

Георгий Георгиевич Почепцов

## История русской семиотики до и после 1917года.

Учебно-справочное издание. -- Издательство "Лабиринт". М" 1998. - 336 с

Редактор И.В.Пешков

Рекомендуется в качестве учебного пособия по курсу " Культурология"

Книга посвящена предыстории русской семиотики -- практически единственной гуманитарной области бывшего СССР, получившей мировую

известность Читателя в максимально "цитатной форме" знакомят с наблюдениями

и прозрениями ряда гениальных "научных еретиков", вхождение в семиотическую

парадигму которых стало ясным лишь для потомков.

### ВВЕДЕНИЕ 1

#### ГЛАВА ПЕРВАЯ 1

##### ПРЕДЫСТОРИЯ СЕМИОТИКИ В РОССИИ 1

###### 1.1. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.2.1. А.Н.Веселовский 1

###### 1.2.2. Н.В.Крушевский 1

###### 1.2.3. А.А.Потебня 1

###### 1.3. СИСТЕМНЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.3.1. А. А.Богданов 1

###### 1.3.2. П.А.Сорокин 1

###### 1.3.3 Н.Д. Кондратьев 1

###### 1.3.4. В.М.Бехтерев 1

###### 1.4. ПРАВОСЛАВНЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.5. СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.6. ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.7. ТВОРЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.8. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.9. ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.10. ИМПЕРСКИЙ КОМПОНЕНТ 1

###### 1.11. МЕТАКОМПОНЕНТ 1

#### ГЛАВА ВТОРАЯ. ИСТОРИЯ до 1917 ГОДА 1

##### 2.1. В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД О СЕМИОТИКЕ ТЕАТРА 1

##### 2.2. Я.ЛИНЦБАХ О ВИЗУАЛЬНОЙ СЕМИОТИКЕ 1

##### 2.3. Н.Н.ЕВРЕИНОВ О ТЕАТРАЛЬНОСТИ 1

2.4. Л.П.ЯКУБИНСКИЙ И Е.Д.ПОЛИВАНОВ О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ 1

2.5. О.Э.МАНДЕЛЬШТАМ О СОБЕСЕДНИКЕ 1

2.6. В.В.РОЗАНОВ КАК СЕМИОТИК-ПРАКТИК 1

2.7. М.О.ГЕРШЕНЗОН О ДУАЛИСТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ 1

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД 1

А) ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД 1

3.1. Петр Бицилли 1

3.2. Лев Карсавин 1

3.3. Вячеслав Иванов 1

Б) ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД 1

3.4. Густав Шпет 1

В) РЕЛИГИОЗНЫЙ ПОДХОД 1

3.5. павел ФЛОРЕНСКИЙ 1

3.6. Евгений Трубецкой 1

Г) ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД 1

3.7. александр КУГЕЛЬ 1

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ФОРМАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ 1

4.1. ИСХОДНЫЙ КОНТЕКСТ 1

4.2. ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ 1

4.3. ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В МУЗЫКОВЕДЕНИИ 1

4.4. ФОРМАЛИСТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИЗНИ 1

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 1

СЕМИОТИКА ПОВЕДЕНИЯ И ДРУГИЕ ИДЕИ ЮРИЯ ЛОТМАНА 1

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ 1

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 1

## ВВЕДЕНИЕ

Русская семиотика, истоки которой мы рассматриваем в той книге, оказалась практически единственной гуманитарной областью бывшего СССР, получившей мировую известность. Формальное литературоведение, В.Я.Пропп, М.М.Бахтин, потом московско-тартуская школа во главе с Ю.М. Лотманом всегда привлекали внимание ученых. Мы же остановимся на более раннем срезе этого явления, попытаемся обнаружить корни данной исследовательской парадигмы. Нашим объектом станет семиотика в еще не оформленном окончательно инструментари, это скорее семиотические наблюдения ряда прозорливых ученых, чем сформулированные концепции. Но ценны и прозрения, которые мы попытаемся воссоздать на этих страницах.

Чтобы сберечь специфику мысли каждого автора, мы подаем материал в максимально цитатной форме. Оригинальность приводимых взглядов хорошо видна сегодня, когда они получили дальнейшее, более системное развитие, для современников же в ряде случаев все это могло казаться просто ересью.

Книгу мы и посвящаем научным еретикам. Еретики получают свою известность только спустя определенное время, их никогда не признают современники. Тем существеннее их вклад, который удается сделать, лишь преодолев сопротивление среды. С точки зрения семиотики, это люди со своими голосами. Их принципиально не манит хор. Именно с такими людьми и знакомит данная книга.

Заметим, что сходное по тематике исследование Вяч. Вс. Иванова "Очерки по истории семиотики в СССР" (М., 1976), практически единственное в бывшем Союзе и последующем Содружестве, описывает иной период и другие персоналии. Это же мы можем сказать и о хрестоматии Игоря Чернова, поскольку, касаясь формального направления, мы намеренно отказались от анализа его литературоведческой

предыстория семиотики в России 6  
составляющей как наиболее известной (Хрестоматия по  
теоретическому

литературоведению -- Тарту, 1976). Тем более, что теперь имеется и перевод работы Виктора Эрлиха (Русский формализм: история и теория. СПб., 1996), где формальное направление подвергнуто монографическому исследованию.

Семиотика остается в основе своей дисциплиной, которая все еще формирующейся, и поэтому в некотором роде отторгает попытки своей собственной истории. Осознание своей истории признак взросления. Но современники не могут увидеть того, что становится заметным в период жизни следующих поколений. Для нас таким периодом является время Юрия Лотмана, во многом благодаря личности которого удалось удержать научную нить поколений, идущую от начала века до сегодняшнего дня.

Заметим также, что первые семиотические наблюдения не всегда были выражены в той научной форме, к которой мы привыкли сегодня. Но это было начало, и здесь важны первые ростки.

Семиотика родилась не сегодня. Давайте заглянем в период, когда она еще робко стучится в храм науки. Лишь после она становится там полноправной хозяйкой.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ПРЕДЫСТОРИЯ СЕМИОТИКИ В РОССИИ

#### 1.1. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

Начало XX века дает странное ощущение эпохи Мне кажется, что именно увлеченность новым и стало определяющим фактором. Н.А.Бердяев в своем "Самопознании" называет этот период русским культурным Ренессансом.

Он пишет, что "тогда было опьянение творческим подъемом, новизна, напряженность, борьба, вызов. В эти годы России было послано много даров"

(Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. -- М., 1991 С.140) И приводит интересный пример. Кто мог рассчитывать на успех в

любви? В 60-е годы -- материалист и мыслящий реалист В 70-е -- народник. В

90-е -- марксист А затем вновь настало время романтиков И революция 1917

года также обладала таким элементом новизны, хотя Н. А. Бердяев и написал- "Русская революция была также концом русской интеллигенции.

Революции всегда бывают неблагодарны Русская революция отнеслась с черной неблагодарностью к русской интеллигенции, которая ее подготовила, она ее преследовала и низвергла в бездну" (Там же. С 231) И далее "Свобода не демократична, а аристократична Свобода не интересна и не нужна восставшим массам, они не могут вынести бремени свободы" (Там же) Так Н.А.Бердяев, вероятно, объясняет отмеченное им несовпадение интересов интеллигенции и революции

Сходно анализировал монархию и республику другой русский философ И А Ильин. Для монархии, по И. А. Ильину, характерен культ ранга, то есть внимание к проявлениям лучшего во всех областях Для республики нечто обратное -- культ равенства. Правда, еще в 1908 году в своих лекциях М.М. Ковалевский говорил студентам. "Равенство в политическом беспорядке так же содействует упадку сословных предубеждений, как и проводимое законом равенство в правах"

Однако все ощущали наступление новой эпохи, которая совпала со временем молодости многих будущих талантов Произошла смена моделей поведения во всех областях. Модели письма А. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского уже не были живыми, не были образцами для подражания.

#### предыстория семиотики в России 8

Вновь науки слились в одну, в пучок, чтобы затем снова разделиться. В момент такого слияния и рождается интерес к универсальным законам. Ведь что такое, например, формальное литературоведение, как не универсальные законы построения Текста. Семиотика -- это универсальные законы построения Языка. Надо было уйти от случайных факторов -- кто автор: А.Н.Толстой или В.Шекспир -- и видеть только повторяющиеся во всех текстах структуры. Это была невероятно трудная задача, поскольку и сегодня автор со своей биографией и живым поведением заполняет и предопределяет изучение текста.

Слияние наук можно увидеть даже там, где его не замечали сами авторы. Я имею в виду, например, музыковедение, труды по которому не упоминаются в

работах по истории семиотики. Статьи и книги 20-х годов Б.В.Асафьева, А.В.Финагина, Р.И.Грубера, Б.А. Яворского показывают нам зарождение практически тех же идей, только на ином, музыкальном материале, форма в музыке, музыкальный быт и др. -- это те же проблемы (даже термины повторяются), что и в формальном литературоведении. Такова, вероятно, была общая атмосфера, общее видение мира, впрочем, один и тот же город -- Петроград.

И экспериментальная, модернистская литература тоже принадлежит этому времени. Свои романы, например, как бы конструируют В.А.Каверин, И.Г.Эренбург. Мощные литературные языки порождают Н.М.Олейников, Д.И.Хармс, Велимир Хлебников, Андрей Белый. Это потом не без помощи И.Сталина произойдет унификация всех областей мысли. А тогда основоположниками были люди типа отца Павла Флоренского, философа и священнослужителя, но не в бытовом, а в высоко научном смысле. Его лишают всех возможностей для работы -- он пишет статьи для "Технической энциклопедии". Творческая мысль его продолжает работать даже в заключении -- в лагере он занимается проблемой вечной мерзлоты. Н.Д.Кондратьев создает свой огромный труд в Бутырской тюрьме. Эти люди, выросшие и сформировавшиеся в атмосфере свободы и творчества, на всю жизнь остаются недостижимыми для последующих поколений советских людей, впрочем до самого недавнего времени и не подозревавших о существовании возможных образцов для подражания.

интеллектуальный компонент 9

Мы потеряли сегодня сочетание уровня знаний и уровня генерации новых идей. Люди теперь относятся либо к тем, кто знает, либо к тем, кто создает. И чем лучше знание, например, современной литературы, тем беднее собственные оригинальные идеи. Тогда по непонятным причинам это сочеталось. Может, в этом плодотворном сочетании и лежит зарождение семиотики в России.

## 1.2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ

Любая идея возникает в своем качественном варианте лишь на базе

предшествующей реализации, причем очень часто неоднократной. Таких имен, с которыми мы можем связать реализацию семиотических идей в России, три. Это А.Н.Вселовский, это Н.В.Крушевский и это А.А-Потебня. Они вышли за пределы конкретики своего материала, задавая определенные теоретические вехи, которые активно были использованы их последователями.

### 1.2.1. А.Н.Веселовский

Александр Николаевич Веселовский (1838-1906) приходит к своим теоретическим решениям, отталкиваясь от конкретных наблюдений в области сравнительного литературоведения. Можно увидеть последовательность зарождения его идей по названиям работ -- путеводным вехам ученого. Открывая первый том его сочинений, изданный в Санкт-Петербурге в 1913 году, читаем: 1895 год -- "Из истории эпитета", 1897 год -- "Эпические повторения как хронологический момент", 1898 год -- "Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля". И во второй том попадает не изданная при жизни ученого "Поэтика сюжетов"...

А.Н. Веселовский обнаруживает единые схемы организации речевого материала. Практически всюду при исследовании текстов мы видим, что литературоведение пытается повторить путь лингвистики, найти явления, сходные по своей обобщенности с грамматикой языка. С другой стороны, А.Н.Веселовскому удается даже сделать следующий шаг -- в своем анализе он опускается до единиц элементарных, до условных "кирпичиков", когда он приходит к разграничению мотива и сюжета.

В предисловии ко второму тому Б.Ф.Шишмарев перечисляет курсы, прочитанные А.Н.Веселовским в университете, пред-

предыстория семиотики в России 10

варя это перечисление словами: "в громадной глыбе Поэтики сюжетов угадываешь больше того, что в ней успела высечь рука мастера"

(Шитмарев В.Ф. Предисловие // Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том второй. Вып.1. Поэтика. Поэтика сюжетов (1897-1906). СПб., 1913. С.5).

Курсы эти таковы:

1897/1898 -- "Историческая поэтика (история сюжетов)";

1898/1899 -- "Историческая поэтика (история сюжетов, их развитие и условия чередования в поэтической идеализации)";

1899/1900 -- "История поэтических сюжетов; разбор мифологической, антропологической, этнологической теорий и гипотезы заимствований.

УСЛОВИ

хронологического чередования сюжетов";

1900/1901 -- "Романы бретонского цикла, вопрос об их происхождении и развитии";

1901/1902 -- "Эпоха немецкого романтизма. Общественные и литературные

идеи немецкого романтизма";

1902/1903 -- "Эпоха немецкого романтизма. Поэтика сюжетов".

Движение мысли А.Н.Веселовского шло в поиске повторяющихся элементов, и это повторение он впервые находит в эпитетах, с современной точки зрения вроде бы наименее повторяющемся материале.

А.Н.Веселовский, напротив, подчеркивает постоянство эпитета при определенных словах. Например: море "синее", леса "дремучие", поля "чистые", ветры "буйные" и т.п. То есть найденные эпитеты постепенно из единицы синтаксической становятся лексически обусловленными.

Соответственно

степень свободы, свойственная единице синтаксической, сменяется на степень

несвободы, свойственной единице лексического уровня. "Из ряда эпитетов,

характеризующих предмет, -- пишет А.Н.Веселовский, -- один какой-нибудь выделялся как показательный для него, хотя бы другие были не

менее показательны, и поэтический стиль долго шел в колеях этой условности,

вроде "белой" лебеди и "синих" волн океана" (Веселовский А.Н. Собрание сочинений. Том первый Поэтика (1870-1899). СПб., 1913. С.454).

Смена эпохи приводит к постепенной смене символизаций. "Когда в поэтическом стиле отложились таким образом известные кадры, ячейки мысли,

ряды образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое

содержание,

другие образы и мотивы могли находить себе место рядом со старыми, отвечая тем же требованиям суггестивности, упрочиваясь в поэтическом языке, либо водворяясь ненадолго под влиянием вкуса и моды. Они вторгались из бытовых и обрядовых переживаний, из чужой песни, народной или художественной, наносились литературными влияниями, новыми культурными течениями, определявшими, вместе с содержанием мысли, и характер ее образности" (Там же. С.455). Далее А.Н.Веселовский отмечает, что с приходом христианства яркие эпитеты сменяются на полутона.

В целом А.Н.Веселовский выделяет эти существенные для общения элементы, отмечая, что "поэтические формулы -- это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации" (Там же. С.475).

Выделение поэтического языка, свойственное последователям А.Н.Веселовского в школе ОПОЯЗа, заложено тоже здесь, на этих страницах. Он писал: "Язык прозы послужит для меня лишь противовесом поэтического, сравнение -- ближайшему выделению второго. В стиле прозы нет, стало быть, тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма, вызывавшего отклики, и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности, поднявшего значение древних и развившего в тех же целях живописный эпитет. Речь, не рифмованная последовательно в очередной смене падений и повышений, не могла создать этих стилистических особенностей. Такова речь прозы" (Там же. С.477).

Следующий этап движения мысли исследователя состоит в выделении повторяющихся формул. Его аргументация заключается в том, что личность на этом этапе еще не выделена из коллектива, ее эмоциональность коллективна: "Слагаются refrains, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения

чувства выясняются бессознательным уравниванием с каким-нибудь сходным актом внешнего мира" (Там же. С.327).

Первые процессы выделения индивидуального А.Н.Веселовский прослеживает на примере греческой лирики. И здесь вновь мы видим, что индивидуализация как бы коллективна.

предыстория семиотики в России 12

"Выход из старого порядка вещей предполагает его критику, комплекс убеждений и требований, во имя которых и совершается переворот; они ложатся в основу сословно-аристократической этики. Эта этика обязывает всех; оттого аристократ типичен, процесс индивидуализации совершился в нем в формах сословности. Он знатен по рождению, по состоянию и занятиям, блюдет заветы отцов, горделиво сторонясь черни; не вырасти розе из луковицы, свободному человеку не родиться от рабыни, говорит Теогнис. А между тем завоеванное, не обеспеченное давностью положение надо было упрочить, и это создавало ряд требований, подсказанных жизнью и отложившихся в правила сословной нравственности, которыми греческая аристократия отвечала в свои лучшие годы: жить не для себя, а для целого, для общины, гнушаться стяжаний, не стремиться к наживе и т.п." (Там же. С.333). Здесь мы видим интересные наблюдения по семиотизации поведения, которые затем развились в работы Г.О.Винокура о биографии и Ю.М.Лотмана о декабристах.

Основным же открытием А.Н.Веселовского стало выделение таких понятий, как мотив и сюжет. Здесь именно сравнительное литературоведение подсказывает А.Н.Веселовскому элементный, структурный характер повествования. Достигнув уровня схемы, элемента, кванта, А.Н.Веселовский совершил настоящее открытие. Последующая критика по поводу возможной разложимости мотива лежит в области улучшения имеющейся идеи.

Итак, что же такое мотив? "Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду

ставила человеку, либо закреплявшие особенно яркие, казавшиеся важными или

повторяющиеся впечатления действительности. Признак мотива -- его образный

одночленный схематизм" (Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том второй. Вып.1. Поэтика. Поэтика сюжетов (1897-1906). С.3).

Если в подобном определении ощущается некоторый социологизм, то развитие его становится уже чисто структурным описанием: "Простейший род

мотива может быть выражен формулой а + б: злая старуха не любит красавицу --

и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению б; задач может быть две, три

(любимое народное чис-

теоретический компонент 13

ло) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько" (Там же).

Таким образом, А.Н.Веселовский выделил "простейшую повествовательную единицу" -- мотив. Сюжетом же стала тема, "в которой снуются разные положения-мотивы" (Там же. С.11).

Грамматика же сюжета стала одним из основных течений семиотической

мысли в дальнейшем. Достаточно назвать такие имена в русской семиотике, как

В.Б.Шкловский, В.Я.Пропп, Б.В.Томашевский.

И последняя важная для будущего тема, которая тоже получает свое начальное развитие в работах А.Н.Веселовского. Это соотношение языка прозы и языка поэзии. Мы уже упоминали об этом ранее, это работа "Три главы

из исторической поэтики" (1899). "Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось"

(Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том первый. Поэтика (1870-1899). С.480). Завершается работа проблемой взаимовлияния: "Взаимодействие языка поэзии и прозы ставит на очередь интересный психологический вопрос, когда оно является не как незаметная инфильтрация

одного в другой, а выражается, так сказать, оптом, характеризуя целые исторические области стиля, приводя к очередному развитию поэтической,

цветущей прозы. В прозе является не только стремление к кадансу, к

ритмической последовательности падений и ударений, к созвучиям рифмы, но и пристрастие к оборотам и образам, дотоле свойственным лишь поэтическому словоупотреблению" (Там же). И далее: "Язык поэзии инфильтруется в язык прозы; наоборот, прозой начинают писать произведения, содержание которых облекалось когда-то или, казалось, естественно облеклось бы в поэтическую форму. Это явление постоянно надвигающееся и более общее, чем рассмотренное выше" (Там же. С.481).

В целом работы А.Н.Веселовского обладают как наличием богатого материала, так и интересными теоретическими обобщениями, что вообще характерно для русской семиотической традиции, получившей затем свое окончательное развитие в работах Ю.М.Лотмана.

### 1.2.2. Н.В.Крушевский

"Николай Вячеславович Крушевский (1851-1887) - второе имя, выносимое нами в список предшественников русской семио-

предыстория семиотики в России 14

тики -- концентрировал свои исследования в области языкознания. Для него в сильной степени характерна попытка системного взгляда, связывающего воедино разнородные языковые параметры. Приведем некоторые примеры из его книги "Очерк науки о языке", изданной в Казани в 1883 году. Он является учеником И.А-Бодуэна де Куртенэ, и это многое объясняет.

На страницах этой книги сразу просматриваются параллели к будущим наблюдениям. Например: "наше предложение является субститутом не одной мысли, а целой группы мыслей; оно служит итогом этой группы и притом итогом только приблизительным, так как самая группа не есть место постоянное и строго определенное, а колеблющееся и неопределенное" (Крушевский Н.В. Очерк науки о языке. -- Казань, 1883. С.10).

На страницах 64-65 Н.В.Крушевский пытается ответить на вопрос -- почему "все люди с нормальными умственными способностями довольно скоро и довольно легко научаются владеть языком" (Там же. С.64)? Это вопрос

Н.Хомского. Ответ самого Н.В.Крушевского лежит в системности языка:

"усвоение и употребление языка было бы невозможно, если бы он представлял массу разрозненных слов. Слова связаны друг с другом непосредственно: 1) ассоциацией по сходству и 2) ассоциацией по смежности.

Отсюда происходят гнезда или системы и ряды слов. Ассоциации сходства делают

возможным творчество в языке" (Там же. С.69).

Н.В.Крушевский обращает внимание не только на факторы, способствующие созданию системы, но и на факторы, разрушающие систему,

названные им деструктивными. Их он выделил четыре: фонетические, морфологические, производящие и воспроизводящие. Последние два относятся

к явлению существования параллельных форм, а также воспроизводства слов из

другой системы (См.: Там же. С.96-97).

Даже терминология, которой пользуется Н.В.Крушевский, достаточно приближена к современным рассуждениям: "И мы не можем сказать, что слово

"волчий" имеет такую форму только потому, что оно постоянно воспроизводится; оно производится, но производится по образцу своих структурных, а не материальных родичей" (Там же. С.123). И далее "Следовательно, только то, что основано на одном воспроизводстве, только те формы, которые помнятся как отдельные

теоретический компонент 15

формы -- сами по себе или входя в состав рядов, -- стоят вне языковой системы" (Там же).

В этом же стиле письма звучит следующее высказывание:

"Язык имеет собственную археологию" (Там же. С. 134).

"Очерк науки о языке" завершается основными положениями, которые мы приведем:

I. Язык изменяется благодаря сложности и неопределенности своих элементов: звуков, морфологических частей и слов.

II. Беспредельность этой изменяемости объясняется символическим характером слова.

III. Языковые элементы: звуки, морфологические части и слова не только изменяются, но тоже исчезают. Потому язык, путем переинтеграции наличного материала, вечно создает новый.

IV. Законы ассоциации одинаково важны для понимания как психических, так и языковых явлений.

1. Эти законы превращают бесконечную массу слов в одно стройное целое.

Благодаря ассоциации по сходству слова образуют множество координированных систем или гнезд; ассоциация по смежности строит их в ряды.

2. Эти законы делают возможным существование языка: без ассоциации сходства невозможно производство слова, без ассоциации смежности -- его воспроизводство.

3. Ассоциация сходства дает начало слову, а ассоциация смежности дает ему значение.

V. Развиваясь, язык вечно стремится к полному общему и частному соответствию мира слов миру понятий" (Там же. С.149).

Эта последняя страница книги полна ассоциаций с Ф. де Соссюром, что и понятно, поскольку своим учителем Н.В.Крушевский называет И.А.Бодуэна де Куртенэ.

Перед нами теоретическая работа, стоящая явно впереди своего времени. Н.В.Крушевский даже позволяет себе критиковать стандартный метод сравнительной грамматики "все сходное в языках а, б, с... первично и унаследовано ими от общего их родоначальника, языка А; все несходное вторично, произошло впоследствии, на почве отдельных языков" (Так же. С.2). Сам же Н.В.Крушевский придерживается иного правила: "простой эмпирический прием сравнения недостаточен; на каждом шагу нам необходима помощь дедукции из

предыстория семиотики в России 16

прочно установленных фонетических и морфологических законов" (.Там же. С.3).

В конце своей жизни Н.В.Крушевский сходит с ума. И жаль, что этот названный им самим "предварительный очерк" не находит дальнейшего развития.

В заключение приведем еще последние слова из "Введения" к этой книге: "Читатель, который умеет ценить обобщение само по себе и помнит, что не

всякий настолько счастлив, чтобы располагать своим временем и иметь достаточно физических сил для продолжительной и кропотливой обработки

частностей, -- такой читатель, надеюсь, отнесется снисходительно к многочисленным недостаткам моей книги" (Там же. С.9).

### 1.2.3. А.А.Потебня

В обычном перечне классиков А.А.Потебня соседствует с А.Н.Веселовским, мы же "разбавили" список именем Н.В.Крушевского. Прежде чем перейти непосредственно к воззрениям А.Потебни приведем по воспоминаниям Д.Овсяннико-Куликовского впечатление, которое производил его облик: "И у меня, как и других, в отношении к этому человеку как-то само собой сложилось внутреннее, безотчетное убеждение в том, что те обыкновенные чувства уважения, удивления, симпатии, приверженности и т.п., какие мы питаем к людям, в обычном смысле выдающимся, одаренным высокими, но не так уж редко встречающимися качествами ума и души, для Потебни должны быть признаны совершенно недостаточными: он был выше всего этого. Упомянутые чувства уважения, симпатии и т.д. нейтрализовались, распускались в каком-то другом, особенном чувстве, какого не может вызвать в нас самый выдающийся, самый обаятельный "обыкновенный смертный". В Потебне чувствовался смертный необыкновенный" (Овсяннико-Куликовский Д.Н. Воспоминания. П., 1923. С.169-170).

