокузнецкий пер., 5/7;  
тел.: 951-93-60
- «Библио-глобус» - ул. Мясницкая, 6; тел.: 924-46-80
- «Гилея» - Нахимовский просп., 51/21; тел. 332-47-28
- «Гнозис» - Зубовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6;  
тел.: 247-17-57
- «Графоман» - 1-й Крутицкий пер, 3; тел.: 276-31-18
- Книжная лавка писателей при Литфонде -  
ул. Кузнецкий мост, 18; тел. 924-46-45
- Книжная лавка при Литинституте -  
Тверской бульвар, 25; тел. 202-86-08
- «Ломоносов» - ул. Трофимова, 18-А; тел. 279-38-86
- «Молодая гвардия» - ул. Большая Полянка, 8;  
тел. 238-50-01
- «Москва» - ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83
- Московский Дом книги - ул. Новый Арбат, 8;  
тел.: 290-45-07; 290-35-80
- О.Г.И. - Потаповский пер., 8/12, стр. 2;  
тел. 927-56-09
- «Пироги» - ул. Пятницкая, 29; тел. 136-74-33
- «Пресс-торг» - ул. 2-я Тверская-Ямская, 54;  
тел. 978-60-22
- «Русский путь» - ул. Новая Радищевская, 2/1;  
тел.: 915-10-47
- «Фаланстер» - Б. Козихинский пер., д 10;  
тел. 504-47-95
- «У кентавра» - Миусская пл., 6; тел.: 250-65-46



Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Критика и эссеистика»

Марк Харитонов. **СТЕНОГРАФИЯ КОНЦА ВЕКА**  
Из дневниковых записей

В течение многих лет известный писатель, автор романа «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (первая Букеровская премия в России, 1992) Марк Харитонов записывал стенографическими значками повседневные наблюдения, мысли, разговоры, литературные и прочие впечатления. Со временем возникло желание расшифровать хотя бы часть этих записей. «Тебе случалось встречаться в самом деле с замечательными людьми, — пишет автор. — Ты был свидетелем событий, которые уже вошли в историю. Да что бы ты ни видел, ни пережил — ты видел это не так, как другие, и осмысливал по-своему». Для публикации отобраны записи 1975—1999 гг. преимущественно на литературные темы. Но, конечно же, никакой разговор о литературе невозможен без разговора о времени, о самых разнообразных проявлениях нашей жизни. Часть записей группировалась вокруг того или иного заглавия — так возникли «Приложения к стенограмме».

Михаил Гробман. **ЛЕВИАФАН**  
Дневники 1963—1971 годов

Дневники известного художника-авангардиста и поэта Михаила Гробмана охватывают почти целое десятилетие, являя читателю подробную картину жизни московской художественной богемы и андерграунда 1960-х годов. Поиски художников, поэтов, писателей, творивших не считаясь с требованиями советской эстетики, человеческие взаимоотношения и отношения с властью, частная жизнь, быт, все, что понемногу уходит в прошлое, здесь максимально приближено благодаря почти каждодневным непритязательным, но вместе с тем воссоздающим атмосферу и образ того времени записям автора.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Библиотека НЗ»

А. Шарый. **ПОСЛЕ ДОЖДЯ**  
Югославские мифы старого и нового века

Книга известного журналиста Андрея Шарого, в 1993—1996 гг. — собственного корреспондента радио «Свобода» на Балканах (Загреб), — о последнем десятилетии истории бывшей Югославии, о крушении ее общественно-политических мифов. Как появляется и исчезает миф о великом вожде? Откуда возникает потребность переписать историю? Что такое патриотизм эпохи национальных войн? Какова логика теории о национальной исключительности? Какое влияние кризис общественного сознания оказывает на кинематограф, музыку, литературу, спорт? «После дождя» — размышления о стране, когда-то умудрявшейся «при социализме жить, как при капитализме», а затем ставшей ареной самой жестокой европейской войны второй половины XX века.

Р. Фрумкина. **ВНУТРИ ИСТОРИИ**  
Эссе, статьи, мемуарные очерки

Что значит ощущать себя внутри истории? Как переживает историю человек науки? Какова роль образованного сословия в сегодняшней России? Что значат гуманитарные науки для современного общества? Об этих проблемах в цикле статей, эссе и мемуарных очерках размышляет Ревекка Фрумкина, лингвист с мировым именем. Принадлежит к поколению «бури и натиска» в отечественной лингвистике, автор всегда стремилась выйти за пределы чистой науки и увидеть ученого как человека своей эпохи, как хранителя культурной традиции, как независимую личность, способную к рефлексии по поводу самой этой традиции и ее связи с быстро меняющимся миром.

**ВЕНГРЫ И ЕВРОПА**  
Сборник эссе. Пер. с венгерского.

Что значит быть венгром и европейцем одновременно? Что такое национальный характер? Возможно ли взаимопонимание между Западом и Востоком? В чем корни тоталитарных систем и что общего у фашизма и коммунизма? Кто повинен в расколе Европы? Что кончилось в 1989 году и что началось? Что есть национальная идея и можно ли ее сформулировать? Тем более интересны и поучительны размышления и выводы авторов, представляющих цвет венгерской культуры и общественной мысли XX века.



Иконичность — пространственность — мифологичность — личность

ISBN 5-86793-235-4



9 795867 093235 9

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