Основные работы Александра Афанасьевича Потебни (1835-1891): "Мысль и язык", "Из записок по теории словесности", "Из лекций по теории словесности", "Из записок по русской грамматике". Работы по теории словесности, отмеченные выше, изданы по записям его слушательниц, словно "Курс общей лингвистики" Ф. де Соссюра. Для его более точной характеристики следует добавить, что А.А.Потебня находился под сильным влиянием В. фон Гумбольдта, сочинение которого даже было переведено в России в качестве

теоретический компонент 17

учебного пособия по теории языка и словесности для военно-учебных заведений: "О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода" (Санкт-Петербург, 1859).

Соответственно и идеи А.Потебни послужили толчком для развития ряда

направлений гуманитарной мысли. Как пишет О.Пресняков, "Теоретики символизма (а позже и футуризма) в различных рассуждениях о "магии слова", о его многозначительной символичности и самооценности не раз пытались опереться на некоторые мысли Потебни о символичности "внешней" формы, использовать их для научного подкрепления своих концепций художественного творчества" (Пресняков О. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А.А.Потебни. - М., 1980. С.127).

Основные идеи А.А.Потебни лежат в следующих областях: внутренняя форма слова, человеческая коммуникация, поэтическое мышление, мифическое мышление, анализ поэтических текстов (басня, пословица, поговорка), соотношение слова и мысли.

Приведем некоторые его высказывания (по современному изданию его избранных сочинений "Слово и миф"):

"Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета и, наоборот, одно слово, совершенно согласно с требованиями языка, может обозначать предметы разнородные" (Потебня А.А. Слово и миф. - М., 1989. С.98).

"Внутренняя форма есть тоже центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными" (Там же. С.130).

"Кажется, что символизм звука застаёт готовым не только звук, но и слово с его внутренней формой, и для самого образования слова был не нужен.

Он мог быть причиной преобразования звуков в готовых уже словах" (Там же. С.105).

"Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперцепировать содержание его мысли" (Там же. С.123).

"Слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя" (Там же. С.127).

предыстория семиотики в России 18

"Язык есть средство понимать самого себя" (Там же. С.133).

"Слово как сущность вещи в молитве и заклятии получает власть над природой. <...> Сила слова не представлялась следствием ни нравственной силы говорящего (это предполагало бы отделение слова от мысли, а отделения этого не было), ни сопровождающих его обрядов. Самостоятельность слова видна уже в том, что как бы ни могущественны были порывы молящегося, он должен знать, какое именно слово следует ему употребить, чтобы произвести желаемое. Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров: она остается при словах и в обыкновенной речи" (Там же. С.159).

"Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей жизни" (Там же. С.167).

"Язык представляет множество доказательств, что такие явления, которые, по-видимому, могли бы быть непосредственно созданы и выражены словом, на самом деле предполагают продолжительное приготовление мысли, оказываются

только последней в ряду многих предшествующих, уже забытых инстанций"

(Там же. С.195).

"Слово для самого говорящего есть средство объективировать свою мысль.

Это не значит, чтобы слово было средством выражать уже готовую мысль, ибо

если бы мысль уже раз была готова, то зачем ее объективировать" (Там же. С.213).

"Говоря словами Гумбольдта, всякое понимание есть вместе непонимание,

всякое согласие в мыслях -- вместе несо-

теоретический компонент 19

гласие. Когда я говорю, а меня понимают, то я не перекладываю целиком мысли из своей головы в другую, -- подобно тому, как пламя свечи не дробится, когда я от него зажигаю другую свечу" (Там же. С.226).

"Поэзия и проза представляют только усложнение явлений, наблюдаемых в отдельном слове" (Там же. С.233).

"В мифе образ и значение различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не создается, образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение. Иначе:

миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом" (Там же. С.259).

"Язык есть главное и первообразное орудие мифического мышления. Но

немыслимо орудие, которое своими свойствами не определяло бы свойств

деятельности, производимой при его посредстве: то, что мы делаем, зависит от

того, чем мы делаем: иначе пишут пером, а иначе углем, кистью и т.д. Стало быть, влияние языка на мифы бесспорно" (Там же. С.261).

И несколько цитат из "Из лекций по теории словесности", поскольку эта книга не вошла в вышеуказанное издание:

"Поговорка есть элемент басни или пословицы, частью происшедшей из пословицы и басни, как остаток, сгущение их, частью недоразвившийся до нее"

(Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. -- Харьков, 1930. С.97).

"Вне слова и до слова существует мысль; слово только обозначает известное течение в развитии мысли" (Там же. С.108).

"В понимающем происходит нечто по процессу, т.е. по ходу, а не по результату, сходное с тем, что происходит в самом говорящем" (Там же. С. 109).

"Говорить значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли" (Там же.С.111).

Чем больше мы вчитываемся в то, что предлагается А.А.Потебней, тем больше убеждаемся в стройности выдвигаемых положений. И уже с точки зрения дня сегодняшнего видим, как те или иные его элементы получают дальнейшее развитие. А.А.Потебня даже формулировал для себя четкую задачу. Он писал: "практическое значение теоретического языкознания должно состоять в том, чтобы сообщить челове-

предыстория семиотики в России 20

ку убеждение в субъективном содержании слова и умение выделить этот элемент из объективного сочетания мысли и слова" (Потебня АЛ. Слово и миф. С.206).

Как и А.Н. Веселовский, А.А.Потебня уделял больше внимания материалу фольклорному, но одновременно именно он ставит перед собой задачу раскрыть, как протекают процессы коммуникации. В этот период филология плодотворно сочетала в себе и языкознание, и литературоведение, что достаточно ярко воплотилось в фигуре А.Потебни.

\* \* \*

Какие же общие выводы мы можем сделать? Что позволило нам внести эти три имени в список предшественников семиотики в России в XIX веке? Сразу же следует подчеркнуть, что этот список может быть продолжен. В нем следует упомянуть Ф.Ф. Зелинского, И.А.Бодуэна де Куртенэ, Ф.Ф.Фортунатова. То есть уже наличествует достаточно общая тенденция, и нам следует ее более четко сформулировать.

Во-первых, это сильная теоретичность обобщения, большой отрыв от материала, чем это происходит в обычной работе. Еще нет пресловутого переноса методов и анализов на совершенно иной материал, как это имеет место

в семиотике в 60-е годы, когда усиленному изучению могло подвергнуться все:

мода, карточная игра, пища и т.п. Тогда И.Рывзин иронично определил объект семиотики как то, что можно изучать методами лингвистики. Но метод

уже достаточно четко отрывается от материала, он готов к подобному переносу,

просто еще нет соответствующей традиции. Мы видим, что хорошая теоретичность

вырывает данную теорию из данного материала, распространяя ее на иные

области.

Во-вторых, теоретичность задает гораздо большую системность, структурность. Особенно ярко это видно на примере Н.В.Крушевского. Хорошая модель не только позволяет описывать другой материал, но и преобразует упорядоченность основного материала. Он предстает

теперь перед исследователем в иной, структурной своей ипостаси.

В-третьих, хотя это общая характеристика вообще психологизма того периода, данные три имени не замыкаются в чисто вербальном материале, они

все время пытаются нащупать, говоря современным языком, когнитивные параллели. Именно в когнитивных механизмах они видят решение всех проблем.

теоретический компонент 21

Таким образом, число предшественников семиотических идей отнюдь не

замыкается этими именами, но они наиболее ярко задают теоретичность своих

подходов, которая позволяет вычленить новый инструментарий и применить его

на новом материале. Именно здесь заданы два основных параметра, предопределившие ряд последующих подходов: четкость отработки лингвистического инструментария и внимание к художественному тексту как

основному объекту семиотического подхода. В нашем случае эти два параметра

как бы распределены между разными людьми, в дальнейшем они совместятся, и

эта "искра" и задаст тот вид семиотики, к которому мы привыкли в ее современном варианте.

### 1.3. СИСТЕМНЫЙ КОМПОНЕНТ

Начало XX века было периодом очень сильной системной тенденции, когда накопленные и часто разнородные факты начали складываться исследователями в системные образования нового порядка. В связи с этим постепенно менялись представления о науке. Эта тенденция общего порядка получила свое развитие и в России. Приведем некоторые характерные рассуждения ведущих в то время ученых. К примеру, о первом из них теперь известно следующее мнение М. Бахтина: "Я помню я сам туда ходил и все ходили на лекции профессора Петражицкого, юриста Петражицкого. Нужно сказать, слушать его было трудно, потому что у него был чрезвычайно сильный польский акцент. И вообще он не был оратором. Но его лекции были в высшей степени интересны. Он был человек философски образованный. Он пытался вообще к праву подойти с новых философских позиций. Это было очень интересно" (Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. М., 1996. С.69). Вероятно, именно университетская среда составляла тот своеобразный тигель, где зарождались новые направления. Это происходило, с одной стороны, из-за большей динамичности устной коммуникации, с другой -- из-за более сильной ориентации на новое молодого поколения, которое и было аудиторией этого типа коммуникации.

Л.И.Петражицкий: "Известно, какую роль в истории естественных наук играл переход от более или менее несущественных и случайных признаков изучаемых категорий явлений, например, животных и растительных организмов как

предыстория семиотики в России 22  
исходных объяснительных и классификационных точек, к существенным (Линней). Сколь различных вид получает социология, смотря по тому из какого

понятия общества исходит данная система" (Петражицкий А.И. Очерки философии права. СПб., 1900. - Вып.1. С.3-4).

Л.И.Петражицкий: "Теоретическое знание вообще отнюдь не есть какая-то копия или протокол действительности и содержит в себе принципиально отличное от того, что могло бы быть констатировано путем наблюдения. (...)

Все-таки каждая теория, как таковая, содержала бы в себе нечто принципиально отличное от того, что может быть констатировано путем наблюдения; ибо теория -- классовые суждения, т.е. они содержат утверждения не о тех объектах, которые существовали или существуют и случайно были подвергнуты наблюдению, а о классах, т.е. о чем-то принципиально бесконечно большем, чем то, что могло быть подвергнуто наблюдению, хотя бы таких наблюдений были

миллионы" (Петражицкий А.И, Введение в изучение права и нравственности. Основы эмоциональной психологии. СПб., 1908. С.99).

А.А.Чупров: "Наука номографическая стремится схватить то, что есть в явлениях вечного. Наука идиографическая улавливает то, что есть в них преходящего -- их конкретный облик в условиях обстановки их времени и места"

(Чупров А.А. Очерки по теории статистики. СПб., 1909. С.82).

А.А.Чупров: "Не переход от единичного случая ко многим дает скачок в сферу номографии, а переход к неопределенно многим случаям" (Там же. С.85).

Л.С.Берг: "Наука полезна прежде всего вовсе не содержанием тех фактов, которые она трактует, а своим методом, т.е. тем способом, каким она классифицирует факты" (Берг А.С. Наука. Ее содержание, смысл и классификация. -- Петербург, 1922. С.53).

С.Л.Франк: "Обществоведение отличается той методологической особенностью, что в нем субъект знания в известном отношении совпадает с его объектом. Исследователь муравейника не есть сам участник муравейника, бактериолог принадлежит к другой группе явлений, чем изучаемый им мир микроорганизмов, обществовед же есть сам -- сознательно или бессознательно -- гражданин, т.е. участник изучаемого им общества" (Франк С.Л. Очерк методологии общественных наук. -- М., 1922. С.36).

системный компонент 23

Следует подчеркнуть, что в разные периоды истории мы имеем различные те или иные "модные" направления. В 60-е годы этого века, например, мы делились на "физиков" и "лириков" с преобладанием первых над последними. В начале XX века такой модной наукой, нам представляется, была юриспруденция. Потом, за время советской власти, она ушла в загон и выправилась лишь в самое последнее время. Но в начале века именно она привлекала наиболее талантливую в научном отношении молодежь. Поэтому тексты этого направления наиболее характерны. Если взять для примера "Общее конституционное право" профессора М.М.Ковалевского, изданное студентами по его лекциям в Санкт-Петербургском университете и политехникуме, то даже на сегодняшний взгляд поражает проступающая сквозь бесконечный ряд примеров разных времен и народов система конституционного права. Здесь и разделение властей, и система противовесов к каждой из властей, парность партий, роль единогласия, возрастание личных прав по мере развития государства. И все излагается ярким афористичным языком. Теоретический, системный порядок, как мы видим, стал преобладающим типом научных рассуждений.

Время создания систем отразил в своих воспоминаниях и Р.О. Якобсон: "в 1929 году Богатырев прочел нам яркий доклад о сюжетной классификации сказок и анекдотов о дураках. Кажется, во вторую категорию его схемы попали дураки, делавшие разумные вещи, но в неурочный момент: например, встречавшие свадьбу возгласом "Вечная память", а похороны пожеланием -- "Носить вам, не переносить". В этой связи докладчик шуточно назвал Евгения Онегина дураком второй категории" (Якобсон Р., Поморска К. Беседы. -- Иерусалим, 1982. С.14).

Однако был в этот период системщик, который поднялся на порядок выше и занялся созданием системы всех систем, получившей у него название "Тектологии". Это Александр Александрович Богданов (Малиновский)

(1873-1928).

### 1.3.1. А. А.Богданов

Это направление занимает такие же непривычно широкие позиции, становясь как бы наукой всех наук. (Кстати, из-за этих широких претензий существует и некое неприятие семиотики. Так, американская исследовательница К.Паглиа, например, считает, что в гуманитарных науках принципиально не может быть подобной обобщающей науки, поскольку их принципиаль-

предыстория семиотики в России 24

ный интерес содержится в конкретике (См.: Paglia C. Junk Bonds and Corporate Raiders: Academe in the Hour of the Wolf// Arion. - 1991. - Vol.1. - No 2)

Обобщающая наука, о которой мы говорим, называется общая теория систем и создана она канадским ученым А. фон Берталанфи (См.: Bertalanffy L. топ. General System Theory. -- N.Y., 1968) с очень пристальным вниманием к биологическим системам. Однако в России эти идеи были представлены задолго до Запада в тектологии А-А.Богданова. Но поскольку в свое время он резко спорил с "Материализмом и эмпириокритицизмом" В.И.Ленина, мы получили первое переиздание его работ лишь в 1989 году. Приведем весьма симптоматичную цитату из этого его сочинения под названием "Вера и наука": "Значение слов в авторитарных идеологиях всегда было решающим: слова -- это именно то, в чем верховные авторитеты себя выражают, и потому только слова бесспорны, правопроверяющего можно узнать только по "исповеданию", т.е. открытому признанию надлежащих словесных формул" (Богданов А.А. Тектология. Всеобщая организационная наука. -- М., 1989. -- Кн.1. С.162).

А.А.Богданов был интересным ищущим человеком, который одновременно занимался разными областями знания, писал фантастические романы. Даже смерть иллюстрирует его неординарный характер. К концу жизни он становится директором института по переливанию крови, проводит эксперименты

по омоложению организма путем переливания ему более молодой крови, и во время одного из этих экспериментов получает заражение и умирает. Его основной труд "Тектология" имеет подзаголовок "Всеобщая организационная наука". Сегодня А.А.Богданов называют предшественником кибернетики, но, точнее говоря, он был создателем как бы гуманитарной кибернетики. Приведем для иллюстрации некоторые из его идей.

Общепонятный язык А.А.Богданов называет хранилищем житейского опыта. Метафоричность языка заключена в том, что он одинаково описывает и социальные активности, и активности стихийные: "один и тот же глагол, одно и то же прилагательное может выступать как сказуемое при всех этих различных подлежащих, т.е. как их прямая характеристика" (Там же. С.91).

В основу описания своей системы А.А.Богданов полагает активности отдельных составляющих ее комплексов, их раз-

системный компонент 25

личные сочетания могут либо усиливать, либо взаимно гасить часть активности. Например: "активности одного комплекса и активности другого комплекса соединяются так, что не делаются "сопротивлениями" одни для других, следовательно, без всяких "потерь": предельный положительный результат" (Там же. С.145). Или: "два комплекса соединяются таким образом, что их элементы-активности частично складываются, частично являются взаимными сопротивлениями, т.е. организационно вычитаются. Так, два работника вступают в сотрудничество, комбинируя более или менее удачно свои усилия, но в то же время невольно и мешая Друг другу" (Там же. С.146). Или метод ингрессии, т.е. введения промежуточного звена между двумя противоположными комплексами. Это звено на одном языке, на одной системе сигналов говорит с одним комплексом, на другом -- с другим. "Путем ингрессии возможно связывать такие комплексы, которые при непосредственном соединении взаимно разрушались бы. Пример из социальной жизни -- примирительное посредничество между двумя враждующими или воюющими

сторонами. Посредником выступает третье лицо или организация, связанные какими-то общими интересами -- материальными или моральными -- с той и другой стороной. Когда римляне и сабиняне сошлись, чтобы вступить в бой, похищенные сабинянки, для которых первые уже стали мужьями, а вторые были родственниками, успешно вмешались между ними" (Там же. С.158).

Более общие формы организации получили у А.А.Богданова названия агрессии и дегрессии. Эгрессия представляет собой концентрацию активностей. "В социальной жизни эгрессивный тип организаций за всю историческую эпоху был повсюду преобладающим. Для исследования громадной массы случаев развития таких организаций положение, которое мы только что сформулировали, является необходимой и надежной руководящей нитью. В революционные эпохи особенно часто и особенно ярко выступает процесс преобразований организаций с зародышевой эгрессией в виде едва заметной авторитарности в организации вполне выраженной эгрессии, строгой авторитарной дисциплины, "твердой власти" (Там же. - Кн.2. С.108).

"По мере удлинения эгрессивной цепи ее низшие звенья все меньше и меньше определяются центральным комплексом. Так, в деспотической монархии султан, царь или шах

## предыстория семиотики в России 26

может реально руководить своими министрами, те -- своими ближайшими чиновниками и т.д., вплоть до последнего крестьянина, но связь этого крестьянина с монархом по своей отдаленности очень ничтожна, она столь косвенна, что представляет лишь слабый намек на реальное руководство" (Там же. С.115).

В агрессии имеет место накопление системных противоречий. "Если наблюдать их развитие за достаточный период времени, то постоянно получается одна и та же в общих чертах картина. Частичные противоречия обнаруживаются

почти с самого начала. Между центральным комплексом и периферическими, между "организаторами", или властвующими, и "исполнителями", или подчиненными, идет психологическое расхождение: их взаимное понимание становится неполным, а затем тенденция к его уменьшению все более усиливается. Отсюда чаще и чаще "ошибки", несознательно дезорганизующие акты с той и с другой стороны. Например, офицер, не умея вникнуть в душевное состояние солдат, отдает нецелесообразные и фактически невыполнимые приказания; солдаты, привыкшие только слепо повиноваться, впадают в растерянность при перемене обстановки, не предусмотренной в приказаниях, хотя бы и незначительной" (Там же. С.116).

Символ, по А.А.Богданову, является примером депрессии:

"символы фиксируют, т.е. скрепляют, удерживают и охраняют от распада живую пластичную ткань психических образов, совершенно аналогично тому, как скелет фиксирует живую, пластичную ткань коллоидных белков нашего тела" (Там же. С. 131). Поэтому слово -- устойчивее того "содержания", которое оно фиксирует.

Каждая депрессивная система состоит из двух частей:

"выше организованной, но менее устойчивой по отношению к некоторым разрушительным воздействиям, мы ее обозначим как "пластичную"; ниже организованной, но более устойчивой, мы ее назовем "скелетной" (Там же. С. 136).

Мы видим, что депрессия представляет собой как бы защитную оболочку для более сложной и, следовательно, более "нежной" системы. Однако одновременно она не только защищает, но и ограничивает дальнейший возможный рост системы.

Область идеологии А.А.Богданов относит к социальной депрессии: "символы вообще, а в частности главная их группа --

слова, понятия, выполняют скелетную роль для социально-психологического содержания. Вся и всякая идеология складывается из таких элементов, разного рода символов: из слов-понятий образуются суждения, теории, догмы, равно как правила, законы и иные нормы; из специальных символов искусства -- художественные комплексы. Следовательно, вообще природа идеологий -- дегрессивная, скелетная со всеми ее необходимыми чертами" (Там же. С.138).

Примеры ограничивающей функции дегрессии видны также и на слове: "слово не только закрепляет живое содержание опыта, но и своим консерватизмом также стесняет его развитие. В науке, философии привычная, но устаревшая терминология часто служит большим препятствием к прогрессу, мешая овладеть новым материалом, искажая самый смысл новых фактов, которых не может со всей полнотой и точностью выразить. Термин "окостенение догмы", применяемый и к религиозным, и к научным, и к юридическим, политическим, социальным доктринам, недаром заимствован из физиологии скелета: их отставание в процессе развития от живого содержания жизни, их задерживающая роль тектологически такова же, как роль всякого скелета" (Там же).

Затем А.А.Богданов сводит эгрессию и дегрессию в одну плоскость, рассматривая их как частные случаи асимметрической связи. При этом он приводит такие примеры, которые ясно показывают, что эта книга не могла быть переиздана в СССР ранее 1989 года: "Идеологический скелет остается даже тогда, когда старый патриарх уже умер. Его заветам продолжают повиноваться, на его волю ссылается его преемник. Он умер, но его руководящая власть, его авторитет сохраняется, и притом как высший по сравнению с авторитетом его преемника. А когда умрет и этот, его авторитет в свою очередь удерживается также как высший по сравнению с авторитетом третьего, который его заменил, и т.д. В этой цепи авторитет умерших таким образом возвышается

над авторитетом живых и тем больше, чем дальше уходит в прошлое. Самый отдаленный предок, заветы которого еще передаются в живущих поколениях, вырастает в гигантскую, сверхчеловечески авторитетную фигуру -- в божество" (Там же. С. 147).

Или, оценивая российскую социал-демократию 1904-1906 годов, А.А-Богданов замечает: "Примеры противоречий и растраты сил на почве негибкости, "ригидности" дегрессив-

### предыстория семиотики в России 28

ной или формальной системы приспособлений можно найти в истории почти каждой организации, пережившей значительную прогрессивную эволюцию. Мне, например, случалось наблюдать такой парадоксальный случай: в партии, вполне демократической по своим стремлениям и принципам, возник ряд внутренних разногласий и расхождений, обусловленных ее быстрым ростом по разным направлениям: явилась необходимость реформ, но благодаря скелетно-неподвижному уставу понадобились огромные усилия, долгая борьба и внутренние перевороты только для того, чтобы добиться конгресса партии для демократического решения вопроса об ее реформах. И значительная часть всего этого могла быть избегнута, если бы формальные условия конгрессов были с самого начала определены иначе, в более эластичном виде" (Там же. С.144).

Третий том "Тектологии" был посвящен кризисам и путям восстановления формы при этих кризисах. Кризис возникает, например, при потере центрального звена; восстановление возможно, если кто-то примет его функции. "В роте могут уцелеть, положим, фельдфебель, получивший свои нашивки за долгую службу, но по недостатку знаний и психологической гибкости совершенно неспособный руководить ротой в критическом положении; рядом с ним, может

быть, простой рядовой, к этой роли вполне пригодный по своему жизненному опыту и быстрой приспособляемости. Военная организация имеет свою депрессию в виде устава и дисциплины; согласно их правилам командование должно перейти к старшему чину, т.е. фельдфебелю, причем в данном случае реального восстановления организации не произошло бы. Тогда исход кризиса будет зависеть от того, насколько прочна депрессия системы, ее авторитарная идеология. Если она слишком устойчиво кристаллизовалась и закрепилась в сознании большинства солдат роты, они не решатся или, может быть, слишком поздно, после долгого колебания, после новых повреждений, решатся разорвать уставную норму, нарушить "порядок", и получится исход в последовательное разрушение целого" (Там же. С.246-247).

Разрушающее воздействие действует по-разному на ранние и на поздние связи, ранние оказываются более устойчивыми, поздние -- менее: "когда общественная организация в неблагоприятной среде подвергается разложению, например, революционная партия приходит в упадок под гнетом глухой

системный компонент 29

акции, -- то процесс в общем захватывает раньше всего ее позднейшие наслоения: отпадают больше недавние члены партии, разваливаются новейшие ячейки; при вынужденном пересмотре партийных доктрин легче всего при прочих равных, конечно, условиях отбрасываются наиболее недавние, наименее "установившиеся" их элементы; и тактика вообще обнаруживает меньше прочности, чем программа, которая лежит исторически глубже ее" (Там же. С.279).

Можно констатировать, что теория А.А.Богданова интересна тем, что представляет анализ многих чисто гуманитарных проблем, таких, как, например, идеология в совершенно новой трактовке. Он неизбежно выходит при этом и на некоторые чисто семиотические понятия, хотя и без употребления

привычных нам терминов. Одновременно можно пытаться реинтерпретировать А.А.Богданова в русле чисто семиотических идей. Так, под знаком можно понимать простейшую ингрессию, поскольку в знаке соединяются две неоднородные сущности -- форма и значение. Или типичное употребление понятия системы, характерное и для современной семиотики: "организованное целое оказалось на самом деле практически больше простой суммы своих частей, но не потому, что в нем создавались из ничего новые активности, а потому, что его наличные активности соединяются более успешно, чем противостоящие им сопротивления" (Там же.- Кн.1.С.117).

А.А.Богданов постоянно выходит на моделирование типов коммуникативного воздействия, на анализ толпы, которая, как он считает, выравнивается только по низшим реакциям, поскольку высшие у каждого различны. Есть интересные наблюдения о том, как организации защищают свои слабые места, подобно броненосцам, в виде клятв, ограничением на личные отношения, переписку, сведения о самой организации. Есть и заметки, позволяющие ответить и на наиболее общие вопросы типа распада Советского Союза: "консервативно сформированные организмы устойчивы только в консервативной среде; когда она становится изменчивой, тогда неизбежно в тех или иных частях, в тех или иных функциях этих организмов относительные сопротивления должны время от времени оказываться ниже единицы" (Там же. С.233).

Следует считать важной тенденцией такое стремление к созданию общей организационной науки. Есть еще один

предыстория семиотики в России 30  
пример такого рода, представленный брошюрой архитектора А.В.Розенберга "философия архитектуры". Здесь также одна из глав получает название "Общие основания теории организации". Автор предлагает

перейти от анализа общих процессов к элементарным процессам.

"Человеческие

процессы в зависимости от обширности охватываемых ими масс людей могут быть

различных порядков и степеней сложности. Постепенно расчлняя всю деятельность человечества на земном шаре, мы получим целый ряд более узких

процессов, пока не дойдем до простейших" (Розенберг А.В. Философия архитектуры. -- П., 1923. С.13). А.Розенберг выделяет четыре вида процессов: а) независимые, б) параллельные, в) подчиненные сосуществующим,

г) подчиненные последовательным. Как главный экономический принцип он

приводит следующую закономерность: "организация процесса должна

предусматривать наименьшую затрату сил" (С. 17).

Семиотическую значимость имеют элементы изменения процесса: увеличение,

различение и разделение. Увеличение

-- это количественное изменение. Различение -- это качественное изменение. "Увеличение и различение могут не сопровождаться изменением схемы организации процесса или его обстановки, но могут и вызвать

такое, в результате чего могут явиться два лица одинакового или различного

характера или две единицы массы с различного характера ходом или обстановка

потребуется изменения в смысле создания более сложной, то такое явление мы

будем называть разделением" (С. 19). Соответственно представляет общий интерес и определение архитектурного сооружения как "искусственно

созданной обстановки всякого процесса, в состав массы которого входят живые люди" (С.21).

А.Розенберг строит интересное сопоставление процессов и соответствующих им классов сооружений (С.24-25):

Процессы

Архитектурные сооружения

Общечеловеческий процесс

Область архитектурных сооружений (мировая застройка)

Территориальный процесс

Территориальная застройка

Процесс населенного места

Населенное место

Сложный независимый процесс в группе сооружений:

а) объединенных территорией,  
Комплекс

б) разбросанных по территории населенного места  
Сеть

Сложный независимый процесс с рядом независимых учреждений в одном  
сооружении

Сложное (комплексное) здание

Ряд независимых разнохарактерных процессов в одном сооружении  
Сборное (агломератное) здание

Ряд однохарактерных независимых процессов в одном сооружении  
Ячейчатое (гранулятивное) здание

Сложный процесс, не разбивающийся на ряд отдельных учреждений в  
одном  
сооружении

Особое (изоляционное) здание

Простой процесс, требующий обособления

Плоскостного  
Открытое помещение

Пространственного  
Закрытое помещение

системный компонент 31

Сооружения могут находиться в состоянии тяготения, отталкивания, безразличия. "Изоляция" появляется в результате одновременного наличия двух тенденций отталкивания и тяготения, т.е. когда одни требования, предъявляемые к организации процесса, вызывают близость двух сооружений

(зданий или помещений), а другие -- их удаление друг от друга. Для удовлетворения обеих категорий требований остается расположить сооружения в пространственной близости друг от друга, но принять меры к их изоляции соответственно ее характеру" (С.26).

В качестве основных категорий архитектурного процесса рассматривается конструктивность и эстетичность. Эстетические аспекты возникают и во введении, где автор вполне семиотически замечает: "теория проектирования архитектурных сооружений уподобляется теории музыки. Несомненно существует какая-то закономерность в физической основе всякого искусства, -- наука давно установила ритмичность звуковых и световых волн и бесспорно глубоки основания, по которым определенное их сочетание воспринимается нами как приятное. Эта закономерность в области музыки в значительной степени изучена, а в области изобразительных искусств немало сделано изысканий, которые имеют не только

предыстория семиотики в России 32  
теоретический интерес, но и чисто практический при создании предметов искусств" (С. 7-8).

### 1.3.2. П.А.Сорокин

Питарим Александрович Сорокин (1899-1968) прожил интересную жизнь, начавшуюся в России и закончившуюся в Америке. Интересно, что он был в числе

создателей как кафедры социологии в Петроградском университете, так и факультета социологии в Гарварде. Участвовал во Временном правительстве

А.Ф.Керенского, был выслан из России в 1922 году с группой других известных ученых, обосновался в конце концов в США.

Множество страниц своей "Системы социологии" П.А.Сорокин посвящает проводникам-символам (для нас этот термин замещает знак, только с большим акцентом на коммуникативной стороне). Он построил их

классификацию по физическим свойствам, выделяя звуковые, световые, механические, тепловые, двигательные, химические, электрические, предметные.

Последние -- это, например, деньги, семейные, религиозные, государственные

реликвии. П.А.Сорокин приводит множество конкретных реализации: "Собственник в древности, передавая другому кусок или горсть земли, передачей этого предмета знаменовал передачу права собственности. Кольца, которыми обмениваются жених и невеста, передают мысль, что они скрепляют себя на века. Влюбленный, отсылая любимой букет цветов, передает посредством их свои переживания: любовь, обожание, преклонение и т.д. Командир полка, присылая опозорившему мундир полка офицеру револьвер, посредством его передает ему приказ застрелиться. Ключи от города, передаваемые победителю побежденными, знаменуют собой передачу города во власть первого. Знамя полка, захваченное неприятелем, символизирует гибель и конец соответствующей воинской части. "Домик Петра Великого" является предметным проводником, соединяющим многих посетителей с прошлым и друг с другом" (Сорокин П.А. Система социологии. -- Пг., 1920. -- Т.I. С.141).

К свето-цветовым проводникам он относит не только письменность, не только живопись, но и множество других случаев. "Свето-цветные проводники выступают в обыкновенной жизни и в тысяче других форм, в виде светящихся фонарей на мачтах пароходов, путем которых одни люди дают знать другим о том, что плывет пароход, в виде

системный компонент 33

"световых эффектов" в пьесе, предназначенных для вызова "светлого настроения". Свет играет громадную символически-передаточную роль в религиозном культе (свечи, паникадила, благословение светящимися дикириями и трикириями, предшествование свечи выходу жрецов, священников и "религиозных реликвий"); и в повседневной жизни людей. На каждом шагу встречаемся мы с этими проводниками: начиная с открыток, носящих название "язык цветов", употребляемых

влюбленными "барышнями и молодыми людьми" для объяснений ("роза означает пылкую любовь", "лилия -- чистоту и невинность" и т.д.), те же проводники выступают:

в виде красных знамен, выражающих революционные идеи и стремления, в виде государственных флагов, в виде цветных огней трамвая и железнодорожной сигнализации, в виде определенных цветных галунов, указывающих соответствующие ведомства, в виде чернил, красок и карандашей, которыми мы делаем знаки, в форме цветов различных тканей, обычно символизирующих то или иное переживание (например, подвенечное платье полагается белое -- знак чистоты невесты, одежда монаха черная -- знак его отречения от мира) и т.д. и т.д." (Там же. С.133).

Все это чистой воды семиотика, значимость этих наблюдений еще больше возрастает, поскольку речь идет о центральных для функционирования общества понятиях и структурах. П. А.Сорокин рассматривает возможные цепи проводников различных видов, очень интересно показывает, как двигательно-мимические проводники (жесты) меняют типы поведения человека. "Человек, выступающий в определенной общественной роли, например, в роли жреца, вождя, судьи, облачаясь в свою символическую одежду, надевая на себя соответствующие атрибуты (например, судейскую цепь, священное облачение, парадный мундир и т.д.), окруженный предметными проводниками (обстановка храма, судебного зала, парламента и т.д.), часто совершенно трансформируется и перестает походить на самого себя, каким он бывает в частной жизни, вне этих атрибутов. Губернатор, король, жрец, комиссар имеют одно "я" в частной жизни и трансформируются в совершенно нового человека -- и по манерам, и жестам, и голосу, и переживаниям, отличного от первого "я", -- когда они находятся "при исполнении своих служебных обязанностей". В первом случае они бывают просты, вежливы, искренни, сердечны, во втором -- появляется

## предыстория семиотики в России 34

важное лицо, властные движения, чопорность, напыщенность; сентиментализм и мягкость заменяются формализмом, сухостью и порой

бессердечной жестокостью" (Там же. С.183). И далее: "С этой точки зрения не случайным является факт установления культа, обрядов, слов, форм

одежды и т.д., фигурирующих во всех сферах общественной жизни -- в области

религии, права, военной, педагогической, политической и т.д." (Там же. С. 183-184).

Семиотика сегодня, как нам кажется, не решила эту проблему влияния контекста на знак, поскольку занята обратным влиянием. П.А.Сорокин подчеркивает: "После сказанного не будет парадоксом положение: перемените у

ряда индивидов форму, лишите их внешних символических знаков -- погон,

мундира, шпаги, креста, медалей и т.д. -- и вы перемените их психику.

Сколько лиц -- политических заключенных -- чувствовали эту перемену переживаний, когда на них надевали арестантский бушлат. Сколько военных

генералов, офицеров "мгновенно перерождались", когда с них срывали погоны и

одевали их в штатскую одежду. Оголите деспота -- и вы сделаете его жалким и

простым смертным. Окружите, оденьте простого смертного пышными знаками

достоинства -- и перед вами родится властный, самоуверенный, гордый самодур

или властелин. То же применительно и к звуковым символам. Возьмите для

примера титулы: "Ваше сиятельство", "Ваше превосходительство" и т.д.

Сколько

людей "перерождалось духовно", получив титул "Его превосходительства",

"графа" или "князя". Как много простых смертных начинали себя чувствовать

иначе, после того, как они становились "гофмейстерами" или "губернаторами".

Как приятно ласкал слух многих чиновников титул "Ваше превосходительство",

почтительно произносимый швейцаром-психологом" (Там же. С. 184-185).

Описав, как символически проводники могут влиять на психологию человека, П.А.Сорокин начинает анализировать явление "фетишизации

символических проводников". Он считает, что многократное употребление символического проводника может делать его "чем-то самоценным, святым и самодовлеющим" (Там же. С. 185). Его материальная, реальная сущность заменяется символической. "В психике, людей исчезает мысль, что флаг сам по себе -- ничто, что его ценность -- производная ценность. Эта мысль невольно замещается другой, состоящей в приписывании флагу самоценности.

системный компонент 35

Короче говоря, флаг, как и всякий символический проводник, при частом фигурировании в роли эмблемы, становится самодостаточным и самодовольным фетишем. В такой роли он гипнотизирует людей, решительным образом деформирует их психику. Люди готовы и умирать, и убивать за флаг. И это наблюдается не только среди диких народов, но и среди современных. Пойдите для опыта в заседание Петроградского Совета Депутатов и попробуйте, ничего не говоря, сорвать флаг и начать его разрывать, и вы убедитесь в правильности сказанного: если вас самих не разорвут, то можно ручаться, что вы попадете в руки "чрезвычайки" и не скоро из этих рук выйдете (а может быть, и совсем не выйдете)" (Там же. С.185-186).

К фетишизированным звукам П.Л. Сорокин относит заклинания, заговоры и молитвы. И сразу же добавляет примеры из жизни современной: "Произнесение звуков "долой царя!" -- в прошлом, а теперь: "долой советскую власть!" навлекало и навлекает весьма тяжкие кары, вплоть до расстрела" (Там же).

Возможна и фетишизация людей. Не только "непогрешимость папы", не только культ императоров. П.А.Сорокин цитирует современную ему газету за 1919 год: "Вот что мы там читаем по поводу приезда Ленина в Петроград. "Вождь вождей, духовный отец и действительный основатель Третьего Интернационала -- среди нас... Товарищ Ленин! Кто может спокойно произнести это имя? Одни дрожат в бессильной злобе и ненависти. Другие в безграничной

любви и преданности" и т.д. Стоит прочесть множество коммунистических приветствий вождям, -- Ленину, Троцкому, Зиновьеву, -- чтобы воочию увидеть, как совершается на наших глазах фетишизация людей самыми крайними социалистами" (Там же. С.192).

Еще одной важной элементарной единицей, которую полагает в основание своей социологии П.А.Сорокин, являются коллективные единства. Часто они образуются вне воли участников. Например, преступник и правосудие. Или "постылые" друг другу жених и невеста, объединяемые в супружеский союз волею родителей, могут служить примером нежелательного, длительного "общества". Соединение в одной камере члена союза русского народа и социалиста, считаемого "контрреволюционером", соединение в наше время весьма частое, может служить вторым примером тако-

предыстория семиотики в России 36  
го "общества" (Там же. С.273). Принудительными также являются армейские коллективы.

Коллективные единства, конечно, могут возникать и из потребности к сближению. Разделение труда, характерное для современного человека, приводит к образованию таких единств. К сближению ведет и "социально-психологический мономорфизм" (Там же. С.277): "Люди, однородные с нами по языку, по мировоззрению, по идеалам, по внешнему виду, говоря коротко, сходные с нами и по внешнему облику и по внутренним свойствам, близки к нам. Это сходство служит как бы притягательной силой, влекущей нас к социально-сходным индивидам. Дети ищут общества себе подобных детей. Люди ищут общества подобных себе людей. Между двумя европейцами взаимно-притягательная сила гораздо больше, чем между европейцем и варваром. Люди одного социального положения понимают друг друга лучше, чем индивиды различных социальных

классов, групп, сословий, профессий и т.д." (Там же).

Детально разработана классификация факторов, способствующих длительному сохранению коллективных единств. В том числе единство этого коллектива создают различные символические проводники: "связь многих индивидов с одним и тем же символом связывает их друг с другом" (Там же. С. 323). Сходство проводников может реализоваться в сходстве по имени: "Коллективное единство эпохи Грозного и коллективное единство 1919 г. -- называются одним именем "Россия". Это тождество имени гипнотизирует. Две величины, порознь носящие одно имя, невольно начинают считаться тождественными" (Там же. С.329).

Однотипно П.А.Сорокин анализирует процессы разрушения коллективных единств. И здесь снова на первое место выходят символические проводники: "Всякое, малейшее ухудшение в сфере символических проводников -- самым чувствительным образом отражается на существовании и жизни процессов взаимодействия" (Там же. С.353). Одна из последних сносок в книге показывает реализацию этого процесса в России: "Мы возвращаемся к средним векам. Научные и др. общества фактически умерли. Аудитории лекций пустуют. Книг нет. Общение людей механически атрофируется. Сколько процессов взаимодействия не может реализоваться благодаря тому, что нельзя послать телеграмму, нельзя переслать письмо, нельзя поехать; сколько коллективных

системный компонент 37

единств скончалось благодаря смерти трамвая; сколько книжных и газетных взаимодействий умерло благодаря тому, что нет бумаги, не на чем печатать, а если и есть на чем, то не дают печатать. Короче -- поток человеческого взаимодействия во всех формах высыхает в пределах России. Если процесс высыхания будет длиться и дальше -- одичание людей не будет неожиданностью"

(Там же. С.354).

Таким образом, мы видим, что два основных параметра, исследуемых П.А.Сорокиным, -- символические проводники и коллективные единства -- являются центральными и для семиотики. И, следовательно, мысль человеческая в этот период с неизбежностью натывается на единицы, необходимые для возникновения семиотики как науки.

### 1.3.3 Н.Д. Кондратьев

Проблема, коллективных единств возникает и в других работах того периода в качестве нового взгляда, новой парадигмы. Мы можем упомянуть здесь

Н.Д.Кондратьева и В.М.Бехтерева.

Николай Дмитриевич Кондратьев (1892-1938) был товарищем П.А.Сорокина, даже гостил у него в Америке до своей гибели у нас. Он придает особое значение коммуникациям, считая, что "чем совершеннее эти средства, тем интенсивнее может быть социальная связь физически разделенных людей, тем шире могут простираться границы единой реальной совокупности -- общества" (Кондратьев Н.Д. Основные проблемы экономической статики и динамики. Предварительный эскиз. -- М., 1991. С.52). Пишет об идеях, что, "становясь коллективной, идея совершенно теряет связь с лицом (или лицами), впервые формулировавшим ее. В таком случае мы будем иметь проявление закона деперсонификации в полной мере" (Там же. С.57). Сходно с П.А.Сорокиным анализирует фетишизм: "людям начинает казаться, что вещи обладают особыми сверхъестественными свойствами, быть ценностью, находить рынок, обладать прерогативами святости, величия, источника права и т.п. Иначе говоря, люди начинают наделять вещи физически не присущими им значительными свойствами, подобно тому как дикари приписывали свойства всемогущего божества истуканам" (Там же. С.67).

Эта книга написана в Бутырской тюрьме и в качестве приложения к ней даны письма Н.Д.Кондратьева родным, и одно из них мне хочется процитировать, за ним стоит одна Достаточно важная семиотическая проблема, но еще сильнее

## предыстория семиотики в России 38

Человек: "Существует много культурных ценностей: научных, эстетических, моральных и др. Сознание их значения во многих отношениях наполняет человеческую жизнь, служит источником возвышающих интеллектуальных и эмоциональных переживаний. Но все эти ценности при всем их непреходящем и может быть даже бессмертном значении по самому существу своему безличны и равнодушны к человеку, точнее к конкретному человеку. Поэтому они не в состоянии до конца наполнить собой человеческую жизнь, придать ей характер интимного процесса, осмысленного и привлекательного, поддерживающего и согревающего не с точки зрения вечности, а с точки зрения каждого дня и каждой минуты. Эту функцию в жизни человека выполняет семья и только она, если она сама имеет прочные морально-чувственные основания и связана с детьми" (Там же. С.553).

### 1.3.4. В.М.Бехтерев

Владимир Михайлович Бехтерев (1857-1927) создал коллективную рефлексологию, задачи которой лежали "в изучении механизма образования коллектива, с одной стороны, и с другой, в изучении способов и проявлений коллективных рефлексов, образующих в общей совокупности коллективную деятельность по сравнению с индивидуальными рефлексами или индивидуальной деятельностью" (Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. -- Пг., 1921. С.33). Смерть самого В.М.Бехтерева, по слухам, тоже не была случайной, а оказалась связана с его нелюбезным отзывом о состоянии психического здоровья И.Сталина.

В.М.Бехтерев обнаруживает новый объект -- человек в коллективе ведет себя по-иному, чем человек индивидуальный. "Можно определенно сказать, -- пишет он, -- что даже личности, входящие в состав того или иного собрания, нередко обнаруживают такие стороны своей соотносительной деятельности, которые обычно не проявляются в индивидуальной жизни" (Там

же. С.28). Он даже усиливает эту характеристику в дальнейшем: "вместо того, чтобы проявлять себя особым образом, личность оказывается в большинстве своих действий и поступков, а равно и в своих заявлениях представителем общества, а не самого себя. Отсюда очевидно, что личность является больше повторителем, нежели индивидуальным создателем" (Там же. С.6S).

В.М.Бехтерев изучает толпу, вероятно, опираясь на виденные им десятки митингов того периода. Общие интересы

системный компонент 39

способствуют сплочению коллектива. Но "существует известный предел для непосредственного общения в целях коллективной деятельности. Чем элементарнее цель и задачи коллектива, тем больших размеров он может достигнуть. Толпа может достигать сотен тысяч. Театральная публика может состоять из нескольких тысяч" (Там же. С.43).

От анализа толпы, где человек теряет в тормозящих влияниях, но выигрывает в подражательных, В.М.Бехтерев переходит к анализу символических. Он говорит: "Символизм проникает и всю нашу обиходную жизнь в виде преклонения и лести пред власть имущими и великими и в виде условной вежливости при всех отношениях с лицами, хотя бы и с низшими по положению и достоинству, исключая своих семейных, где ни этикету, ни условной вежливости нет места, ввиду их полной бесцельности" (Там же. С. 391).

А нижеследующее определение годится даже в словарь по семиотике: "Всякий символизм объясняется также принципом экономии, ибо символика стремится заместить сложные явления какими-либо быющими в глаза и во всяком случае выразительными и легко улавливаемыми знаками" (Там же.С.358).

\* \* \*

Характерными для представленных здесь работ являются новые направления семиотики, которые на сегодня не стали центральными. Можно перечислить следующие тенденции:

-- перенос центра тяжести с семиотики знака на семиотику

человека, в то время как классическая семиотика старательно избегала человека, концентрируясь на знаковом, текстовом варианте семиотики;

-- анализ толпы, коллективных единств с точки зрения их знакового окружения, как знаковое окружение формирует типологию того или иного поведения;

-- новые аспекты взаимоотношений знаковой и незнаковой действительностей, та или иная роль знака в этих взаимоотношениях.

Приведем в заключение цитату из А.А.Богданова: "Психическая и социальная жизнь отличаются наибольшей пластичностью форм, и потому особенно

нуждаются в депрессиях. Они вырабатываются в виде, например, многообразных

символов, норм и т.д. Так, слово своей устойчивостью фиксирует систему психических ассоциаций, образующих содержание Понятия; без этого символа они

постоянно расплывались бы

#### предыстория семиотики в России 40

в неопределенности изменчивой психической среды. Норма обычая, морали,

права закрепляет изменчивые, текучие отношения людей к вещам и между собой"

(Богданов А.А. Принцип относительности с организационной точки зрения // Богданов А.А. Всеобщая организационная наука (тектология). - Л.; М., 1929. - 4.3. С.141).

#### 1.4. ПРАВОСЛАВНЫЙ КОМПОНЕНТ

Значимость тех или иных исходных составляющих русской семиотики

по-разному может оцениваться исходя из нашего сегодняшнего состояния.

Но мы

должны окунуться в мир исходных представлений, достигнув элементов

"нулевого" с точки зрения возникновения семиотики времени. И тогда с несомненностью следует прикоснуться к проблеме религиозных оснований.

Отторгнутый от привычных корней современный человек -- отнюдь не образец

того времени. Иной мир начала века имел иные законы. И в качестве примера мы

начнем не с П.А.Флоренского, для которого уже значимой была религиозная семиотика, и не с В.С.Соловьева, который считается

основателем всей русской религиозной философии. Наше рассмотрение мы начнем

с Сергея Николаевича Булгакова (1871-1944), пытаясь показать, что в рамках его религиозной философии, социологии (а в этом ряду окажутся и С.Л.Франк, и Л. П. Карсавин, и ряд других личностей) и стоит искать те общие теоретические интересы, которые затем могли реализовываться

в виде частного анализа литературных текстов. "Единая Истина чужда дискурсивному знанию" (Булгаков С.Н. Философия хозяйства // Сочинения: В 2-х т. - М., 1993. - Т. 1. С. 174), - писал в "Философии хозяйства" этот мыслитель.

"Философия хозяйства" была его докторской диссертацией. Сам же путь С.Н.Булгакова передает название другой его книги: "От марксизма к идеализму". Объект данного исследования заключался в том, что "явления

хозяйственной жизни обладают качеством повторяемости или типичности" (Там

же. С.268). Этот переход к типическому как единственно возможный одновременно несет в себе отрицательные последствия. "Все индивидуальное

погибает, умирает еще за порогом социальной науки, и туда не доносятся

отзвуки непосредственной жизни, оттуда, как из-под колпака, наперед выкачан

воздух. Индивидуум существует там не как тво-

#### православный компонент 41

рец жизни и не как микрокосм, но только как социологический атом или клетка. (...) Всякая наука по-своему стилизует действительность, и все научные понятия суть продукты такой преднамеренной и сознательной стилизации, причем прообразом научности и здесь действительно является

математическая стилизация действительности с превращением ее в мир геометрических тел и математических величин" (Там же. С.241).

Как следствие С.Н.Булгаков делает вывод о существенной неадекватности объекту принятых моделей научного описания. Они есть как

данность, но они не отражают объект. Он пишет: "Но если социальная наука

держится на фикции, именно на заведомо неверном предположении о неиндивидуальности индивидуального, типичности и закономерности того, что по

самому существу своему отрицает и эту типичность и закономерность, то и само существование ее становится проблематичным" (Там же. С.253).

Опираясь на представления православного христианства, эта группа исследователей занялась созданием софиологии. В нашем мирском измерении это как бы всеобщая структурность мира и человека, исходящая из существования

Абсолюта. С.Н.Булгаков пишет: "Природа человекообразна, она познает и находит себя в человеке, человек же находит себя в Софии и чрез нее воспринимает и отражает в природу умные лучи божественного Логоса, чрез него

и в нем природа становится софийна. Такова эта метафизическая иерархия. Этим

дается ответ и на вопрос о природе человеческого творчества. Человеческое творчество -- в знании, в хозяйстве, в культуре, в искусстве -- софийно" (Там же. С. 158).

Это -- пронизанность Абсолютом, общехристианская идея:

"идея тварности мира; это есть утверждение, что мир не имеет своих корней в самом себе, что мир возник благодаря некоей надмирной силе"

(Зеньковский В.В. Основы христианской философии. -- М., 1992. С.123).

Русская православная традиция активно добавляет сюда идею соборности.

"Соборное, сверхличное сознание не может оставаться только сверхличным, --

оно становится необходимо и личным опытом, личным достоянием, оно

опосредствуется в личном сознании" (Булгаков С.Н. Православие. Учения православной Церкви. -- Киев, 1991. С.90). В целом эти две идеи налагают на мир как бы горизонтальную и вертикальную структур-

предыстория семиотики в России 42

ность, всеобщую взаимозависимость. Перед нами предстает качественно структурный мир.

Однако мир этом "лишь потенциально софиен, актуально же хаотичен" (Булгаков С.Н. Сочинения: В 2-х т. -- Т.1. С.163).

С.Н.Булгаков отмечает: "Мир удален от Софии не по сущности, но по состоянию. Хотя он и "во зле лежит", хотя законом жизни является борьба и

дисгармония, но и в этом своем состоянии он сохраняет свою связность, в нем

просвечивают лучи софийные, отблески нездешнего света. Хаотическая стихия связана в мировое единство, облечена светом, в ней загорелась жизнь, и в конце концов появился носитель Софии -- человек, хотя в своем индивидуальном и самостном бытии и вырванный из своего софийного единства, но не оторвавшийся от своего софийного корня" (Там же). Даже слова типа "связность" передают эту сильную структурность мира. Причем христианская метафизика разработана достаточно сильно, например, зло не имеет особой "сущности", оно есть только в личном воплощении (См.: Зеньковский В.Б. Основы христианской философии. С. 144).

Значимость подобных представлений поддерживается распространенностью их в среде интеллигенции. Это тоже один из реальных компонентов, который способствовал формированию семиотических идей в России. С.Н.Булгаков отмечал:

"Сколько раз во второй Государственной Думе в бурных речах атеистического левого блока мне слышались -- странно сказать! -- отзвуки психологии православия, вдруг обнаруживалось влияние его духовной прививки"

(Булгаков С.Н. Сочинения: В 2-х т. -- Т.2. С.307). У

С.Н.Булгакова была даже статья с парадоксальным названием "Карл Маркс как религиозный тип", впервые напечатанная в 1906 году. Здесь он подчеркивал, что религиозно нейтральных людей практически нет. Или, разбирая

роман Ф.М. Достоевского "Бесы", С.Н.Булгаков утверждает:

"Бесы" есть символическая трагедия. Но в то же время это существенно есть и

русская трагедия, изображающая судьбы именно русской души. Говоря частнее,

это есть трагедия русской интеллигенции, определенного духовного уклада

личности. Для Достоевского, так же, как и для нас, прислушивающихся к его

заветам, русская трагедия есть по преимуществу религиозная, -- трагедия веры

и неверия" (Там же. С. 501).

С.Л.Франк в своей работе "Русское мировоззрение" находит определяющие черты этого мировоззрения также в рели-

православный компонент 43

гиозности его: "Русскому духу присуще стремление к целостности, к

всеохватывающей и конкретной тотальности, к последней и высшей ценности и основе; благодаря такому стремлению русское мышление и духовная жизнь религиозны не только по своей внутренней сути (ибо можно утверждать, что таковым является всякое творчество), но религиозность перетекает и проникает также во все внешние сферы духовной жизни. Русский дух, так сказать, насквозь религиозен" (Там же. С.490-491).

Из всех приведенных высказываний можно увидеть, что для подобного типа мышления характерен переход сквозь стандартное представление позитивистской науки, ориентированной на объективный фактаж, в сторону целостного знания. Это целостность и системность, которые затем проявились в семиотических представлениях. И второй важной характеристикой, особенно характерной для русской семиотики, является внимание к человеку, а не к чистой структуре. Вот исходная почва для ММ.Бахтина и других.

Выступая против западного начала, В.Ф.Эрн писал: "Рационализм, считая личность за безусловно иррациональное, воспринимает весь мир в категории вещи. Логизм, прозревая в личности вечную, не гибнущую идею, образ и подобие Божие, воспринимает весь мир в категории личности" (Эрн В.Ф. Сочинения. - М., 1991. С.291). И далее: "Вещь, взятая как чистая категория, есть не что иное, как схема. К схеме математической, динамической, трансцендентальной или диалектической и старался всегда рационализм свести все существующее. Отсюда всесторонний схематизм рационализма. Место схемы занимает в логизме символ" (Там же).

### 1.5. СИМВОЛИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ

Не только религиозный ренессанс был характерен для начала XX века в России. Это было также временем расцвета символизма как нового течения, захватившего всю творческую интеллигенцию. "Солнце наивного реализма закатилось, -- писал А.Блок, -- осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя" (Блок А. О современном состоянии русского символизма. -- Пб." 1921. СЛЮ), Это было ответным Докладом А.Блока "О современном состоянии русского символизма" на две речи Вяч.Иванова,

обобщенные им в статье "Заветы символизма", опубликованной в журнале "Аполлон"

предыстория семиотики в России 44

(1910, No 8). Статья начинается со слов Ф.Тютчева: мысль изреченная есть ложь. И сразу же задается как бы коммуникативное определение символизма: "поэзия самого Тютчева делается не определительно сообщающей слушателям свой заповедный мир "таинственно-волшебных дум", но лишь ознаменовательно приобщающей их к его первым тайнам" (Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. -- 1910. -- No 8. С.5). Здесь закладывается не только определенная избранность творца, подобно тому, как определял ее В.Ф. "Культура, как дело полубогов, не может быть пищей, пригодной для большинства. *Vulgus profanum* может жить всегда лишь готовым. А культура всегда есть не готовое, а завоеванное. Культурой как творчеством можно лишь заражать" (Эрн В.Ф. Сочинения. С.284). Здесь заложены зачатки того творческого подхода к коммуникации вообще, которую затем плодотворно разрабатывал Ю.М.Лотман.

Вяч.Иванов уводит символизм к "языку жрецов и волхвов", определяя его как магический. И это далекое прошлое функционирование "языка богов" он переносит в будущее. "Символизм кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, -- иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственная нам привычная, будет речь логическая, та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примешанная к первой, обвивающая священную золотую омелой дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающаяся чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, -- будет речь

мифологическая, основную формой которой послужит "миф", понятий как синтетическое суждение, где подлежащее -- понятие-символ, а сказуемое -- глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа, -- символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила" (Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. -- 1910. -- No 8. С.11).

"Искусство есть Ад" (Блок А. О современном состоянии русского символизма. С.25), -- заявляет А.Блок. Этим объясняет он гибель М.Ю. Лермонтова, В.Ф.Комиссаржевской, бе-

символический компонент 45

зумие М.А.Врубеля, Н.В.Гоголя: "именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой -- сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, -- тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет" (Там же).

Вяч.Иванов так определял приоритеты этого направления:

"Исторической задачей новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей" (Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. -- 1910. -- No 8. С.14-15).

Очень важно то, что данное направление никогда не рассматривало себя как явление, замкнутое в рамки литературы. Это было определенное мировоззрение, которое возникло в эпоху "всеобщего сдвига культурных ценностей" (Там же. С. 10). Как одно из следствий, на первое место вышел символ. Из явления хрупкого, непонятного, узколитературного он начинает претендовать на всеобщность и всеохватность. По крайней мере, он становится элементом знания широких масс. Вынесению символа помогло также и увлечение мистикой, характерное для начала XX века.

Естественно, что люди двадцатого столетия мистику и мистицизм пытались рационализировать, представить в терминах, принятых на тот момент в качестве научных. Если даже В.И.Вернадский мог констатировать, что "мистика является одной из самых глубоких сторон человеческой жизни" (Вернадский В.И. Очерки и речи. - Пг., 1922. С.96), то П.А.Успенский уже

вводил определенный научный уровень для описания этого явления:

"Мистика есть род познания, претендующий на то, что он дает большие результаты в сравнении с обычными немистическими видами познания.

В

мистическое познание в очень большом размере входит субъективное познание,

которым мы постоянно пользуемся по отношению к своему внутреннему миру,

который недоступен для объективного изучения. Но в мистике субъективное

познание распространяется на объективные явления. Можно определить

позитивный метод как объективный метод изучения объективных явлений и

попытки изучения даже субъективных явлений ("объективная психология").

Мистический метод можно определить как субъективное изучение и субъективных,

и

предыстория семиотики в России 46

объективных явлений, при помощи расширенной интуиции, дающей

возможность каким-то образом понимать и оценивать в себе явления, происходящие во вне. Мистика есть метод познания, отличающийся совершенно

определенными свойствами, именно это -- такое познание, в котором нет познающего и познаваемого. В позитивном познании различаются субъект и

познаваемый объект. В мистическом познании субъект и объект сливаются в

одно" (Успенский П.Д. Внутренний круг. СПб., 1913. С.143).

В принципе мы видим, что это один круг явлений. И в символизме, и в мистицизме происходит попытка как-то оправдать тот непонятный объем

информации, который содержится в слове за пределами нашего осознания.

Символизм в этом плане отсылался Вяч.Ивановым к первоначальному, обрядовому, синкретическому искусству. Эту связь он видел в следующих

явлениях:

"1) в подказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, не порабощенного долгими веками служения

внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и консерватизму народной души;

2) в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания;

3) в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности -- носителя внутреннего слова, органа мировой души, озаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни"

(Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. -- 1910. -- No 8. С.12-13).

Таким образом, символизм не только внес символ в инструментарий современности, он также привлек внимание к возможному пути вслед за символом, к пути интуитивному, а не только рациональному. Однако каждый

отвоеванный кусочек интуитивного познания в результате, как правило, рационализируется, ведь о нем повествуют, к нему призывают. Как писал Андрей Белый: "форма -- не только форма, но и как-то содержание, содержание не только содержание, но и как-то форма" (Белый А. Мастерство Гоголя. -- М.; Л., 1934. С.40).

Сходно высказывался и Г.Г.Шпет: "То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластова-

символический компонент 47

ний форм, чем глубже он вникает в это содержание. (...) Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ" (Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. -- Пг., 1923. С.101).

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880-1934) был не только теоретиком, но и практиком символизма, поэтому его мнение здесь весьма уместно. Он тоже увлекался мистикой, был учеником Р.Штайнера. Он писал:

"Теософия есть систематика систематик; она -- как бы вне-мирный взгляд на мир и природу человека; она ничего не преобразует, не преодолевает, ее смысл в завершении, она завершает бессмыслицу: систематизирует сумму бессмысленно возникших образов, форм и норм" (Белый А. Символизм как миропонимание. -- М., 1994. С.44). И даже религию он определяет как "систему

последовательно развертываемых символов" (Там же. С.247).

Как же определяет слово как символ Андрей Белый? В своем определении он явно выходит на определение знака с точки зрения семиотической. Он писал: "Слово -- символ;

оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего

чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается

одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом -- звуком;

пространство изображается тем же феноменом -- звуком; но звук пространства есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к

временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня

от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но

всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания -- в творчестве звуковых символов" (Там же. С.131). Мы практически читаем в этом подходе все виды характеристик знака, изложенных Ф. де Соссюром.

Символизм оказался новым миропониманием. Оказалось, что эпоха определенного слома прошлых ценностей не смогла удовлетвориться формально-логическим, рациональным подходом. Ей был нужен новый метод. И

соответственно этот метод породил новую единицу -- символ.

Андрей Белый пишет: "Суждение "форма есть содержание" -- суждение символическое; предопределяя форму со-

#### предыстория семиотики в России 48

держанием, мы принуждены искать это содержание вне искусства; предопределяя содержание формой, мы не отыскиваем вовсе единой формы

искусства" (Там же. С.78). Это "символическое суждение" 1910 года идет параллельно с создателями формальной школы в литературоведении.

Андрей Белый предлагает свое учение об общих формах искусства, кладя в основание его пространство и время. Музыка имеет в качестве основного элемента ритм. Поэзия -- образ, сменяемый во времени. Живопись --

образ в краске, данный в двух измерениях пространства. Структура и зодчество

располагают свои образы в трех измерениях пространства (Белый А.

Смысл искусства // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х тт.

-- Т. 1. -- М., 1994). В этой же работе он дает интересное определение процесса символизации с опорой на переживание: "процесс построения моделей переживания посредством образов видимости есть процесс символизации" (Там же. С. 153). Символ разворачивается им в следующую трехчленную модель: "1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни" (Там же. С. 171).

Как видим, символизм здесь ставится на рельную почву в виде переживаний. Это же понятие в работе "Луг зеленый" А.Белый связывает с религией. "Религия есть связь переживаний. Переживания бывают единоличные и коллективные. Религия есть связь единоличных и коллективных переживаний" (Там же. С.254). Коллективные переживания объединяют в замкнутую группу.

Религия, по А.Белому, работа с переживаниями, которые еще не фиксированы формой. "Подбор переживаний первее подбора форм (социального, полового и т.д.). Подбор форм не может осуществиться ранее подбора переживаний" (С.255). Более того, форма у него становится как бы уже "умирающим" переживанием. "Формы -- это переживания, некогда воплощенные, а теперь потухающие, ибо они вогнаны в инстинкт" (С.255-256).

А.Белый реально проникает дальше существующих на тот момент методологий, примером чему может служить статья "Лирика и эксперимент" из книги "Символизм" (1910), где

символический компонент 49

подвергнуты обстоятельному анализу ритм русской поэзии на вполне конкретных примерах. Отправной точкой статьи становится следующее достаточно жесткое замечание: "Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследования" (Там же.

С.183). Теорию словесности он видит в качестве еще недостаточно опытной науки, поскольку она "не построена на достаточном количестве проанализированного материала" (С.184).

Интересно, что символическое единство он определяет как единство формы и содержания (Белый А. Эмблематика смысла // Там же), т.е. не замыкается в одном понятии формы или в одном понятии содержания. То новое, что приносит символизм, он видит в в подключении к современным проблемам всего многообразия прошлых культур:

"попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, -- оживают, проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого -- новизна так называемого символизма" (Там же. С.55).

Это парадоксальное высказывание -- самое "модерное" на тот период направление видит свою новизну в четких отсылках на прошлое. Но оно отражает действительную включенность в "банк данных" символизма всех эпох и всех народов. Другим объяснением этого феномена может стать то, что символизм в определенном смысле выходит на метауровень, порождая не только тексты, но и теорию их, а такого рода "самоописания" в сильной степени кристаллизуют вокруг себя не только свою действительность, но и любую другую.

Символисты занимались не только литературой, они были Достаточно активны и в теоретическом отношении. Соответственно это меняло и формировало теоретический климат той эпохи. Как следствие, создавая благоприятный в семиотическом плане контекст. Одновременно открывая определенное оправдание

этому, что выражается следующими сло-

## предыстория семиотики в России 50

вами А. Белого: "У нас нет повседневности: у нас везде святое святых. Везде проклятая глубина русской природы отыщет вопрос: упорную повседневность работы разложит мировыми проблемами" (Белый А. Арабески // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х тт. -- Т. 2. -- М., 1994. С. 327-328). Перед нами как бы иной тип переживания действительности, который требует для ее понимания большей теоретичности.

### 1.6. ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

Символизм одновременно получил реализацию и в театральном искусстве.

Здесь, по замечанию Андрея Белого, режиссер победил актеров. Это и дало возможность создать единую систему в синкретическом искусстве, каким является театр.

Новый театр, создаваемый в противовес театру натуралистическому, театру реалистическому, привлек к себе сильные творческие личности. Не только режиссеров, не только актеров, он вызвал к жизни и новых художников, поскольку был целостным действием. А.Я.Гуревич написала: "это была победа духа времени, сказавшегося с особенной яркостью именно в данной области, взрастившего целый ряд талантливых художников живописи, захотевших приложить свои яркие дарование к реформе декоративной стороны театра.

Медленно, исподволь, нарастало на русской почве это тяготение художников к декоративной живописи и к театру" (Гуревич А.Я. На путях обновления театра // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб., 1911. С.187).

Этот важный параметр взаимодействия нескольких языков на сцене был также поднят для случая религиозного искусства: "Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу"

(Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. -- М., 1990. С.21. См. также: Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Вестник

Московского университета. Серия 7. Философия. - 1989. - No 2).

Среди блистательных имен теоретиков и практиков (а в этой области возможно только совместное осуществление идей в этих двух областях) мы

остановимся на двух:

В.Э.Мейерхольда и Н.Н.Евреинова. Однако до этого обратим наше внимание на значимый контекст этой эпохи, представ-

## театральный компонент 51

ленный иными именами, которые в ряде случаев известны более историкам театра, чем его теоретикам. Но в тот период они были именно теоретиками, и в их устах звучали значимые с точки зрения будущей семиотики мысли. Остановимся на некоторых из них.

Новый театр вынес проблему зрителя, которая является одной из центральных для будущей семиотики театра. "Бытовой театр, вообще не чуткий в

вопросах принципов своего существования, -- пишет М.М.Бонч-Томашевский,

-- мог не думать о роли зрителя. Его главная задача заключалась в том, чтобы возможно добросовестнее исполнить все указания автора и возможно

тщательнее подделать жизнь. Новый театр, пересматривающий все основы своего

творчества, не может обойти вопроса о взаимоотношении зрителя и сцены, не

может работать, не думая о том, в какой же плоскости лежит эта работа по отношению с воспринимающим ее" (Бонч-Томашевский М.М. Зритель и сцена. 1. Зритель как участник театрального действия // Маски. -- 1912. -- No 1. С.69). Вывод -- "зритель является участником действия, одним из составных элементов театрального творчества" (Там же. С.70).

Не менее важной проблемой семиотического свойства является непривычная

роль слова для театра, поскольку действие в нем построено на базе не одного словесного, а нескольких языков. И это тоже было освоено в тот период.

"Власть слова ограничена поэзией, в поэзии слово самоценно, единственно дает

критерий для суждения. В театре слово неизменный друг, но не хозяин. Т.е. только действенное слово полезно театру и приемлемо этим последним. Действенное слово не предрешает движения, но завершает его.

Действенный поэт в моменты высшего пантомимического напряжения подсказывает

слова актеру, и эти слова венчают триумфальную пантомиму, бросают в подготовленный жестом зрительный зал конкретизацию этого жеста" (Бонч-Томашевский М.М. Театр и обряд // Маски. - 1912 -1913. ~ No 6. С. 15). Позднее мы еще вернемся к этой проблеме в концепции В.Э.Мейерхольда.

Многоголосие театрального действия получает все более тонкое разграничение. В исследовании А.А.Архангельского слово получает еще более вторичные функции. Он пишет:

"Но разве можно описать в слове все те тончайшие нюансы, которые окружают проявления человеческой психики ? Разве

#### предыстория семиотики в России 52

можно словом передать всю бездну гнева, или всю силу любви, или весь ужас ревности? Слово есть условный знак, принятый миллионами, и поэтому

слово определяет только характерное в данном переживании. Музыка и жест как

более абстрактные формы призваны с высшей силой звучать тогда, когда

бессильно слово. Когда слово не может выразить всю полноту чувств, переживаемых актером, наступает черед музыки и жеста, которые таят в себе

неисчерпаемый источник тончайших извивов человеческого духа" (Архангельский А.А. Музыка и ритм сценического действия // Маски. -- 1912-1913. - No 6. С.23).

Интересное, целиком семиотическое разграничение обряда и игры предлагает М.М.Бонч-Томашевский. "По существу обряд есть не то, что мы хотим показать другим, но то, с помощью чего мы выявляем наши сокровенные

желания, нашим интимнейшие просьбы и скорби. Обрядовое слово не предназначено для людей -- через их головы оно говорит божееству, пытается

его умиловить, благодарит за помощь, просит поддержки. Обрядовый жест

построен на двух основах: жест вверх -- вздымание рук, возведение глаз -- отражает стремление приблизиться к небожителям; жест вниз -- опустившаяся

голова, сплетенные руки, преклоненные колени -- символизирует смирение перед

верховой волей. Участвующий в обряде не пытается кого-либо убедить, ибо к

обряду допускаются только верующие. Жаждающий очищения никому себя не

показывает -- он только присоединяется к общей мистериальной волне"

(Бонч-Томашевский М.М. Театр и обряд // Маски. - 1912-1913. - No 6. С.2).

Здесь снова очень четко проведены коммуникативные различия. К перечисленным отличиям далее М.М.Бонч-Томашевский добавляет еще одно  
-- ритм: "Игра не обладает крепким ритмом, вытекающим из ее сущности. Игра  
есть первозданный хаос движения и звуков, отражающий пеструю сумятицу  
реальной жизни. Напротив, обряд весь построен на ритме. Соединить отдельные  
молитвы верующих, связать волны просьб и жалоб, направленные к высшим  
существам, -- возможно только в ритме, дающем план развития молитв, созидающем, так сказать, партитуру богослужения" (Там же).  
Перед нами все время проходит многоплановое исследование не просто знака, а  
суперзнака, построенного на ряде семиотических языков с активным включением зрителя.

театральный компонент 53

В статье "Театр и сновидение" Максимилиан Волошин перечисляет множество семиотических характеристик театра, например, несовпадение логики  
реальности и логики театра:

"Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, там перестает  
быть  
правдоподобным и убедительным; между тем, как театральные знаки, совершенно  
условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и  
убедительными и  
правдоподобными" (Волошин М. Театр и сновидение // Маски. - 1912-1913. - No 5. С.5);

Он приводит пример, когда на мече выносилось сердце возлюбленной.  
В  
одном случае это оказалось настоящее баранье сердце, которое, однако, не  
произвело никакого впечатления. Когда же на сцене появилось  
фланелевое  
сердце в форме карточных червей, успех оказался полным. Семиотический  
вывод  
самого М.Волошинга. "театр имеет дело не с реальностями вещей, а  
только с их знаками. "Все преходящее -- только знак" (Там же. С.6).

Соответственно формулируется требование к театральным декорациям:  
"Они

должны быть не изображениями, а знаками действительности" (Там же). Он также приводит пример с появлением живого пуделя в постановке "Фауста":

"Но при его появлении в публике неизбежно срывался смех:

живой пудель был нарушением сценических реальностей. Он вносил логику

другого мира" (Там же. С.7).

Этот период был интересен вниманием театроведов к театрам иных театральных систем (арабский, турецкий, японский и т.п.). Очень тщательное

исследование итальянской комедии дель арте было выполнено К.Миклашевским, интересное тем, что в этой театральной системе отсутствует текст пьесы в привычном понимании, а действие держится и развивается на четко окрашенных масках. К.Миклашевский убедительно формулирует еще одну особенность данного вида театрального действия:

"Эротика

итальянского театра обладает двумя признаками, которые, на мой взгляд, являются показателями здоровья и чистоты: неприличие называется своим

словом, и редко прячется под личиной двусмысленности, а неприличное действие

преобладает над неприличным словом. В этом она резко отличается от эротики

французской, издавна отличавшейся умственной испорченностью, тяготевшей к

двусмысленности и к старческому смакованию непривычной мысли" (Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. -- Пб.,

предыстория семиотики в России 54

1914. С. 10. См. также: Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. -- М., 1962). Параметры, предложенные для этого разграничения К.Миклашевским, также чисто семиотические.

М.М.Бонч-Томашевский также обратил свое внимание на кабаре как новый тип театрального действия. "Нельзя отрицать того большого значения,

которое оказала театральность отрицания на современную сцену.

Действуя

иными, необычными приемами, отыскивая в архиве старины позабытые методы,

кабаре психологически обусловило многое, на чем зиждутся искания нового

театра. Кабаре было первым местом, где принцип сценической рампы был заменен

принципом атмосферы зрелища, разлитого во всем зрительном зале, и "знаменитый" профессор Макс Рейнгардт, восхищающий современную Европу своими постановками, в которых большую роль играет действие в публике, научился этому принципу, несомненно, в кабаре, где начал он свою карьеру? (Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски. - 1912-1913. - № 5. С.21).

М.М.Бонч-Томашевский несколько ядовито определяет кабаре как место отдыха неудачников от искусства, "клапан, через который находит себе выход желчь и злоба непризнанных поэтов, осмеянных художников, гонимых композиторов" (Там же. С.24). Поэтому и репертуар исходно весь негативного характера.

Важной характеристикой кабаре, как и комедии дель арте, является импровизация. Если плюсы импровизации нам хорошо известны, то к числу минусов М.М.Бонч-Томашевский относит определенный провинциализм, который он характеризует как "кабаретное творчество" -- очень локальное, зависящее от окружающей обстановки.

Россия тоже прошла через увлеченность кабаре. Наиболее известным было кабаре "Летучая Мышь" Н.Ф.Балиева. "Летучая Мышь" жила без реклам и без публикаций. Их с успехом заменяла московская молва. Что творится за закрытыми дверями подвала -- это все сильнее интриговало большую, так-называемую "всю Москву". Сведения, конечно, просачивались и в нее. Рассказы множились и дразнили любопытство, подзадоривали жажду проникнуть как-нибудь за эти стены" (Эфрос Н.Э. Театр "Летучая Мышь" Н.Ф.Балиева. -- М., 1918. С. 31). Мы видим, что даже во внешний мир

театральный компонент 55

была перенесена не стандартная, а особая коммуникация с кабаре.

Кабаре привлекало еще и тем, что переводило публику в новое семиотическое состояние: из непосвященной она становилась посвященной, приближенной, отдаленной в этом плане от остального большинства. М.М.Бонч-Томашевский написал: "Импровизация впервые пускала публику за кулисы творчества, давая ей возможность присутствовать при рождении

художественного произведения" (Бонч-Томашевский ММ. Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски. -- 1912-1913. - No 5. С.25).

Кабаре "Летучая Мышь" тоже практически занималось созданием различных семиотических языков, поскольку характерным для нее было пародирование тех или иных театральных стилей, тех или иных театральных знаменитостей. "Всем сестрам по серьге, Художественному театру и некоторым его тогдашним увлечениям и заблуждениям -- больше всех. Зрителю со стороны, не посвященному во всю подноготную, многое показалось бы и непонятным, и несмешным. Но тогда таких зрителей под сводами "Мыши" почти совсем не было. Но все все понимали с полуслова, с отдаленного намека. Достаточно было одной ловко имитированной интонации, одного метко подхваченного жеста -- и всякий в "Мыши" без комментариев знал, что это -- Константин Сергеевич, что это - Владимир Иванович, Александр Иванович из конкурирующего театра и т.д." (Эфрос Н.Э. Театр "Летучая Мышь" Н.Ф.Балиева. С.25-26).

Современные исследователи называют еще одну характерную черту кабаре. "Конечно, "Бродячая собака" не была "башней из слоновой кости" (с самого начала идея "подвала" была как бы демонстративно противопоставлена надмирности всяких "башен", в том числе, можно думать, и "Башне" Вяч. Иванова) и стихия демократического искусства неизбежно врывается под своды подвала, как это часто бывает при сознательном воскрешении древней карнавальской традиции, но очевидно, что безмятежное и в целом уютное (несмотря на ряд конфликтов, ссор, разочарований) времяпрепровождение в "Бродячей собаке" резко контрастировало с теми историческими испытаниями, которые выпали на долю страны в последовавшие годы" (Парнас А.Е., Тименчик Р.Д. Программы "Бродячей собаки" // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985. С.175). То есть речь идет

об определенной защитной реакции, когда люди прятались в более безмятежный мир от внешнего мира тревог.

Мирон Петровский в качестве определяющей черты кабаре называет не "эстрадность", а совершенно иной параметр. "Главным и бесконечно соблазнительным зрелищем здесь были поэты, писатели, художники, актеры и так

далее -- вне своей профессиональной роли, в своей роли бытовой, постоянные и

полноправные посетители кабаре, завсегда и с хозяйским статусом, сбор городской богемы. Это было их заведение, они здесь были своими. В кабаре

ежевечерне длился непрерывный спектакль под названием "кабаре" (Петровский М. Ярмарка тщеславия, или что есть кабаре // "Московский наблюдатель", 1992, № 2. С.14). В этом случае речь идет об определенном "культурном бульоне", в котором, конечно, рождались как новые тексты, так и

новые семиотические языки.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о принципиальном шаге вперед

в практической и теоретической реализации семиотических идей именно в рамках

театрального искусства, формальное литературоведение в этом плане реально

было уже вторым шагом, оно просто было более оформлено как единое

направление, единая школа. Театр оказался интересным с точки зрения семиотики объектом, вероятно, по следующему ряду причин:

-- для театра характерно семиотическое многоязычие, это гораздо более сложный объект, чем чисто литературный текст;

-- театр в этот период оказался лидером внимания у публики и, как следствие, к его созданию были привлечены молодые творческие силы, которым

удалось создание в рамках театра нескольких иных семиотических языков;

-- театр коммуникативен. Он состоит из ряда взаимосвязанных коммуникативных процессов: режиссер -- актер, режиссер -- художник, актер

--

зритель и т.д.;

-- все участники театральной коммуникации (режиссер, актер, зритель) более активны, чем в случае литературной коммуникации. И в первую очередь

это касается разной роли зрителя и читателя. Даже в случае театральной школы, которая противится такой его активной роли: "При ложно реальных

постановках Художественного театра зритель отбирает из предлагаемого ему

обилия, то немного, что ему

театральный компонент 57

нужно для иллюзии" (Волошин М, Театр и сновидение // Маски. - 1912-1913. - № 5. С.8);

-- перед нами более интенсивная коммуникация, поскольку в случае чтения

возможно постоянное отвлечение, а в театре убраны даже внешние раздражители

(типа света). Интенсив резко усиливает воздействие, подобно тому, как В.М.Бехтерев писал о восприятии толпы: "При ограничении произвольных движений все внимание устремляется на слова оратора, наступает та страшная

гробовая тишина, которая страшит всякого наблюдателя, когда каждое слово

звучит в устах каждого из толпы, производя могучие влияния на его сознание"

(Бехтерев В.М. Внушение и его роль в общественной жизни. СПб., 1903. С.132);

-- театр можно считать отражением более примитивной стадии коммуникации, когда каждый составной элемент не потерял своей значимости, он менее "стерт" в результате употребления.

### 1.7. ТВОРЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ

В данном параграфе мы хотели бы подчеркнуть достаточно сильную тенденцию начала XX века, которую мы обозначим как метаискусство. Сюда мы отнесем активную работу по созданию новых языков в области музыки,

живописи, литературы, театра. Внезапно оказался возможным выход на сцену не

только с новыми текстами, но и с новыми языками (кодами). Если новый текст строится в основном на новом содержании, то новые языки (коды) обязательно опираются на новую форму. Из огромного пантеона имен создателей новых языков мы остановимся только на одном

--

Велимир Хлебников (1885-1922).

Знаковый характер языка был хорошо понятен В.Хлебникову, когда он писал: "играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда

его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний

тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими

тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки -- живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, -- участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы --

предыстория семиотики в России 58

просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово -- звуковая кукла, словарь -- собрание игрушек" (Хлебников Б. Творения. - М, 1986. С.627).

В.Хлебников обращен в прошлое языка, видя его будущее в характере его функционирования. Два аспекта этого функционирования он считает центральными сегодня. Первое -- это объединяющая, а не разъединяющая функция языка. Второе -- это его внимание к языку колдовства, заговора как более естественной и более воздействующей форме.

Языки в прошлом, считает В.Хлебников, служили объединению людей. "Языки изменили своему славному прошлому. Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племена, родового союза, 4) государства -- в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие. Теперь они, изменив своему прошлому, служат делу вражды и, как своеобразные меновые звуки для обмена рассудочными товарами, разделили многоязыковое человечество на станы таможенной борьбы, на ряд словесных рынков, за пределами которого данный язык не имеет хождения. Каждый строй звучных денег притязает на верховенство, и, таким образом, языки как таковые служат разъединению человечества и ведут призрачные войны" (Там же. С.621).

И В.Хлебников занялся поиском более универсальных законов

создания языка, получившего у него имя "общечеловеческой азбуки". Он замечает: "Если бы оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык -- поезд с зеркалами слов Нью-Йорк -- Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь. Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка" (Там же. С.624).

В качестве таких универсальных предпосылок В.Хлебников предлагает две следующие:

"1. Первая согласная простого слова управляет всем словом -- приказывает остальным.

творческий компонент 59

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка" (Там же. С.628).

В.Хлебников предлагает результаты подобных рассуждений, найденные им закономерности удивительным образом выполняются. Так, выделив такие слова на "л", как "лодка", "лыжи", "ладья", "ладонь", "лапа", "лист", "лопух", "лопасть", "лепесток", "ласты", "луч" и пр., он определяет "л" как "уменьшение силы в каждой точке, вызванное ростом поля ее приложения.

Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность" (Там же. С.629).

В.Хлебников расписывает подобным образом 19 звуков своей общечеловеческой азбуки. Тем самым он выполняет запланированную для себя задачу, которую сформулировал следующим образом: "Разрушать языки осадой их тайны. Слово остается не для житейского обихода, а для слова" (Там же. С.605). Или в другом месте: "Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и, на смену самоочевидной

лжи, строит звездные сумерки" (Там же. С.624).

В.Хлебников даже функционально объединяет звук и оружие: "вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. "Свои!" доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как

знакомый голос. Оружие -- признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке

-- карманный словарь" (Там же. С.625).

И постоянно пытается вывести на первое место значимость звука, а не только содержание, и в конкретном словотворчестве, когда он создает новые

слова, и в своих теоретических рассуждениях об этой стороне языка.

Поэтому

он может заявить: "Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как

растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или

же слово идет на службу разуму, звук перестает быть "всевеликим" и самодержавным: звук становится "именем" и покорно исполняет приказы разума;

тогда этот второй -- вечной игрой цветет друзой себе подобных камней. То разум говорит

предыстория семиотики в России 60

"слушаюсь" звуку, то чистый звук -- чистому разуму Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка:

два круга летающих звезд" (Там же. С.632). Или: "чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества" (Там же. С.634).

Приведем теперь некоторые примеры реализации положений

В.Хлебникова в

его собственном творчестве:

Там, где жили свиристели,  
Где качались тихо ели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
Где шумели тихо ели,  
Где поюны крик пропели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
В беспорядке диком теней,

Где, как морок старых дней,  
Закружились, зазвенели  
Стая легких времирей  
Стая легких времирей!  
Ты поюнна и вабна,  
Душу ты пьянишь, как струны,  
В сердце входишь, как волна!  
Ну же, звонкие поюны,  
Славу легких времирей!

\* \* \*

О, достоевскиймо бегущей тучи!  
О, пушкиноты млеющего полдня!  
Ночь смотрится, как Тютчев,  
Безмерное замирным полня.

\* \* \*

Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры,  
Пиээо пелись брови,  
Лиэээй пелся облик,  
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь  
Так на холсте каких то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо  
(Там же)

творческий компонент б1

КУЗНЕЧИК

Крылышкуя золотописьмом  
Тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Прибрежных много трав и вер  
"Пинь, пинь, пинь!" -- тарахнул зинзивер

О, лебедиво!

О, озари!

(Там же. С. 55)

\* \* \*

Девушки, те, что шагают  
Сапогами черных глаз  
По цветам моего сердца  
Девушки, опустившие копыя  
На озера своих ресниц.

Девушки, моющие ноги

В озере моих слов

(Там же. С .133)

\* \* \*

Сияющая вольза  
Желаемых ресниц  
И ласковая дольза  
Ласкающих десниц.  
Чезори голубые  
И нрови своенравия  
О, мраво! Моя моролева,  
На озере синем -- мороль.  
Ничтрусы -- туда!  
Где плачет зороль.  
(Там же С. 110)

Этот уход В.Хлебникова, в создаваемый им язык, уход, основанный на реально существующих соответствиях, одно временно демонстрировал глубоко

структурный характер разрушаемого и создаваемого ТИМ. Этот перенос структур в иной вид очень для него характерен.

Годы, люди и народы  
Убегают навсегда,  
Как текучая вода  
В гибком зеркале природы  
Звезды -- невод, рыбы -- мы,  
Боги -- призраки у тьмы  
(Там же С.94)

## 1.8. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМПОНЕНТ

Мы можем выделить еще одну составляющую, которая способствовала формированию семиотического мышления. Это Государство. Для России это был в достаточной степени серьезный параметр, который постоянно боролся со своей естественной средой, вводя в нее ту или иную системность. Очень часто эта системность носила "иностраный" характер, а значит обладала существенной иносемиотичностью. Россия постоянно принимает и отвергает это чужое влияние. Перечислим только самые памятные. Окно в Европу Петра. Внимание к католицизму Чаадаева и Соловьева. Французский язык у Пушкина и Толстого. Славянофилы и западники. Соответственно, для России характерно постоянное формирование и реформирование Государства. Значимость государства

подчеркивает и П.Миллюков, говоря: "в России государство имело огромное влияние на общественную организацию, тогда как на Западе общественная организация обусловила государственный строй"

(Миллюков

П. Очерки по истории русской культуры. Ч.1. СПб., 1904. С.132-133). Он объясняет это чисто экономически: "Именно элементарное состояние экономического "фундамента" вызвало- у нас в России гипертрофию государственной "надстройки" и обусловило сильное обратное воздействие этой

надстройки на самый "фундамент" (Там же). Соответственно эта роль государства проявилась и во всех квази-независимых структурах.

Например, в случае аристократии. П.Миллюков находит четкие отличия русской аристократии от европейской: "Европейская аристократия в основу

своего понятия о дворянской сословной чести полагала идею дворянского

равенства, перства. В Москве служилая "честь" измерялась государевым жалованьем, различным для всякого, и вместо понятия перства, поддерживавшего

корпоративный дух и создавшего цельность западной аристократии, -- выработалась своеобразная система местничества" (Там же.

С.215).

Правила же местничества чисто семиотические: "члены одного рода не хотели служить под начальством членов Другого рода, если при прежних

назначениях они не бывали ниже последних. При таком общем представлении о

местничестве легко понять дело так, что целые роды спорили с целыми родами,

считая себя выше их; -- что стало быть, все родовое московское боярство располагалось по своему значению при дворе в известного рода лестницу, ступенями кото-

государственный компонент 63

рой были целые роды, от высшего к низшему. При таком понятии, местничество, конечно, противопоставляется идее перства, как система единиц,

из которых ни одна не была равна другой, -- такой системе, в которой все единицы равны" (Там же. С.215-216). Иначе говоря, мы видим порождение более сложной иерархической системы, а это и есть семиотическое порождение.

То есть государство становится главным семиотическим механизмом общества. Со всеми остальными автономными механизмами порождения

многообразия государство изо всех сил борется. Яркий пример -- старообрядцы, поскольку он иллюстрирует динамическое изменение государства, за которым не успевает общество. Введенный новый семиотический код обязателен для всех, и отступление от него карается со всей возможной жестокостью.

В.Ключевский пытается ответить на вопрос, почему западное влияние становится столь значимым в XVII веке, будучи несущественным в

XVI. "Трудно сказать, отчего произошла эта разница в ходе явлений между XVI

и XVII вв., почему прежде у нас не замечали своей отсталости и не могли повторить созидательного опыта своих близких предков:

русские люди XVII в. что ли оказались слабее нервами и скуднее духовными силами сравнительно со своими дедами, людьми XVI в., или

религиозно-нравственная самоуверенность отцов подорвала духовную энергию

детей. Весьма вероятнее, разница произошла от того, что изменилось наше отношение к западноевропейскому миру" (Ключевский В. Курс русской истории. Ч. III. М., 1912. С.332).

Общий вывод его таков: "западное чувство вышло из чувства национального бессилия, а источником этого чувства была все очевиднее вскрывавшаяся в войнах, в дипломатических сношениях, в торговом обмене скудость собственных материальных и духовных средств перед западноевропейскими, что вело к

сознанию своей отсталости" (Там же. С.333). Об этом же говорит и П.Милюков, подчеркивая, что влияние носило материальный, а не идейный характер. "Прежде чем началось влияние западных идей, в русской жизни сказались влияние быта, влияние обстановки высшей культуры, а затем (или, вернее, рядом с этим) и влияние европейских прикладных, технических знаний" (Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Ч. 3. СПб., 1903. С.98).

предыстория семиотики в России 64

Этот параметр доминирования другого работает и в случае чисто внутреннего влияния. К примеру, Петр Бицилли в своей работе об И.Аксакове, которого он считал "самым интересным и значительным

теоретиком нации", обозначил следующую закономерность: "русская культура -- славянофилы поняли это, и в этом их огромная заслуга -- была культурой только тонкого верхнего слоя народа. Действительно, по сути именно через такой процесс оформляется любая национальная культура: она зарождается в общественных верхах и оттуда постепенно спускается вниз. Отличие, однако, русского национально-культурного развития от всякого другого "нормального" состоит в том, что слой, который в культурном отношении поднялся над другими, именно в этот момент подъема в социальном отношении был в упадке и терял свое значение как руководитель. Русская культура оформляется и как культура аристократическая тогда, когда ударил последний час русской аристократии" (Бицилли П.М. Иван Сергеевич Аксаков и его философия нации // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С.102-103).

С Аксаковым связан и другой эпизод вмешательства государства в личную жизнь, вероятно, трудно представимый на западной почве -- правительственный циркуляр 1849 г., запрещающий носить бороды. Аксаков пишет в ответ начальнику полиции: "путем целой жизни дойдя до убеждения, что неслужащему русскому человеку нужно ходить в русском платье и с бородой, -- вдруг торжественно от него отказаться, обриться и переодеться -- тяжелее, чем доживать свой век в деревенском уединении" (цит. по Милюков П. Из истории русской интеллигенции. Ч. 1. СПб., 1903. С.70).

Постоянный "приток-отток" западного влияния характеризует всю историю России (в этой же плоскости объяснима и последняя "перестройка"). Мы называем Петра в качестве первого в этом ряду, однако его отец Алексей Михайлович заявил все преобразования уже в период своего царствования. Правда, В.Ключевский характеризует его интересным образом, который подойдет, вероятно, для любого периода России. "Царь Алексей Михайлович принял в преобразовательном движении позу, соответствующую такому взгляду на дело: одной ногой он еще крепко упирался в родную православную старину, а другую уже занес было за ее черту, да так и остался в этом нерешительном переходном положении" (Там же. С.413).

государственный компонент 65

Раскол же, как считал В.Ключевский, наоборот, помог западному влиянию. "Раскол уронил авторитет старины, подняв во имя ее мятеж против

Церкви, а по связи с ней и против государства. Большая часть русского церковного общества теперь увидела, какие дурные чувства и наклонности может

воспитывать эта старина и какими опасностями грозит слепая к ней привязанность" (Там же. С.411).

Эпоха Екатерины II приносит новые государственные учреждения, произошла, говоря словами П. Милюкова, "новая систематическая перестройка" (Ч.1.С.197). Развитие экономической жизни дало возможность

сделать более серьезные изменения и ввести "более дорогие учреждения". Естественно, это было одновременным порождением новой семиотики.

При

Екатерине разрывается управление из центра, и управление губернией стало

делом губернии. В.Ключевский отмечает еще одну интересную характеристику этого царствования сравнительно с Петром Первым, имеющую

одновременно семиотический характер:

"При Петре характер власти изменяется. Для этого государя она была таким же наследственным достоянием, как и для его предшественников, но он

довел ее до крайнего напряжения; он пользовался ею шире, чем сколько обладал

ею;

хотел регулировать или устроить такие отношения, которые недоступны

верховой власти. В руках Екатерины власть получила иную физиономию; обладая

ею в широких размерах, она как будто ее немного совестила, как будто старалась оправдать ее; это сообщило ее деятельности такие мягкие формы,

каких верховная власть не имела у нас до сих пор" (Ключевский В. Курс русской истории. Ч. V. М., 1937. С.205).

Для современного читателя вышесказанное звучит как сопоставительная

характеризация, например, правления Сталина и Горбачева.

С Екатериной В.Ключевский связывает появление нового типажа дворянина (философа, масона, вольтерьянца). И поскольку именно этот "герой"

выступает в роли, которая будет в дальнейшем формировать общественное

мнение, это тоже чисто семиотический тип. "На этом последнем моменте и сложился тот тип, который в продолжение нескольких поколений руководил русским обществом, давал тон его понятиям и вкусам; мы назовем этот тип неслужащим дворянином-вольнодумцем" (Там же. С.213). Он формируется в

предыстория семиотики в России 66  
сильной степени под иностранным влиянием, в числе его образовательных структур В.Ключевский перечисляет следующий набор: сельский дьячок, француз-гувернер (кстати, это тоже интересный семиотический типаж, еще требующий углубленного исследования), итальянский театр, французский ресторан.

В результате формируется весьма характерный для России феномен: с книжкой Вольтера в руках где-нибудь в тульской деревне "он представлял очень странное явление; усвоенные им манеры, вкусы, привычки, понятия и симпатии, самый язык -- все у него было чужое, привозное, а дома у него не было органической связи с окружающим, никакого серьезного житейского дела" (Там же. С.213). Такая "многоязычная среда" несомненно благоприятна для семиотического разнообразия.

Общая характеристика В.Ключевского все время подчеркивает эти "ино" -привязки данного типа: "ни идеи, ни практические интересы не привязывали его к родной почве; он вечно старался стать своим между чужими и только становился чужим между своими, был каким-то приемышем Европы. В Европе в нем видели переодетого по-европейски татарина, а в глазах своих он казался родившимся в России французом. В этом положении общественного межумка, исторической ненужности было, если угодно, много трагического..." (Там же. С.214).

Человека екатерининского отличает странное несовпадение с действительностью: задействованы как бы разные семиотические коды, а переводчик между ними отсутствует:

"русский образованный человек должен был стать в неестественное отношение к русской действительности: прежде всего, он не мог понять ее, он даже не мог размышлять о ней, потому что те понятия, которые он усвоил, вовсе не подходили к тем явлениям, которые он наблюдал вокруг себя. Отсюда любопытная черта образованного человека екатерининской эпохи: в его голове необыкновенная масса общих идей, но он совсем не размышляет, и ум его переполнен готовыми понятиями, зачем же в таком случае и размышлять о них; не размышляя, он совсем не понимает того, что его окружает. Это -- любопытная патологическая черта, отличающая екатерининских людей" (С.196-197).

П.Миллюков упоминал о сходной ситуации, когда говорил, что от мира действительности книгу отделяет китайская сте-

государственный компонент 67

на: "только в редких случаях чувство, облагороженное чтением романов, начинает влиять на поступки. Сами руководители "чувствительной" литературы

признают, что мир фантазии -- это одно, а мир действительности -- совсем другое. В мире фантазий они могут быть мечтателями и поэтами, в мире действительности они остаются чиновниками и крепостниками"

(Миллюков

П. Очерки по истории русской культуры. Ч. 2. СПб., 1902. С.201)

Как видим, западное влияние в первую очередь происходит на уровне заимствования явлений быта, а не идей, что является семиотически более несовпадающим, ибо идеи попадают чаще в уже сформированный контекст, который

на предварительном этапе создается именно семиотикой иного быта. Но и в

области внутренних проблем семиотизация действительности занимает весьма

важное место. Возьмем только два примера "строительства государства" методами семиотики.

Иван Грозный -- царь уезжает из столицы, захватив с собой казну, утварь, иконы, платье.. "Это -- как будто отречение от престола с целью испытать силу своей власти в народе. (...) Все замерло, столица мгновенно прервала свои обычные занятия: лавки закрылись, приказы опустели, песни

замолкли. В смятении и ужасе город завопил, прося митрополита, епископов и бояр ехать в слободу, бить челом государю, чтобы он не покидал государства"

(Ключевский В. Курс русской истории. Ч. II. М., 1912. С.224). Иван Грозный совершает семиотический акт (поскольку перед нами квазиотречение), получая чисто семиотический ответ на следующем ходе.

Павел I -- царь создает в сильной степени семиотическую действительность, она намного более системна, чем когда бы то ни было. Приведем пример награждения служителей церкви орденами. Желание системности вступает в противоречие с жизнью. "Митрополит на коленях просил, чтобы Павел не награждал его орденом Андрея Первозванного, но в конце концов должен был его принять. Само по себе обстоятельство как будто не особенно важно, но оно характерно именно для отношения Павла к тому сословию, которое он наиболее чтит" (Корнилов А. Курс истории России XIX века. Ч. 1. М., 1912. С.63). Или такой пример, связанный с войной Павла против проявлений либерализма: "Отсюда война против круглых шляп и сапогов с отворотами, которые носи-

## предыстория семиотики в России 68

лись во Франции, против фраков и трехцветных лент" (Там же. С.65).

Одежда вообще частотный пример символа в истории России, который насильственно вводится или с которым насильственно борется государство.

Смена первого лица сразу отражается именно в этом срезе действительности.

Так, Екатерина в своем манифесте говорит о том, что "предшествующее царствование особенно раздражило гвардейские полки, которым император дал

"иностранные и развращенные виды" (намек на неуклюжие прусские мундиры,

введенные Петром)" (Ключевский В. Курс русской истории. Ч. V. М., 1937. С.21). Одежда как бы совмещает в себе те две линии западного влияния, по которым оно совершается. С одной стороны, это явление быта,

с

другой -- отражение идеи, поскольку является элементом системы (формальной или неформальной), неся в себе явную отсылку к ней.

### 1.9. ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ КОМПОНЕНТ

Россия постоянно движется в ситуации самоопределения, раздираемая желанием быть в Европе и оставить в тени свою азиатскую составляющую. Но

определенное "стратегическое отставание" от Европы, не дает возможности

реализовать это желание. Если для девятнадцатого века, это была "война" славянофилов и западников, то затем произошло оформление сути этого противоречия в понятии евразийства. Особенность именно цивилизационных

парадигм в этой ситуации хорошо передает следующее высказывание П.Бицилли:

"Отсутствие пространственных и моральных перегородок между отдельными народами и племенами евразийской империи, и в силу этого колоссальное

богатство промежуточных оттенков в исключительной степени осложняют национальную проблему в Евразии" (Бицилли П. Два лика евразийства // Бицилли П. Избранные труды по филологии. М., 1996. С.37).

Поэтому Л. Бицилли говорит о трудности различения "ядра" и "периферии" в Российской империи. Но в основе евразийства лежит в сильной степени семиотическое основание (как, кстати, и в основе славянофильства): "его центральной идеей является идея Руси -- Империи Руси -- Евразии как, если не осуществленной, то "заданной" Культуре-Личности, идея единства, политического и культурного

#### цивилизационный компонент 69

православно-евразийского мира -- континента" (Там же. С.44). Перед нами возникают в сильной степени семиотические механизмы создания определенной идеализации действительности.

Со своей моделью культурно-исторических типов выступает Николай Яковлевич Данилевский (1822-1885) в книге "Россия и Европа" (Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991). Работа как бы отталкивается от двух идей. Первая -- это стремление объективировать процессы культурно-исторического развития, изучать с помощью аналога

методологии естественной науки объекты наук гуманитарных. И он включает в

это рассмотрение морфологию. "Морфологический принцип есть идеальное в природе" (С. 158). Вторая идея -- это защита славянства как особого культурно-исторического типа.

Цивилизацию он рассматривал как самое общее понятие, все остальные стороны включаются в него, в том числе и религия. "Цивилизация есть понятие более обширное, нежели наука, искусство, религия, политическое, гражданское, экономическое и общественное развитие, взятые в отдельности, ибо цивилизация все это в себе заключает" (С.129).

Н.Данилевский протестует против признания европейского развития в качестве общечеловеческого. Цивилизация разрушает специальные формы зависимости и заменяет их известными формами свободы, но это не значит, что последние являются общечеловеческими, в то время как формы зависимости -- национальными. Он считает, что и формы зависимости, и формы свободы "равно национальны и обуславливают друг друга" (С. 119).

В качестве одного из законов культурно-исторического движения (всего их у него пять) Н.Данилевский говорит, что период цивилизации у каждого народа краток, а предшествующий ему древний или этнографический период бывает чрезвычайно длинным. Он дает этому следующее объяснение: существует предел развития в одном направлении, затем следует движение в ином направлении. "Поэтому ни одна цивилизация не может гордиться тем, что она представляла высшую точку развития, в сравнении с ее предшественницами или современницами, во всех сторонах развития"(С.109).

Рассматривая варианты передачи культуры иным народам, Н.Данилевский отмечает, что Рим не возбудил ни одной ме-

предыстория семиотики в России 70  
стной цивилизации. "Все вековое господство Рима и распространение римской цивилизации имели своим результатом только подавление ростков самобытного развития" (С.97). Как более общее цивилизационное правило

Н.Данилевский формулирует следующее: "цивилизация не передается (в едином истинном и плодотворном значении этого слова) от народов одного культурного типа народам другого" (С.125). В качестве примеров такого отрицательного влияния он приводит католицизм в Польше, принявший "самый карикатурный вид" в отличие от Испании. "Германский аристократизм и рыцарство, искажив славянский демократизм, произвели шляхетство" (С. 126).

Отсюда и следует его резкое неприятие вариантов западных заимствований в России. Одна из глав книги поэтому носит название "Европейничанье -- болезнь русской жизни". Петр в этом представлении любил и ненавидел Россию, поэтому "русская жизнь была повернута на иностранный лад" (С.266).

Модель этого заимствования шла от верхних слоев к низшим, от наружности -- до "самого строя чувств и мыслей".

Н.Данилевский видит такие три варианта, по которым протекало заимствование:

1. Замена форм быта;
2. Заимствование иностранных учреждений ("с мыслью, что хорошее в одном месте должно быть и везде хорошо" -- С.267);
3. Взгляд на внутренние и внешние вопросы с точки зрения западной.

Последнее он трактует чисто семиотически как "рассматривание их в европейские очки, поляризованные под европейским углом наклона, причем нередко то, что должно бы нам казаться окруженным лучами самого блистательного света, является совершенным мраком и тьмотою и наоборот" (С.268).

Аргументация по каждому из этих пунктов также идет чисто семиотическая.

Так, замена форм народного быта, по его мнению, приводит к трудностям в развитии искусства, особенно пластического. Он спрашивает: "Если бы не простые и благородные формы греческой туники (так величественно драпировавшей формы тела, прикрывая, но не скрывая, а тем более не уродуя их), могла ли бы скульптура достигнуть того совершенства, в котором мы находим ее в Афи-

цивилизационный компонент 71

нах, в век Перикла, и долго еще после него?" (С.268). Скульптура новейших народов, как он считает, может теперь влачиться только по подражательной колее. Н.Данилевский приводит следующий-пример: величественная статуя в честь адмирала Лазарева вступает в противоречие с подробностями одежды -- "ее мундирный фрак с фалдочками, панталоны в обтяжку, коротенькие ножны морского кортика... (...) В колоссальных размерах европейский костюм, которым судьба и нас наградила, -- колоссально смешон" (С.269-270).

Статуя Наполеона, по его мнению, символизирует величие только за счет привнесенного в нее, человек, не знакомый с историей, подобного символизма в ней не увидит:

"Сюртучок и шляпа сделались в наших глазах символами двадцати побед --

эмблемою несокрушимой воли и воинского гения" (С.269). И очень важно

продолжение этого мнения -- "тогда как, для того чтобы восхищаться дошедшими

до нас статуями римских императоров, нет надобности, чтобы они изображали

Цесаря или Траяна и чтобы нам была известна эпопея их жизни: какой-нибудь

Дидий Юлиан или даже Калигула произведут то же впечатление" (С.269).

Н.Данилевский прослеживает подобное же влияние и в области драмы, музыки, архитектуры. С другой стороны, защищая самобытные формы, он

подчеркивает, что в народной одежде также присутствует определенный

динамизм, а не чистая статика. "Она есть тип, который изменяется, разнообразится, украшается, смотря по общественному положению, состоянию,

вкусу, щегольству носящих, сохраняя только свои существенные характеристические черты. Народное одеяние не предполагает непременно

однообразия и постоянства; оно изменяется по модам даже тогда, когда составляет принадлежность одного простонародия, и изменялось бы, конечно, в

большей степени и чаще, если бы составляло принадлежность всех классов"

(С.273).

Сами же свои культурно-исторические типы он строит из сочетаний таких четырех видов деятельности: религиозной, культурной (включая научную), политической и общественно-экономической. Одноосновный тип берет только один вид деятельности. С его точки зрения это еврейский (сторона религиозная), греческий (собственно культурная), римский (политическая). Европейским как германо-романский культурно-исторический тип попадает в разряд двуосновного политико-культурного типа. Для типа славянского он оставляет

предыстория семиотики в России 72  
в качестве будущего варианта четырехосновный культурно-исторический тип.

Особо значимыми эти столкновения разных культурных и цивилизационных парадигм стали в период первой мировой войны, породив новое понимание Германии. Наиболее ярко это выразило творчество Владимира Францевича Эрн (1882-1917). Его книга "Меч и крест" открывается словами: "Столкновение духа Германии и духа России мне представляется внутреннею осью европейской войны. Все другие силы группируются по периферии" (Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С.297). Говоря о стиле эпохи, он начинает анализировать орудия Круппа, идя к ним от Канта. Это опять-таки чисто семиотический подход. "Для очень внимательного и пристального глаза анализ крупновских пушек, без всяких мистических прозрений, должен был бы с несомненностью показать, какое основное, глубинное жизненное, могущее легко быть выраженным в терминах философских, характеризует народ, эти орудия создавший" (С.314).

Для характеристики функционирования немецкой культуры последнего времени Владимир Эрн вводит термин форсировка, понимая под ним внутреннее и внешнее напряжение ради занятия первого места. Однако он

считает, что форсировка несет отрицательные последствия. "Никакая форсировка не может повысить уровень гениальности в нации. Я даже думаю, что наоборот: форсировка неизбежно влечет понижение и падение, ибо гениальность -- свобода, форсировка же -- не свобода" (С. 355).

Еще одним негативным фактором становится несовпадение ритмов: "у каждого народа есть внутренний ритм своей жизни. Все заимствования и все научения от других национальных культур идут во благо ему, если находятся в гармонии с этим ритмом или претворяются им. Но как только начинается насильственная прививка или форсированный ввоз -- в жизни народов обнаруживаются расстройства. Различие ритмов, насильственно соединяемых, вызывает мучительные перебои" (С.357). Реформы Петра, по его мнению, потребовали целое столетие, чтобы залечить нанесенные им раны.

Собственно говоря на близкие темы, хотя и на материале другой войны, рассуждал Владимир Сергеевич Соловьев (1853-1900), из обширного наследия которого мы коснемся только очень небольшой его части. Это эссе "Немезида"

цивилизационный компонент 73

(Соловьев В. Три разговора. СПб., 1904), ОДНА ИЗ проблем, интересующих В.Соловьева в названной работе, это то, каким образом Испания становится носителем "дьявольского начала религиозного насилия". Он сопоставляет ситуацию с российской историей. "Ничто не мешало испанцам отнестись к подчинявшимся маврам, так, как, например, наши, гораздо менее культурные предки отнеслись к покорившимся татарам Казанского и Астраханского царства, а именно оставить их спокойно жить на их местах в качестве равноправных сограждан. Ведь так поступал даже языческий Рим..." (С.216). Задачи инквизиции состояли в борьбе с "чужим":

"Вывести религиозно-политическую "крамолу" из испанской державы, привести всех к одному знаменателю -- вот высшая цель. Все приносилось в

жертву внешнему единству правоверной державы" (С.219). В.Соловьев же стоит за сохранение иной культурной парадигмы. В предисловии к "Трем разговорам" (своей последней книге) он замечает:

"Остающиеся у нас ограничения религиозной свободы -- одна из самых больших для меня сердечных болей, потому что я вижу и чувствую, насколько все эти внешние стеснения вредны и тягостны не только для тех, кто им подвергается, но главным образом для христианского дела в России, а следовательно, для русского народа, а следовательно, и для русского государства" (С.ХІ).

Вероятно, наш общий вывод может быть таков. Россия, обладая сильным культурным полиглотизмом внутри себя, не могла не видеть вариантов чужой культуры, что является благотворной средой для развития семиотических идей.

И усилить такое внимание к чужому могут такие явления, как война, что и произошло в восприятии Германии в период первой мировой. Одновременно Россия

пытается найти свой собственный защищенный от внешних влияний путь развития,

реализуемый то в славянофильстве, то в евразийстве. Н.Бердяев так формулировал суть славянофилов. "Нам нечему учиться у Запада.

Славянофилы

понимали русский мессианизм в том смысле, что лишь России предстоит великое

будущее как единственной христианской стране. (...) Славянство идет на смену

западным культурам, склоняющимся к упадку, дряхлеющим" (Бердяев Н. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл.Соловьева // Сборник

статей о В.Соловьеве. Брюссель, 1994. С.143). Неприятие "чужого"

предыстория семиотики в России 74

-- это одновременно чуткое восприятие "чужого" как чуждого. И это тоже в сильной степени семиотический путь.

#### 1.10. ИМПЕРСКИЙ КОМПОНЕНТ

Столицы мира находятся в постоянном движении, мигрируя через века и страны. В какой-то период истории ей явно была, к примеру, Вена, порождая

огромное богатство интеллектуальных направлений и текстов. Столицы России

также входят в этот список, называя себя то "Третьим Римом", то "Северной Пальмирой". В последнем обозначении, как пишет Н. Анциферов, русскому слуху слышится "полмира" (Анциферов Н. Душа Петербурга. Л., 1990. С.18).

Что общего имели три рядом стоящие (то ли в пространстве, то ли во времени) империи -- русская, советская и австрийская? Одним из общих факторов было то, что они имели перед собой и чисто семиотическую задачу --

выплавить из конгломерата составляющих их народов единый язык империи,

добиться существования значимого для всех единого культурного года.

Поэтому

мы можем говорить об определенных характеристиках "имперской семиотики", во

многом сходной для них из-за близости стоящих задач. Какие же характеристики

этой имперской семиотики можно проследить ?

Важной чертой империи следует признать создание Текстов, которые как

бы прочитываются до конца всеми. Это тексты без недомолвок, без вопросов.

Они даже условно называются текстами, поскольку элемент авторства в них один

из малосущественных. "Молодая гвардия", к примеру, став таким текстом,

подлежала размножению в разнообразных каналах -- литература, драматический

театр, кино, опера. А.Фадеев как автор утерян как на этом пути разноканального порождения, так и на пути предварительного редактирования,

где роль и мнение автора не являются наиболее значимыми. Кстати, именно

поэтому империя обожествляет цензуру среди своих институтов.

Внешние

параметры продиктовывают внутренние характеристики такому тексту.

Подобные

требования исходят из более завышенных представлений, чем это требуется в

реальности. Империя сознательно раздувает значимость подобных единиц.

Особенно наглядно эта особенность имперской семиотики реализуется в

архитектурных текстах. Достаточно посмотреть

имперский компонент 75

на Петербург, на Вену, на Москву. Вена отметила такими архитектурными текстами все значимые аспекты своей империи -- парламент, ратушу, оперу, дворцы и музеи. Это текст, рассчитанный на склоненную голову, он принципиально не имеет другой, более обыденной функции. Практически подобные тексты заранее создаются для того, чтобы быть оторванными от своего читателя. Мы это имеем в любой столице, но в случае империи подобный отрыв (необходимость произвести величественное впечатление) становится важным вдвойне. Сходные процессы мы видим и в царском Петербурге, и в советской Москве. Смена царской империи на советскую сразу привела к порождению своих собственных сильнодействующих текстов и частичному уничтожению чужих (либо путем переименования и перепрофилирования, либо простого сметания с лица земли).

В отсутствие империи эти тексты начинают стремиться к нейтрализации, к музейности. Любой подобный текст создавался в расчете на вечность, которая в результате не наступает. Императорский дворец становится музеем, вытесняя из сознания первоначальную символику. Но и сегодня он сохраняет величественную тень прошлого, порождая свой мир, защищенный от влияния сегодняшнего дня. И требуется дополнительное усилие, чтобы нарушить эту защиту. Поэтому более легким вариантом становится превращение дворцов в музеи, что сохраняет необходимый контекст оторванности от числа на календаре. Почти все венские дворцы расположены по кругу, они не допускают к себе автомобили, зелеными парками создавая заслон между собой и современностью. Более того, они даже сохраняют свой собственный музыкальный фон, называемый "венской музыкой", вероятно, практически единственный период музыкальной истории, названный по

имени города.

Имперские тексты строятся только "на вырост", ибо создаются не для реального использования, по этой причине они создают питательное поле для порождения ритуалов. Поскольку эти тексты не соответствуют реальным потребностям, их наполнение становится фиктивным. Повторяясь, они закрепляются в ритуале. Ритуалы начинают жить дольше самих империй, что говорит о сильных семиотических механизмах вложенных в них.

Так, замечания И.Сталина по поводу фильма "Тарас Шевченко" носят характер чисто имперской семиотики (мы

предыстория семиотики в России 76

опираемся на описание приема фильма в воспоминаниях директора картины, см. Рассказ Бернарда Моисеевича // Егупец. Вып.2. Киев, 1996). Первое, в редакции "Современника" Шевченко держался не как "младший брат", а на равных с Чернышевским и Добролюбовым. Второе в изложении мемуариста выглядит следующим образом: "вождь сам обратил внимание присутствующих на выезда царской фамилии из Зимнего дворца. Это был роскошный эпизод, стоивший, по словам Бернарда Моисеевича, огромных денег, ибо для съятия его пришлось декорировать чуть ли не весь Невский. По замыслу режиссера, грандиозность выезда символизировала мощь самодержавия и подчеркивала мужество поэта, бросающего вызов этой всеподавляющей силе. Сталин ничего не говорил о символах, хотя, очевидно, на него сцена произвела именно то впечатление, на которое и рассчитывал режиссер. Вождь лишь сказал, что этот эпизод надо убрать и объяснил это с поистине сталинской логикой: "Рано еще показывать нашему народу такое великолепие" (С.201).

Это случай разрыва империй, в случае же продолжения подобие, наоборот, подчеркивается. Сегодняшняя Вена позволила вместить в свои тексты такой знак прошлого, как фиакр. Карета, запряженная лошастью, совершенно спокойно

вписывается в современный мир, именно из-за его принципиальной знаковости.

При этом в бурлящем потоке Кертнер Штрассе вас также может пригласить на музыкальный концерт человек-знак в костюме императорской эпохи.

Альфред Лоренцен пишет об эпохе возникновения психоанализа. "Вена была в то время столицей разваливающейся, но скрывающей этот распад Империи, искавшей способа, как подтвердить свой статус великой державы. Со своими традициями, нравами и ценностями, она еще настолько не вышла из средневековья, что неравный брак эрцгерцога с графиней вызвал целую серию скандалов и даже государственный кризис, который в конце концов привел к Сараево" (Лоренцен А. Археология психоанализа. М., 1996. С.246). Как видим, и здесь речь идет об определенном многоязычии, а также о ненайденном общем Тексте.

Империя носит тексты не со своего плеча, что выражается в ритуалах (при взгляде с высоты Текста на читателя), но также и в осмеянии (анекдотах) -- при обратном взгляде с читателя на текст. Имперская семиотика обязательно обладает этой второй стороной. "Швейк" Гашека отражает ее

имперский компонент 77

сходно с многочисленностью анекдотов советского времени. Там фигура императора Франца Иосифа однотипна фигуре Брежнева как объекта для осмеяния. Параллельная анекдотическая история существует как во времена советской империи, так и во времена российские (иногда порождая даже особый остров абсурда типа правления Павла). Это объяснимо, поскольку имперские тексты обладают усиленной знаковостью, что в свою очередь позволяет их легко обыгрывать. Для советской действительности такими анекдотическими величинами стали Брежнев, Чапаев, в меньшей степени -- Ленин, Хрущев, Сталин. Т.е. герои последнего времени дают больше простора для деятельности, поскольку тексты возвышаются так же, как в первоначальном периоде, а герои,

описываемые в них, калибром поменьше.

Отсюда вытекает следующее правило для империй -- им не удастся создание единого Языка. Императорская склонность к возвеличиванию себя, к гигантомании, обрекает империю на порождение фиктивных кодов. Они есть и поддерживаются аппаратом подавления. Они активно порождаются аппаратом восхваления. Но живут они только тогда, когда осуществляется их постоянная подпитка "государственной энергией". Исчезновение империи (этого силового агрегата подобных текстов) сразу же уничтожает эти тексты в их задуманном функционировании. При этом тексты второго рода -- тексты осмеяния -- странным образом сами становятся выразителями эпохи. Ср. роль "Двенадцати стульев" Ильфа и Петрова в эпоху до- и постсоветскую. Или анекдот в результате может стать определенным доказательством, характерной деталью эпохи.

Потерпев неудачу, империя все равно продолжает свое существование в фиктивном режиме пространства и времени. Ведь питается она все равно не естественными, а вынужденными овациями, поскольку только овации (или продолжительные аплодисменты) записаны в ее кодах в качестве основного волеизъявления народа по отношению к власти. Кстати, и все эти тексты созданы именно под канал оваций. Вся имперская система коммуникаций строится для передачи оваций, а не иных эмоций населения. Империя -- это большой театр, где тебе дозволено лишь неистово хлопать от счастья.

Долгая жизнь в фиктивном режиме приводит к тому, что империи и умирают охотно, как это ни парадоксально, ибо

предыстория семиотики в России 78

они давно уже перешли границы смерти. Их многослойное и многоструктурное строение позволяет им жить, оставаясь пустыми или мертвыми.

Отдельные структуры продолжают функционировать, создавая видимость жизни

целого. Кстати, это умирание без возмущения, без борьбы все время поражает наблюдателей и исследователей. Это характерно как для царской империи, как для советской, так и для австро-венгерской. Казалось, как легко было бы царю Николаю приостановить продвижение хаоса, а нет, он ничего не делает. На наших глазах совершенно без боя разваливается империя советская. Складывается впечатление, что даже собственная смерть доставляет удовольствие империи. Вероятно, она исчерпывает себя, и не хочет продолжать существование в таком виде. При этом материальные характеристики не играют никакой роли. Империя умирает с магазинами, заваленными продуктами, которые затем сменяются пустыми полками. И все при этом странным образом рады. Смерть империи есть нечто более высокое, чем это интерпретируется на уровне обыденного сознания.

Как это ни парадоксально, но такая официальная холодность дает возможность породить в противовес себе совершенно иные -- новые художественные языки и тексты. Они порождаются вне официального контроля, вне официального интереса. И в этом их сила, ибо они соответствуют той модели читателя, той модели человека своего круга, для которого они создаются. Типа того, как тексты Хармса соответствуют достаточно узкому кругу читателей Хармса. Величественные имперские тексты создавались для фиктивной модели (например такой, как "новая историческая общность - советский народ"). Соответственно значимым становится отсутствие результата -- в качестве аудитории была избрана несуществующая реальность.

Если империи австро-венгерская и российская порождали новые семиотические языки особенно бурно в момент своей гибели, то советская, наоборот, в момент рождения. Соответственно были другими и сроки жизни -- более 300 лет династии Романовых и более семидесяти "кремлевских мечтателей" (обратите также внимание на явно семиотический характер последнего

обозначения). Но зато за свои семьдесят советская империя прошла и фанфары побед, и кровь ужаса, получив полный исторический набор.

имперский компонент 79

Австро-венгерская империя также дала миру такое количество интеллектуальных направлений, что они не передаются перечислению. Эта ментальность ритуалов величественности и порождает полностью противоположные им интеллектуальные тексты: от писательских до художественных, от философских до психологических. Это все тексты, преодолевающие ритуальность официальной жизни, неестественной и оторванной от нормы. Ее обязательность для всех требовала определенной "ментальной санации". В советской действительности это происходило в виде анекдота, нарушавшего ритуал почетной жизни кремлевских старцев. Анекдот реализовывал смех над ритуалом. Анекдот -- это антипод ритуализованной действительности, это реакция на определенную "кастрацию действительности", в которой разрешены только строго очерченные действия по заранее согласованному плану. Тогда остальным действиям приходится реализовываться в виде анекдота. Ведь для восхваления гениальности Л.Брежнева не нужен был именно этот канал, для этого были открыты все другие.

Империя -- это и интеллектуальный конгломерат. Тунгус, калмык, всяк сущий в ней язык -- отображают и многообразие интеллектуального характера. Новые художественные языки как реакция отторжения от официальных ритуалов возможны лишь на фоне создания своих интеллектуальных ритуалов. Это снова не отражение жизни, а отражение ритуализации жизни. Эти интеллектуальные ритуалы более живучи только потому, что рассчитаны на свою аудиторию, а она всегда может возникнуть. Они факультативны. Ритуалы империй обязательны для

всех -- в этом сразу закладывается их мертвый характер и залог последующей смерти.

### 1.11. МЕТАКОМПОНЕНТ

Начало века характеризуется большим вниманием к метапроблемам. К примеру, символизм как литературное течение одновременно порождает достаточное число самоописаний. Причем именно для теории этот метакомпонент весьма важен в России. Как, к примеру, отмечал в своем докладе 1925 г. Семен Франк, "Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но все же как

предыстория семиотики в России 80

нечто схематическое, неравнозначное полной и жизненной истине. Глубочайшие и наиболее значительные идеи были высказаны в России не в систематических научных трудах, а в совершенно иных формах -- литературных" (Франк С.А. Русское мировоззрение // Франк С.Л. Духовные основы общества. М, 1992. С.474).

В качестве примера таких интересных прозрений мы рассмотрим статьи поэта Николая Гумилева (1896-1921). Последняя цифра связана с заседанием ЧК Петрограда от 24 августа 1921 г., на котором был вынесен следующий приговор:

"Гумилев Николай Степанович, 35 лет, бывший дворянин, филолог, член коллегии издательства "Всемирная литература", женат, беспартийный, бывший офицер, участник Петроградской боевой контрреволюционной организации, активно содействовал составлению прокламаций контрреволюционного содержания, обещал связать с организацией в момент восстания. группу интеллигентов, кадровых офицеров, которые активно примут участие в восстании, получив от

организации деньги на технические надобности" ("Московские новости", 1989,

№ 48). Год уже этой публикации отражает время, когда оказался возможен

возврат текстов Н.Гумилева к обществу.

Тип жизни того времени передает небольшая цитата из письма Н.Гумилева 1916 г. к Анне Ахматовой (его жене):

"Лозинский сбрил бороду, вчера я был с ним у Шилейки -- пили чай и читали Гомера. Адамович с Г.Ивановым решили устроить новый цех, пригласили

меня. Первое заседание провалилось, второе едва ли будет".

В своих литературных заметках Н.Гумилев достаточно системен и четок. "Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, -- он говорит отдельно с каждым из толпы" (Гумилев Н. Читатель // Гумилев Н. Сочинения. Т. 3. М., 1991. С.20-далее все цитаты по этому тому собр. соч.). В этой же работе он пишет: "Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем,

начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом,

рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый "поэтический" язык

(трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости

мысли, и эйдологически в выборе

метакомпонент 81

образов" (С.21). Эта статья должна была составить вступление к книге по теории поэзии.

В работе "Жизнь стиха" Гумилев прозорливо подчеркивает совершенно новый

аспект стихотворного произведения:

"индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления

от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. (...)

Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче всего восстановить в

памяти облик целого" (С. 11). Вероятно, поэтому и создание "грамматики" такого текста становится весьма затруднительным. Но собственно это соответствует современному подходу, к примеру, к языку кино, где требуется

одновременное построение как текста, так и его грамматики, как со стороны

создателя, так и со стороны зрителя.

Н.Гумилев не только выступал в печати со статьями, но и читал лекции, и с этим связано его внимание к теории. Так, в программе лекций под

шапкой "эйдологии" им перечислены следующие моменты:

"1) творец и творимое, 2) аполлинизм и дионисианство, 3) закон троичности и четверичности, 4) четыре темперамента и двенадцать богов каждой религии, 5) разделение поэзии по числу лиц предложения, 6) время и пространство и борьба с ними, 7) возможность поэтической машины"

(Программы

лекций. С.229-230). Последнее -- поэтическая машина -- также

соответствовало

действительности. Н.Гумилев предлагал создать такую машину (чего не произошло из-за отсутствия средств), представляющую собой 12-дисковую

рулетку, где диски должны были вращаться с разными скоростями.

Диаграмма соотношений четырех "каст" двенадцати римских богов, в рамках

которой Лермонтов становится "воином-клерком", Некрасов -- "купцом-парией",

а Блок -- "клерком-парией" принимает следующий вид (С.330):

Марс Юпитер

Диана воин

Минерва купец

Феб Веста

Юнона Меркурий

клерк Вулкан

пария Нептун

Венера Церера

предыстория семиотики в России 82

Сегодня уже затруднительно восстановить по плану книги "Теория интегральной поэтики" возможное развитие ее текста. В другой своей работе

Гумилев делит теорию поэзии на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию (С.26). О последнем разделе говорится следующее:

"Эйдология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим

темам поэта" (С.27).

В тексте, озаглавленном "Набросок начала доклада 1914 г." (а такой тип общения как выступление и доклад был достаточно значим в то время),

Н.Гумилев разграничивает подходы к языку у символистов и футуристов. Символисты, по его мнению, опираются на музыкальные возможности слова, в то время как футуристы -- на психологические.

О символистах он говорит следующее: "Символисты использовали все музыкальные возможности слова, показали, как одно и то же слово в разных звуковых сочетаниях значит иное, но доказать, что это иное и есть подлинное значение данного слова, а не одна из его возможностей, не смогли. (...) В их стихотворениях отсутствует последовательное смещение планов переднего и заднего; при помощи чрезмерно развитой метафоры, гиперметафоры, сказал бы я, человек с исключительной легкостью подменяется звездой, звезда какой-нибудь идеей и т.д." (С.220).

Футуристов характеризует углубленное внимание к форме -- к уродливым возможностям формы, как пишет Н. Гумилев. "Они остро подметили, что мы вполне сроднились с тем, что каждое сочетание слогов что-нибудь значит, и на этом построили ряд прелюбопытных фокусов, над которыми стоит подумать занимающимся экспериментальной психологией. Как палку в муравейник, они втискивали в наше сознание совсем новые, ничего не значащие слова, или старое слово, произвольно изменяя, или, наконец, старое слово в совершенно нелогичной связи с другими. И, как муравьи в разрытом муравейнике, наши мысли хлопчут, чтобы как-нибудь осознать эту новизну, каким-нибудь содержанием наполнить эту пустоту" (Там же).

Такое противопоставление символизма и футуризма выглядит как движение в рамках содержания в противоположность движению в рамках формы. Акмеисты, как он считает, опираются на изобразительные возможности слова. При этом он разъясняет, что он понимает под ритмом мысли:

"наше сознание переходит с предмета на предмет или на

разные фазисы предмета не непрерывно, а скачками. Опытные ораторы это знают и потому перемежают свою речь вставными эпизодами, которые легко опустить, не повредив целому. У поэзии есть другие средства, потому что наше поэтическое восприятие допускает созерцание предмета и в движении (временном), и в неподвижности" (С.220-221).

Касаясь фольклорного текста, Н.Гумилев замечает: "Творец народной песни -- брат творца сказок. Для него почти нет сравнений и вовсе нет метафор. Они тотчас переходят у него в развитие образа. Там, где обыкновенный поэт сравнил бы девушку с дикой уткой, он заставляет девушку превратиться в эту птицу" (С.208).

В заключение отметим, что Н.Гумилев весь полон такими прозрениями, которые могли бы разворачиваться в стройные научные теории, будь он теоретиком. Но он все время движется дальше, создавая свой вариант осмысления мозаики окружающей его культуры. Он не только намечает ключевые точки смысла, но и разворачивает их в виде процессов. Вот что он пишет о декадансе как о направлении. "Идущие по этому пути сперва совершенствуются в области формы, старое содержание облекают в новую для него изысканность, но потом наступает переворот. Чтобы дразнить притупленные нервы, недостаточно ликеров, нужен стоградусный спирт. Отсутствие формы начинает волновать больше, чем самая утонченная форма. Начинает казаться, что линии уже даны в самих красках, теряется чувство грани между элементами искусства, и преждевременный синтез становится в лучшем случае гротеском" (По поводу "Салона" Маковского. С.216).

Даже сам стиль письма Николая Гумилева отражает системный стиль его мышления. Приведем пример из "Записок кавалериста", печатавшихся в "Биржевых ведомостях" и исходивших от непосредственного участника военных действий:

"Дивное зрелище -- наступление нашей пехоты. Казалось, серое поле ожило, начало морщиться, выбрасывая из своих недр вооруженных людей на

обреченную деревню. Куда ни обращался взгляд, он везде видел серые фигуры, бегущие, ползущие, лежащие. Сосчитать их было невозможно. Не верилось, что это были отдельные люди, скорее это был цельный организм, существо бесконечно сильнее и страшнее динотериумов и плезиозавров. И для этого существа возрождался величественный ужас космических переворотов и ката-

предыстория семиотики в России 84

строф. Как гул землетрясений, грохотали орудийные залпы и несмолкаемый треск винтовок, как болиды, летали гранаты и рвалась шрапнель. Действительно, по слову поэта, нас призвали всеблагие, как собеседников на пир, и мы были зрителями их высоких зрелищ. И я, и изящный поручик с браслетом на руках, и вежливый унтер, и рябой запасной, бывший дворник, мы оказались свидетелями сцены, больше всего напоминавшей третичный период земли. Я думал, что только в романах Уэллса бывают такие парадоксы" (Гумилев Н. Записки кавалериста // Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. М., 1991.

С.310).

\* \* \*

В заключение постараемся собрать воедино некоторые характерные черты рассматриваемого периода "досемиотической семиотики". Особенностью его была определенная теоретичность, выразившаяся в подлинно структурном подходе, характерном как для теории, так и для практики. Приведем некоторые примеры в дополнение уже названным выше.

С теоретической точки зрения В.Т.Каратыгин занимается "такой "мобилизацией" основного вопроса эстетики, такой динамической трактовкой эстетического опыта в смысле определенной, но колеблющейся (по эпохам, национальностям, отдельным индивидуальностям) в своем составе суммы взаимно

антагонизирующих элементов, из коих один (специфичность) постоянно прибывает за счет соответственной убыли другого (синкретизм)" (Каратыгин В.Т. Драма и музыка // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. Спб., 1911. С.151).

Вот формулировка движения творчества и искусства в любой период. Или пример практический - -- сказка Е.Замятина "Арапы":

На острове Буяне -- речка. На этом берегу -- наши, краснокожие, а на том -- ихние живут, арапы.

Нынче утром арапа ихнего в речке поймали. Ну так хорош, так хорош: весь филейный. Супу наварили, отбивных нажарили -- да с лучком, с горчицей, с малосольным нежинским. Напитались: послал Господь!

И только было вздремнуть легли -- вопль, визг: нашего уволокли арапы треклятые. Туда-сюда, а уж они его освеживали и на угольях шашлыки стряпают.

Наши им -- через речку:

-- Ах, людоеды! Ах, арапы вы такие! Вы это что ж это, а?

-- А что? -- говорят.

метакомпонент 85

-- Да на вас что -- креста, что ли, нету? Нашего, краснокожего, лопааете. И не совестно?

-- А вы из нашего -- отбивных не наделали? Энто чьи кости-то лежат?

-- Ну что за безмозглые! Да-к ведь мы вашего арапа ели, а вы -- нашего, краснокожего. Нешто это возможно? Вот, дай-ка, вас черти-то на том свете поджарят!

А ихние, арапы -- глазищи белью вылупили, ухмыляются да знай себе -- уписывают. Ну до чего бесстыжий народ: одно слово -- арапы. И уродятся же на свете такие!

(Замятин Е. Большим детям сказки. - Берлин; Пг., 1922. С.21).

Это чисто структурный текст, семиотически насыщенный.

Можно привести еще и пример прямого вхождения семиотики в жизнь

-- афонские споры 1912-1913 годов об Имени Божиим. Если одна сторона утверждала, что "Имя Божие есть сам Бор>, то другая боролась против этого:

"имеславцы" и "имеборцы". П.А.Флорвнский посвятил этому отдельную работу "Имеславие как философская предпосылка", и в мир эта

проблема вышла как проблема философии слова. Д.С.Лихачев, вспоминая

период своего заключения, написал, что "на Соловках, кстати, были заключенные женского имяславческого монастыря, обитательницы которого все погибли поодиночке: их отказ назвать свое имя был расценен как контрреволюционная конспирация" (Лихачев Д.С. Об Александре Александровиче Мейере // Вопросы философии. -- 1992. -- No 7. С.92). Это отзвуки все того философского спора, но в советское время и решение его соответствующими методами. Заклучая, скажем, что начало XX века было временем зарождения нового, и семиотика оказалась в одном ряду со всем остальным.

## ГЛАВА ВТОРАЯ. ИСТОРИЯ до 1917 ГОДА

### 2.1. В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД О СЕМИОТИКЕ ТЕАТРА

Мы уже говорили выше о том, что театр оказался главной ареной для зарождения семиотических идей. Сложность самого театрального объекта (его многоязычие) вызывала к жизни серьезную работу не только по его созданию, но и по восприятию. Поэтому уже в 1907 году в журнале "Весы" Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940) напишет:

"УСЛОВНЫЙ метод полагает в театре четвертого творца, -- после автора, актера и режиссера; это -- зритель. УСЛОВНЫЙ театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки. УСЛОВНЫЙ театр таков, что зритель "ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам -- декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это -- краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни" (Мейерхольд В.Э. Из писем о театре // Весы. -- 1907. -- No 6. С.95). Закавыченное высказывание в приведенной цитате взято В.Э.Мейерхольдом из частного письма Леонида Андреева.

Первое, что делает В.Э.Мейерхольд, он отделяет Театр как знак от Слова: "Стремление во что бы то ни стало показать все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в иллюстрирование слов автора. "Я слышу, опять воет собака", -- говорит одно из действующих лиц. И непременно воспроизводится вой собаки. Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через

реку. Слышен стук дождя по железной крыше. Птицы, лягушки, сверчки"

(Мейерхольд В.Э. О театре. СПб., 1913. С.24).

Отделив автора от театра, В.Э.Мейерхольд придает собственно вербальной семиотике вторичное значение для театра. Он подчеркивает:

"Чтобы

пишущего для сцены беллетриста сделать драматургом, хорошо бы заставить его

написать не-

## 87 Мейерхольд о семиотике театра

сколько пантомим. Хорошая "реакция" против излишнего злоупотребления

словами. Пусть только не пугается этот новоявленный автор, что его навсегда

хотят лишить возможности говорить со сцены. Ему дозволено будет дать актеру

слово лишь, когда будет создан сценарий движений. Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений?" (Там же. С.149).

И далее: "Пантомима зажимает рот риторю, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглер заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглер требует себе прежде

всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и

перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много

блеска и так много шума" (Там же. С.150). Здесь возникает любимое знакомое слово маска, идущее от комедии дель арте. В этом случае символ-маска, будучи жесткой структурой, позволяла создавать мягкие тексты-импровизации. В.Э Мейерхольд пишет:

"В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется

необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при

инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных

элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги. Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются современным актером"

(Там

же. С.151). Это, кстати, позволило Б.Алперсу назвать свою книгу о творчестве В.Э.Мейерхольда "Театр социальной маски". Он писал:

"Театральная маска -- как правило -- обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. (...) Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы" (Алперс Б. Театр социальной маски. - М.-Л, 1931. С.78-79).

Отделив слово, вычленив жест, В.Э.Мейерхольд делает следующий шаг, демонстрируя, что театр может вести свою коммуникацию не в соответствии со словами, а независимо от них. Приведем большую цитату, но она очень важна:

история до 1917 года 88

"Что же значит "пластика, не соответствующая словам"? Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны -- если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий -- по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники. (...) Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит -- нужен рисунок движений на сцене, чтобы настичнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки

тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, -- материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены -- каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии" (Мейерхольд В.Э. О театре. С.45).

Есть еще одно важное замечание, вновь отделяющее Театр от иного языка, теперь уже живописи. "Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него -- столы, стулья, кровати, шкапы -- все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой -- пластическая статуарность" (Там же. С.47).

Значимой составляющей языка театра для В.Э Мейерхольда. был ритм. Он пишет: "В основе оперного искусства лежит условность -- люди поют; нельзя поэтому вводить в игру элементы естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, т.е. падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-

#### Мейерхольд о семиотике театра 89

зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят" (Там же. С.58.).

Ритм музыки не совпадает с ритмом повседневности:

"Сценический ритм, вся сущность его -- антипод сущности действительной, повседневной жизни" (Там же. С. 62.). Соответственно, "танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся к содействию познания, форма" (Там же. С.63). Проблема танца очень активно исследовалась в тот период. (См., например: Попело-Давыдов М. Современное искусство танца // Маски. -- 1912-1913. -- № 5; Бороздина Н. Древнеегипетский танец. -- М., 1919).

Семиотическим соотношением нескольких каналов -- слухового и зрительного -- интересовался не только В.Э.Мейерхольд. "Я бы хотел обратить внимание на то, -- пишет С.Болконский, -- как этот зрительный интерес помогает слушать, а, следовательно, и понимать музыку: глаз становится органом музыкального восприятия. Кто задумывался над соотношением глаза и уха и их функций в восприятии искусства, тот поймет, какое усиление музыкального впечатления должно от этого произойти. Вы никогда не нюхали цветок с открытым ртом? -- Ощущение запаха удваивается. То же самое -- слушать музыку слухом и зрением. Глаз обыкновенно рассеивает внимание слуха: кто хочет сосредоточиться в музыке -- закрывает глаза. С другой стороны, глаз гораздо более жадный орган, чем ухо: посмотрите, как публика, не слушающая увертюру, вся устремляется на сцену, когда поднимается занавес. Наконец, зрение более популярная способность, нежели слух: зрелищем можно заинтересовать всякого, для радостей слуха уже нужно особенное расположение или развитие" (Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912. С.163).

У С.Волконского есть множество сходных наблюдений о языке тела. Он пользуется даже такими терминами, как пластическое косноязычие, пластическая скороговорка. Он пишет: "Заставить молчать свое тело -- такое же искусство, как и заставить говорить, иногда даже более трудное. (...) Язык словесный состоит из чередований слова и молчания, язык телесный -- из чередований движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, -- мы даже не умеем его читать" (Там же. С.171). Здесь перед нами встают в достаточной степени разработанными как мно-

история до 1917 года 90

гоканальность -- зрение/слух, так и многоязычие -- язык телесный/словесный. И все эти теоретические аспекты все время реализовывались практически, даже скорее наоборот, практико-теоретически переосмыслились. Так, что касается зрительного восприятия, то Я.Бруксон к существенным особенностям театра В.Э.Мейерхольда относил "отсутствие плоскостных декораций и замену их формами трехмерного пространства" (Бруксон Я. Театр Мейерхольда. -- Л.-М, 1925. С.76).

Мы приводили мысли в подтверждение В.Э.Мейерхольда, но не менее значимыми были и мысли против, в противовес которым и создавался театр В.Э.Мейерхольда. Сам В.Э.Мейерхольд пишет: "Веря Станиславскому, что театральное небо когда-нибудь может показаться публике настоящим, мучительной заботой всех театральных дирекций становится: поднять крышу над сценой как можно выше" (Мейерхольд В.Э. О театре. С.26). "Настоящее дерево рядом с нарисованным кажется грубым и неестественным, ибо оно вносит дисгармонию своими тремя измерениями рядом с живописью, имеющей лишь два измерения" (Там же.). Это спор со К. С. Станиславским.

Сейчас мы приведем мнение А.Блока, высказанное им в 1908 году: "Вопрос о режиссере стал насущным вопросом театра и даже модным у публики вопросом. Режиссер -- это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются "на случай пожара") и, вслед за тем, истолковывает актерам пьесу по своему разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова. Впрочем, искажение пьес уже входит, я думаю, в привычку, и авторы их даже не особенно изумляются" (Блок А. О театре // Собрание сочинений. -- Л., 1936. -- Т.12. С.28). Это точка зрения одной вербальной линии театра.

Соответственно А.Блок занижает зрительскую роль для театра: "когда возвращаешься в зрительный зал, очарование падает, и видишь перед собой даже не толпу, которая, так или иначе, значительна, а просто людей, не имеющих друг с другом ровно ничего общего. И ясно становится тогда, что с этой публикой ровно ничего не поделаешь, что ее интересуют только собственные дела и делишки, что она будет че-

#### Мейерхольд о семиотике театра 91

рез час спать -- поголовно и страшно одинаково, будь на сцене Шекспир или Протопопов, Дузэ или провинциальная любительница" (Там же. С.44-45). Сложный семиотический объект вновь упрощается.

В.Э-Мейерхольд специально подчеркивает два возможных метода

режиссерского творчества, изображая их следующим образом (См.: Мейерхольд В.Э. О театре. С.37-39):

а) треугольник

б) прямая линия

Автор -> Режиссер -> Актер -> Зритель

Театр-треугольник уподобляется симфоническому оркестру, где все подчинено дирижеру. "Театр прямой" передает свое творчество свободно от

автора к режиссеру, актеру и зрителю. Но зритель всегда значим и обязательно

присутствует (Важность зрителя подчеркивает в ряде отдельных работ, ему

посвященных. См., например: Чумаков А. Заметки о зрителе и театральных теориях // Маски. -- 1912-1913. -- No 5; Бонч-Томашевский М.М. Зритель и сцена // Маски. -- 1912. - No 1).

Многие последующие идеи того же формального литературоведения мы также

можем встретить в зачаточном виде у В.Э.Мейерхольда. Вот перед нами возникает будущая проблема деавтоматизации: "Основное в гротеске, это -

-

постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что

постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидает" (Мейерхольд В.Э. О театре. С.169.).

Вот проблема разграничения сюжета и фабулы:

"Натуралисты выдвинули лозунг изображать жизнь, "как она есть", и тем смешали два понятия в искусстве: понятие идеи и понятие формы" (Там же. С. 163).

Знаковый характер героя: "Театром утерян хор. У Древних греков героя окружала толпа хора. И у Шекспира герои в центре кольца второстепенных

"характеров". Не со-

история до 1917 года 92

всем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей театра Шекспира, окружавших первостепенного героя,

еще чуть дрожал отзвук греческого хора. В центре -- герой, и там, и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова. "Индивидуальности" у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой" (Там же. С.138-139).

Сведение разных семиотических языков в единую структуру (это уже

будущий Ю.М.Лотман, который, кстати, тоже начинал в роли театрального критика): "В методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение -- суть формы и линии скульптурного портрета" (Там же. С.73). Или: "оперный артист должен принять принцип экономии жеста, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром" (Там же. С.63-64).

Двойственный, амбивалентный характер художественного знака: "Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол. Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта, дает Театру очаровательную игру света и тени" (Там же. С.159). Сюда же мы отнесем и анализ гротеска, сделанный В.Э.Мейерхольдом:

"В сценическом гротеске, как в гротеске Гофмана, значительным является мотив подмены. (...) Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр). Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров; чрез декоративность были они выразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче" (Там же. С. 172).

Множественность семиотических языков присутствует в рамках каждого из возможных каналов: "Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но

у балетмейстера. (...) Там, где слово теряет силу выразительности, начинается язык танца. В старояпонском театре на так называемой Но-сцене,

где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательно был вместе с

тем и танцовщиком" (Там же. С.63).

И в целом знаковый характер театра: "В игре Шаляпина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью -- эта несколько разукрашенная правда искусства" (Там же. С.58). Поэтому В.Э. Мейерхольд резко выступил против кинематографа, увидев в нем лишь фактографию. "Кинематограф имеет несомненное значение для

науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф -

- иллюстрированная газета ("события дня"), для некоторых (о ужас!) он служит

заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже

там, где он хочет занять лишь служебную роль" (Там же. С.163).

## 2.2. Я.ЛИНЦБАХ О ВИЗУАЛЬНОЙ СЕМИОТИКЕ

Если В.Э.Мейерхольд был настроен к кинематографу весьма скептически, то Я.Линцбах в своих "Принципах философского языка" (1916) оценивает язык кинематографа как весьма перспективный. Он пишет: "Это

язык, который при наибольшей внешней сложности обладает наименьшей

внутренней сложностью, язык, принцип которого получил наиболее полное и

окончательное выявление вовне" (Линцбах Я. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. - Пг., 1916. С.69).

Как типичный семиотик, он пытался выделить грамматику этого языка, отмечая по этому поводу: "хотя язык кинематографа не имеет никакой грамматики, но логические отношения, которые отмечает грамматика, выражены

здесь еще лучше и совершеннее, чем в обыкновенном языке. (...)

Грамматика

здесь вся растворена в прямом изображении. Выделить ее из последнего можно

только искусственно, но делать это здесь нет никакой надобности" (Там же. С.70). До этого он отметил, что предлоги, союзы, приставки, окончания выражены здесь непосредственной картиной.

Удивительно, как в далеком 1916 году Я.Линцбах четко подметил наиболее слабую сторону будущего кино:

"Единственный вид словесных произведений, для описания

история до 1917 года 94

которых не может служить физический кинематограф, это наши рассуждения, описание самого процесса нашего мышления. И это лишь потому, что процесс этот недоступен фотографии. Но постольку, поскольку этот процесс находит себе выражение во внешних действиях, он может быть предметом кинематографического представления так же, как и всякое другое явление" (Там же).

Даже более того, сама идея семиотического многоязычия, наверное, впервые была здесь сформулирована вполне отчетливо. "Только вооружившись многими языками в смысле математики, мы придем к тому более исчерпывающему и более ясному мировоззрению, которое называется мировоззрением научным. Мировоззрение это открывается многоязычием, которое дает возможность излагать мысленную картину мира способом, наиболее доступным интуиции" (Там же. С.199).

И это не просто идея научного построения, поскольку далее Я.Линцбах закладывает аксиоматику, реализованную позднее в модели "Смысл -- Текст" И.А.Мельчука и др. Он пишет: "Необходимость применения одновременно нескольких точек зрения чувствуется и в обыкновенном языке, ибо, желая сделать нашу мысль возможно более понятной, мы высказываем ее многократно, различными словами. Это повторение одной и той же мысли в различных выражениях составляет, как известно, необходимую принадлежность ораторского и писательского искусства" (Там же. С.200).

Заложенная здесь плодотворная идея многих точек зрения также получает дальнейшее развитие в позитивности семиотической неоднородности Ю.М.Лотмана, который писал, что мир заинтересован в разных людях, поскольку решения приходится принимать в совершенно новых условиях. Сходно рассуждает и Я.Линцбах: "Говорить понятно и выразительно, значит говорить многократно, объясняя предмет с разных изолированных точек зрения,

расположенных так, что совокупность возникающих отсюда образов возбуждает в уме слушателей или читателей представление, достаточно близко напоминающее действительность" (Там же). И далее:

"Пользоваться не одним, а многими точками зрения нам приходится потому, что каждый внешний предмет имеет по крайней мере две стороны, которые нельзя обозреть из одной и той же точки зрения. Он имеет несколько проекций,

Линцбах о визуальной семиотике 95

которые неодинаково выразительны, неодинаково интересны для нас" (Там же. С.201).

Но центральное место в данном исследовании (и наиболее интересное с семиотической точки зрения) занимает сопоставление вербального и визуального

текста, вербального и визуального мышления. Я.Линцбах пытается найти параметры принципиальных отличий. Одно из них он увидел в разном отношении

ко времени. "Принципиальное различие между словесным текстом и рисунком

сводится здесь к тому, -- пишет он, -- что рисунок относится к одному моменту времени, а текст -- ко многим моментам. Поэтому рисунок относится к

тексту так, как некоторая единица относится к некоторому множеству" (Там же. С.2-3). Он имеет в виду, что рассматривание знаков отнимает определенное время. Тогда, соответственно, "книжная страница состоит, следовательно, из отдельных моментов, отделенных друг от друга не только

пространством, но и временем. Она, выражаясь математически, не только изложена по 3 координатам пространства  $x, y, z$ , как бывает изложен всякий рисунок, но еще по координате времени  $t$ " (Там же. С.2).

Следует уточнить это положение так, что на рисунок тоже, конечно, уходит время. Однако, как и Ф. де Соссюр, Я.Линцбах акцентирует в этом плане одномерный характер языка. "В то время, как для всякого графического изображения нужно по крайней мере двухмерное пространство,

словесные выражения являются строго одномерными. По своему принципу

словесный язык представляет собой некоторый числовой ряд, имеющий только

одно измерение" (Там же.С.61).

Более того, Я.Линцбах увидел даже разные логики, заложенные в

этих двух вариантах коммуникации. "Очевидно, что перед нами здесь две формы изложения, каждая из которых имеет свою собственную логику. Если текст основан на логике исключенного третьего, то иллюстрация основана на логике, которую можно назвать логикой "исключенного второго", ибо сводится она к прямому изображению предмета, к непосредственному установлению суждения. Она действует на нас непосредственно, без помощи промежуточного словесного аппарата, с его положениями и отрицаниями" (Там же. С.56-57).

Это различие усиливается тем, что Я.Линцбах разграничивает словесное и графическое мышление по прерывности и

история до 1917 года 96

непрерывности изложения. "В случае словесного мышления мы не можем не

делать прерывных движений, ибо должны выбирать только между двумя крайними

положениями да и нет, не допуская между ними ничего третьего или среднего"

(Там же. С.59). В случае графического мышления -- "необходимо пользоваться как раз теми непрерывными движениями, которые так тщательно

исключаются из обихода словесного мышления" (Там же) -

Если задуматься, то это различие лежит, вероятно, в наличии/отсутствии "словаря" в языковом понимании. Когда он есть, то мы неизбежно будем работать с прерывными величинами. Если его нет, то любое наше представление

будет нам казаться непрерывным. Но при этом и в первом, словарном случае в

результате мышление получателя информации, перерабатывая этот прерывный ряд,

вновь выходит на непрерывное представление. Когда делались соответствующие

психолингвистические эксперименты, то было обнаружено, что человек

запоминает не, допустим, синтаксическую структуру предложения, а саму

информацию, то есть в результате у него остается непрерывное представление.

В целом силу языка Я.Линцбах увидел в многозначности. Этот

принципиально верный вывод (сразу же вспоминается Ю.М.Лотман) все же противоречит подзаголовку книги:

"Опыт точного языкознания". Но, видимо, реальный материал оказывается сильнее и подзаголовка, и времени выхода книги (1916 год), и Я.Линцбах приходит к просто прозорливым выводам: "В различных местах и в различные времена всегда существовали различные языки, как различные художественные, ненаучные системы образов, и в этой многозначности, постоянно меняющейся, заключается жизнь языка. В виду сказанного, выработка схем и их сочетаний, необходимых для обозначения тех или других понятий, является задачей не науки, а искусства, и решение возникающих здесь вопросов должно быть предоставлено не ученым, а художникам. Сферой деятельности художника является именно многозначность, а условием этой деятельности -- безграничная свобода и независимость от какого бы то ни было порядка, определенного однозначно" (Там же. С.94).

И последняя линия книги -- это анализ времени. Ведь и разницу вербальную/ невербальную Я.Линцбах тоже связывал со временем. Поэтому он считал, что наряду с законом сохранения энергии существует закон сохранения времени

Линцбах о визуальной семиотике 97

(Там же. С.5). Этот важный закон он и пытается выяснять на материале своего исследования. Вся грамматика языка -- это оперирование с понятиями пространства и времени (Там же. С.83). Он связывает кинематографию с устным языком, поскольку слова последнего "также существуют только в самый момент произношения и исчезают тотчас же, для того, чтобы дать место новым словам" (Там же. С.84-85).

Проблема оперирования со временем вообще оказалась важной для гуманитарной мысли того времени. П.А.Флоренский писал: "всякая действительность распростерта в направлении времени ничуть не менее, чем она распростерта по каждому из трех направлений пространства. Всякий образ действительности, раз он только действительно воспринимается или

действительно принимается, имеет свою линию времени и каждая точка его

отвлеченно статистического разреза на самом деле есть точка-событие" (Флоренский П.А. *Время и пространство // Социологические исследования.* -- 1988. -- No 1. С.105). Он выразил это же другими словами:

"нельзя разрубить гусеницу по длине, но нельзя ее делить и по временной глубине" (Там же. С.108).

Мне встретилась даже формулировка закона сохранения времени у Н.В.Бугаева: "Он может быть выражен формулой:

прошлое не исчезает, а накапливается. Вместе с этим психическое содержание и потенциальная энергия постоянно увеличиваются" (Бугаев Н.В. *Основные начала эволюционной монадологии.* -- М., 1893. С.11).

Соответственно формулирует в своих терминах сущность времени и А.А.Богданов: "Пространственная сетка и лестница времени служат таким же дегрессиям в универсальном масштабе для всего потока человеческого опыта:

они познавательно фиксируют в нем реальные комплексы -- "вещь" и "событие"

(Богданов А.А. *Всеобщая организационная наука (тектология).* -- 4.3. С.142).

Христианскую проблему воскресения делает научной Николай Федорович

Федоров (1828-1903) в своей "философии общего дела": "Воскрешение и потому уже долг, что хранение невозможно. Хранить -- значит отдавать гниению; всякая остановка есть падение; застой есть разрушение.

Хранение

есть заповедь завета Ветхого, неполного, завета, в котором и Божество представляет почившим и предметом упования становится покой, так что

субботный покой считается

история до 1917 года 98

праздником для человека" (Федоров Н.Ф. *Сочинения.* -- М., 1982.

С. 164). У Н.Ф.Федорова есть прямые семиотические наблюдения, например, сопоставление устного слова и письма:

"Слово действовало через орган слуха на восстановление представлений, письмо через орган зрения напоминало о забытом. Письмо давало возможность

разделенным пространством напоминать о себе друг другу... И та система классификации совершеннее, при которой ни одно представление не может быть

забыто, не может исчезнуть. Бессмертие есть критерий совершенства" (Там же. С.624).

Эту же проблематику повторил Валериан Муравьев (1884? -- 1930?)

в своей книге "Овладение временем как основная задача организации труда" уже в 1924 году. Приведем некоторые его высказывания: "Культура есть результат созидания времени, поскольку каждый акт, меняющий мир, есть такое созидание. Это можно понять, если принять во внимание, что образование времени совершается посредством утверждения длительности каких-либо ценностей, сопротивляющихся в этом акте разъедающей силе времени" (Муравьев В. Овладение временем как основная задача организации труда. -- М., 1924. С.17). "Ученики великих течений античной философии, охраненных византийцами и арабами, воссоздали этих мыслителей в лице философов Возрождения и Нового времени" (Там же. С. 109).

Среди напечатанных сегодня его высказываний есть и такое: "Все прошлое есть совершенно и свято. И есть только одно прошлое. Когда мы чувствуем, что нечто существует, и чувствуем это всем нашим существом, мы имеем в виду одно только прошлое. Всякий образ, всякая определенная мысль, самая мысль "есть", относится исключительно к находящемуся во времени, к прошлому. Но вместе с тем мы ощущаем реальность также простирающейся куда-то вперед, в то, что есть пока еще будущее, вне времени. Для нас действительность жива только если у нее есть способность захватить и эту область, приобщить и ее к своей определенности. Жизнь, в сущности, и заключается в этом действии. Прошлое умерло, застыло в богатстве законченных форм, будущее туманно и расплывчато в очертаниях различных возможностей. Живо только настоящее, т.е. таинственное сочетание двух граней, перелив одной в другую. Ибо одинаково верно сказать, что прошлое выливается своей неисчерпаемой еще силой в бу-

Линцбах о визуальной семиотике 9 9  
душее или сказать, что неоформленное будущее твердеет, кристаллизуется

в прошлое" (Из архива Валериана Муравьева// Вопросы философии. - 1992. -  
№  
1. С.111).

Какую семиотическую проблему мы здесь видим? Ее еще нет в явной  
форме,  
это тема дальнейших исследований. Но она явно присутствует: какие  
характеристики текстов, ценностей могут преодолевать время, какие нет и  
почему. Ведь не зря Н.Ф.Федоров рассматривал музей как проект  
воскрешения. Мы избираем какие-то значимые семиотически структурные  
элементы  
и пытаемся по ним двигаться как в прошлое, так и в будущее -- ведь и автор  
пишет то, что может заинтересовать в будущем. Соответственно память  
становится семиотическим понятием: "Семантическую память  
образует  
информация, извлеченная индивидом не из непосредственно  
воспринимаемого им  
мира, но из всякого рода субститутов фактической действительности.  
Иначе  
говоря, семантическая память -- это хранилище усвоенных нами текстов и  
сообщений" (Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы  
интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). --  
Вена, 1985. С.135). Или:

"Дальнейшее развитие интертекстуальной теории должно будет  
сомкнуться с  
теорией памяти" (Там же).

Еще одна семиотическая проблема, лежащая в области времени и  
памяти,  
это завершенность события. Художественный текст заинтересован в  
событиях, не  
просто завершенных, а завершенных особым образом, представляющих  
зрительский  
интерес, тех, которыми можно удержать внимание/успокоить внимание  
(в  
последнем случае -- это проблема "хэппи энда").

М.К.Мамардашвили написал: "в реальной жизни ничего не завершено.  
В реальной жизни, в действительности мы всегда имеем обрывки концов и  
начал,  
не зная никогда, где концы и где начала. В эмпирической истории ничто  
никогда не завершается" (Мамардашвили М.К. Время и пространство  
театральности // Театр. - 1989. - № 4. С. 107).

Таким образом, в завершение мы можем перечислить те основные  
проблемы,  
на которые вышел Я.Линцбах:

- соотношение визуального и вербального каналов;
- многоязычие;

- многозначность;
- проблемы сохранения времени.

### 2.3. Н.Н.ЕВРЕИНОВ О ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Николай Николаевич Евреинов (1879-1953) был достаточно известен в дореволюционный период как создатель теории театральности. Одновременно он был режиссером-практиком, за которым был и Старинный театр, и "Кривое зеркало".

Мы же хотим начать с иной проблемы, приближенной к предыдущему параграфу как повествующему о визуальном языке и отраженной в чисто семиотической работе (уже послереволюционной, опубликованной в 1922 году)

"Оригинал о портретистах" -- вероятно, одной из последних его работ на территории России, поскольку с 1925 года он живет за границей.

Семиотической мы назвали эту работу скорее по задаче, чем по исполнению. Задача же ее весьма интересна и необычна -- человек, которого

рисовали И.Репин, В.Маяковский, М.Добужинский, Д.Бурлюк и многие другие, ищет в этих портретах, что в них от оригинала, а что от художника:

"Перелистайте иллюстрации этой книги и скажите по совести, что общего у этого гордого и деловитого мыслителя, каким изобразил меня Илья

Репин, с иронически настроенным паном, каким изобразил меня Добужинский! Что

общего у этого красивого, кроткого, задумчиво-сентиментального Евреинова-Сорина с этим страшным, черным, низколобым хулиганом, без пяти

минут убийцей, Евреиновым-Маяковского? Что роднит этого интересного, но

некрасивого, милого, но себе на уме, неврастеничного Евреинова-Анненкова с

этим недоступным, сказочно вычурным красавцем, величественным в своем

сверхземном спокойствии, каким изобразила меня симпатичная Мисс. И не стоит

ли особняком от всех, этих Евреиновых, не имея ничего общего с ними, Евреинов экстатически-театральный, Евреинов накрашенный, "нарочный",

парадоксальный, полу-шут, полу-святой, изумительный, экстравагантный, ввысь

посылающий вызов, -- каким изобразил меня Кулибин в своем знаменитом chef d'oeuvre? И если это -- Евреинов, то Евреинов ли тот женственный, церковно-дразнящий БотозехиаГист, который, в наготе своей, любителю на странный цветок и кокетничает со зрителем, распущенно пользуясь сумеречным освещением (произведение Бобышева)? (...) Но перелистайте, перелистайте иллюстрации этой книги и скажите сами по совести, чей гений запечатлелся на всех этих изображениях меня в сильнейшей

### Евреинов о театральности 101

степени -- мой, каким вы его знаете (вы, родственники, друзья и враги!), или же гений известных вам художников, создателей этих мало похожих друг на друга портретов!" (Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). -- М., 1922. С.17-18).

Ответ, который дает на этот вопрос Н.Евреинов, не снимает двойственности вопроса. Он рассматривает портрет как результат coitus'a отца-оригинала и матери-портретиста. Ибо: "1) портрет с меня, в качестве такового, должен походить на меня; или это не мой портрет, не мое изображение, а кого-то другого, и 2) портрет с меня является, на поверку, автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия, декалькомания, фотография, гипсовая маска" (Там же.С.107).

"Я не они! Они не я", -- пишет он о своих портретах. Перечисляя как бы дополнительные включения в свой портрет, привнесенные художниками:

"Разбираясь в художественных дарах-сюрпризах, включенных в мои изображения

оказавшими мне честь своим творчеством портретистами, мы видим в итоге, что

один подарил меня своей страстью и верхней губой, другой дал мне свой чахоточный румянец, третий -- свой детски-картофельный нос, пятый свой большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня своим фасоном черепной коробки, восьмой своей широкоплечной грузностью и пр." (Там же. С.80) Это суммарная характеристика, выжимка из того, где каждому портрету посвящены

отдельные страницы. Углубляя эту парадоксальность, Н.Евреинов скорее увидел себя не в своем портрете: "между тем (игра случая, на которую

рекомендую обратить серьезное внимание всем мистикам, духовидцам, телепатам, оккультистам и теософам!) портрет моей прабабушки -- эта очаровательная, в полном смысле слова, миниатюра на слоновой кости, созданная приблизительно 100 лет тому назад (если не раньше) -- до изумительности, до холодной дрожи, передает как внешние, так и равным образом внутренние черты правнука этого прелестного, вечной памяти, оригинала. Это мой портрет, несмотря на то, что он написан задолго до моего рождения" (Там же. С.81).

Роль художника в театре, проблема взаимоотношения режиссера, актера, художника, а в семиотическом плане это

история до 1917 года 102

проблема соединения в одну структуру трех разных семиотических языков,

волновала Н.Евреина как режиссера. "Платформа соглашения между режиссером и декоратором может иметь место лишь при осведомленности одного в

искусстве другого" (Евреин Н.Н. Художники в театре В.Ф.Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. С. 137), --

пишет он в 1911 году. Эту проблему в целом хорошо охарактеризовал не режиссер, а философ В. Н. Ивановский: "Для театральных представлений необходимо именно совместное действие всех входящих в его состав элементов: выражаемого словами (разговором, монологами), действий и мимики

участников, музыки, декораций, изображающих внешнюю обстановку, и т.д.

Каждый из этих элементов должен что-либо вносить от себя -- ни в одном из

них не должно быть "пустых мест", "провалов", ничего не вносящих в пьесу"

(Ивановский В.Н. Методологическое введение в науку и философию. -- Минск, 1922. -- Т.І. С. 13). Поэтому Н.Евреину удастся сделать чисто семиотический вывод: "Для совместной работы необходимо ясно понимать

друг друга. Нельзя говорить на разных языках, когда создается единое; в противном случае постройку ожидает участь Вавилонской башни"

(Евреин Н.Н. Pro scena sua. СПб., б/г. С.49).

И в специальности режиссера Н.Евреин увидел профессионала семиотического плана, осуществляющего перевод с одного семиотического языка

на другой. Как еще мы можем проинтерпретировать следующие его представления:

"Режиссер прежде всего детальный толкователь автора, и, главным образом, толкователь с чисто театральной точки зрения. Режиссер -- переводчик книжного текста на живой язык жестов и мимики. Режиссер -- художник, набрасывающий первоначальный эскиз декорации, прежде чем поручить ее работу тому из живописцев, который наиболее подходит к характеру инсценируемой пьесы; режиссеру же принадлежит и общий красочный замысел, а стало быть и иллюминационные планы. Режиссер -- композитор, сочиняющий мелодию сценической речи, ее общую музыку, т.е. музыку ансамбля, темпы, нюансы, паузы, необходимые *stretto* и пр., нередко даже прибегающий к так называемой "инструментовке". Режиссер -- своего рода скульптор живого материала, создающий самостоятельные ценности в области пластического искусства. Режиссер, наконец, актер-

Евреинов о театральности 103

преподаватель, играющий на сцене через душу и тело других" (Там же. С. 61 -62).

Н.Евреинов при этом начинает искать определенные закономерности, позволяющие сочетать эти разнородные семиотические языки. Он отмечает: "чем меньше пользуется актер предметами "внешнего маскарада", тем создаваемый им театр должен быть кинетичнее. В сплошной маске и в непроницаемой мантии исключается прямая необходимость движения, так как нет нужды на маску надевать еще маску! Сценическое же движение не что иное, как создание маски *sui generis!*" (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Пг., б/г. -- Ч.3. С.32 -33).

Для успешного осуществления коммуникации -- в данном случае театральной -- он требует соответствия ее контексту. "Когда меня однажды попросили назвать лучших декораторов в мире, я ответил: это я сам и моя верная помощница -- "госпожа Темнота" (Там же. С.119). В случае

темноты работает фантазия, но также возможен и реальный подбор необходимого контекста.

"Страшные рассказы только тогда вполне действительны для слушателя, когда последний обретается в условиях, близких к описываемым рассказчиком" (Там же. С.121).

Сходно требуется соответствие типажу говорящего (адресанта): "взять и загримироваться каким-то "неизвестным господином" подозрительной наружности.

Эдак "психологически" загримироваться, -- я хочу сказать: в максимальной корреспонденции с вашим нервным тоном. Ну и одеться соответственно.

Недурно использовать дымчатое пенсне или очки, чтобы и так уже загримированные глаза еще чуждее казались" (Там же. С. 134). Здесь так и хочется изменить "психологически" загримироваться" на "семиотически" загримироваться".

И вот мы вышли на основную тему Н.Евреинова -- на театральность. Он увидел театр во всей жизни человека. Например, есть уличные роли: "Я вижу всех подчиненными одному канону моды,двигающимися на определенной стороне, будь то ребенок-школьник или тройка лошадей, управляемых седобородым кучером; я вижу прохожих, метельщиков улиц, каменщиков, газетчиков, городских, вожатых трамваев, -- всех преисполненных сознанием своей уличной роли и, в плане принятой на себя уличной роли, являющих вкупе маску самой УЛИЦЫ данного квартала в такой-то час такого-то

история до 1917 года 104

времени года" (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Ч.1. С. 101). Такие же роли он находит и в домашней обстановке:

"Театрально-взыскательный человек не в силах "ходить в гости" в наше время: его нервы не выдерживают кошмарной идентичности наших домашних

"театров для себя". Его влечение за границу, на грязный восток, чуть не к "черту на кулички", вытекает порой из простого желания видеть вокруг себя

иные одежды" (Там же. С.105). Более того, даже проблема, описанная

как современная в фильме "Ирония судьбы, или С легким паром!", оказывается семиотической проблемой начала XX века: "такая же (вот именно такая же) хозяйка дома, с точь в точь такими же манерами, так же точно одетая, "бонтонно" и тем же самым интересующаяся, если судить по ее вопросам; такие же милые гости у его настоящих знакомых, того же "круга" и сдержанности в суждениях об искусстве, политике и прочем, с такими же лысынами и с таким же процентом военных среди штатских... Да, он попал в чужой дом (в соседний дом), ошибся этажом и т.д. Но разве он виноват, что так безбожно все похоже в нашем Петрограде, начиная с домов, продолжая устройством квартир и кончая mise en scen'ами действующих лиц" (Там же. С. 104-105). Сходно он описывает и внутреннее убранство: "Креслице направо, креслице налево, посредине диванчик, перед ним столик, на столике лампа... Индивидуалисты!.. вы бессильны даже против вздорного шаблона ваших прабабушек!" (Там же. С.104).

Общество прошлого обладало семиотически гораздо более четкими светскими ролями: "Посещение так называемого "света" и разыгрывание там "царицы бала", "великосветского льва", "важного сановника", "бесшабашной личности", "артистической натуры", "очаровательного циника", "Чайльд-Гарольда", "чудака", "мизантропа" и пр." (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Ч.3. С.21).

Раскрыв таким образом всеобщность понятия театральности, а Н.Евреинов находил его также в животном и растительном мире (См., например: Евреинов Н.Н. Театр у растений // Апокриф. -- б/г. -- Но 2), он формулирует данное понятие в чисто семиотических терминах:

"Для театральной иллюзии нужна убедительность, а вовсе не "взаправду", нужна картина предмета, а не самый предмет, нужно представление действия, а не само действие"

Евреинов о театральности 105

(Евреинов Н.Н. К постановке "Хильперика". -- Б/м, 1913. С.31).

Но смысл этого знакового представления в уходе от серой

действительности, переходе от утилитарной ориентировки к эстетической.

Эстетизация явления позволяет делать его иным. Н.Евреинов говорит: "В разгаре одного из страстных споров на эту тему с моих губ сорвалась однажды следующая фраза: "театральная красота -- это такой вкусный соус, под которым можно съесть родного отца". Прошло уже два года, как я это сказал, но и сейчас обеими руками я подписываюсь под этим парадоксом" (Евреинов Н.Н. Pro scena sua. С.18). Понятие красивого при этом переходит на иной уровень, не поддающийся определению. "Почему красиво, не знаю. Может быть вы знаете, почему красивы полевые цветы, снег на вершине Казбека, японские безделушки, Кавальери? А красота возможна и в безобразном" (Там же. С.33).

И естественно в проблеме театральности возникает понятие маски, снова-таки чисто семиотического явления, без которого театр не мог бы реализовать себя: "Когда же я произношу слово "театр", -- пишет Н.Евреинов, -- мне прежде всего представляется ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преображающей воле: неприятие этого мира, непонятного им и не их мира; замена его другим, свободно-выдуманым и свободно-принятым как своим, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика, влечение к маске как прикрытию своего действительного "я" и eo ipso к маске как носительнице нового "я", произвольно созданного, маске, легко и послушно выдерживающей тяжесть самого тяжелого бремени, какое только взвалит на нее фантазия" (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- 4.1. С.37).

Н.Евреинов вводит в основной закон мира театрокранию как господство над ним Театра (См.: Там же, С. 13). Он иллюстрирует это положение десятками примеров, типа следующего: "Желание казаться молодым или, наоборот, "не молокососом", скрыть свои недостатки или, наоборот, кокетливо их выставлять напоказ, "прослыть" за кого-нибудь, выглядеть так-то и таким-то -- что это, как не действие театрокрании, которая и на дне румян престарелой матроны, и во флаконе духов "его превосходительства", и в жире черной помады усов старца, и в каждом слое кожи изменчиво-верных каблуков низкорослого, и на острие бритвы, и на зубцах гребешка, везде, везде!.." (Там же. С.72)

Н.Евреинов открывает примеры театральности в реальных исторических событиях, в реальных исторических персонах: А.А.Аракчееве, канцлере А.Б.Куракине, который "устроил у себя в имении, наподобие дворов владетельных княжеств, собственный двор ("полную пародию на двор", по замечанию М.И.Пыляева) с таким строгим этикетом, что нередко даже его собственная дочь дожидалась выхода князя по пяти и более дней" (Там же. С.165).

Н.Евреинов ставил определенные семиотические эксперименты по возрождению "старинного театра" (Старк Э. Старинный театр. -- Пг., 1922). При этом не просто ставились старые пьесы, восстанавливался весь семиотический язык того времени. Так, исследование средневекового театра опиралось на анализ "солдатских и детских спектаклей сегодняшнего дня". Н.Евреинов приходил к следующим выводам: "Прежде всего участвующие лица понимают каждый воплощаемый им тип определенно простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей "без остатка": в олицетворении таких наивных актеров он страшен "до смерти", рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы, должен навести ужас не только на остальных участников, но и на зрителей; наоборот, раз надобно изобразить "смешного малого", то уж такой актер не щадит сил, чтоб позабавить публику хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, "выкрутасами", словом снабжает воплощение комического типа всеми атрибутами клоунады" (Евреинов Н.Н. Pro scena sua. С.74).

Соответственно анализируется и поведение публики. "Средневековая толпа несомненно желала прежде всего все слышать и все уразуметь, что говорится со сцены; отсюда необходимость говорить громко, внятно и не торопясь; ни о каком "говорке", ни о каких "полутонах" не может быть и речи. Затем такая публика любила и требовала, чтоб актер старался, именно старался играть"

(Там же. С.75).

Николай Евреинов делает следующий шаг, восстанавливая старинного зрителя. Б.В.Казанский даже вводит термин реконструкция зрителя: "Смелый опыт в этом отношении сделан был Евреиновым в его инсценировке "Поклонения волхвов" (7/XII- 07), в котором, чтобы облегчить зрителю переход к средневековому восприятию, действие пьесы окружается инсценировкой средневековой толпы, перед которой оно происходило в старину на паперти собора. Эта тол-

### Евреинов о театральности 107

па создает специальную "средневековую атмосферу", как бы вводя современного зрителя в особую систему тогдашнего ощущения и помогая ему глядеть на сцену ее глазами" (Казанский Б.В. Метод театра (Анализ системы Н.Евреинова). - Л., 1925. С.104).

Одновременно на разных страницах многочисленных книг Н.Евреинова разбросаны четкие семиотические формулировки многих важных задач и будущих тем. Попытаемся перечислить хотя бы часть из них.

Проблема деавтоматизации как задачи искусства, развернутая затем В.Б.Шкловским и далее Ю.М.Лотманом:

"Чтобы вернуть интерес к надоевшему предмету, надо найти подход к нему, новые глаза для него. Нужен акт преобразования не предмета, а нас самих в отношении к нему. Понять это, значит найти ключ ко многим и многим радостным превращениям, окружающим нас. Значит, найти "волшебную палочку" (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Ч.3. С.177).

Семиотика костюма:

"Я настаиваю на том, что первоначальный костюм это прежде всего телесная маска, а потом уже украшение или защита от резкостей температуры, атмосферных осадков, пыли и пр. Телесная маска!.. И не даром монахи прозвали сквозные прошивки на платьях средневековых смиренниц "щелками дьявола" -- "trous du diable". Как это психологически верно, метко и остроумно! Рядом с психологией маски можно поставить, по-моему, только один еще фактор костюма:

сексуальную тенденцию оттенять и подчеркивать соблазнительные подробности своего сложения. Прикрывается сначала только часть тела; и не столько именно ради "интриги", сколько ради волнующего контраста между прикрытым и неприкрытым в цвете и форме, например, матовый тон одеяний рядом с лоснящейся кожей и наоборот лоснящийся блеск украшений рядом с матовой кожей, тонкая, стиснутая тканью талия рядом с полным обнаженным бюстом и т.д." (Там же. С. 163).

Много страниц в связи с темой театральности оказалось посвященными семиотике поведения:

а) один из разделов книги носит название "Поучения, к обрядам относящиеся", где рассматриваются типы поведения в случае свадьбы и в случае похорон. Раздел заканчивается словами: "Свадьба и похороны! Вот два обряда -- самый ве-

история до 1917 года 108

сельный и самый грустный! Между ними все остальные" (Там же. С.191);

б) есть элементы упражнений, используемых сегодня психиатрами для коррекции поведения в сторону более оптимистическую; этот раздел у Н.Евреинова называется "Об инсценировке воспоминаний";

в) есть отдельный раздел, восстанавливающий до мельчайших подробностей тип отдыха на Востоке, под названием "Кейф в гареме": "Если Север славится льдами, Запад культурой, Юг тропической растительностью, -- Восток славится кейфом. Тут все придумано для этого: и мягкие диваны, и кальян, и одалиски, и халаты, и гаремы, и фонтаны, и балдахины, и бани, и сласти всевозможные, и разные "аршады", и опахала, и длиннейшие сказки! Восточный идеал вожделенного отдыха прекрасно выражен в Коране! -- взгляните только на страницы, где говорится о рае, и вы убедитесь в этом как нельзя лучше!" (Там же. С.124);

г) многочисленные, перечисленные нами выше, наблюдения о бытовых

вариантах поведения: светского, домашнего и т.п.;

д) есть отдельный раздел, носящий название "Эротический театр для себя":

"Начать с того, что самое обычное "ухаживание" мужчины за женщиной представляется при ближайшем детальном рассмотрении ничем иным, как

форменной комедией: она играет "роль" такого-то идеала, вот такого-то, пока убедительная игра обоих не приведет к домогаемому; после этого театральная обман, внушенный преследующей свои цели природой, может беспрепятственно для продолжения человеческого рода

обнаружиться хоть в самой тягостной форме! -- природе от этого, вульгарно

выражаясь, "ни холодно, ни жарко" (Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Ч.1. С.174);

е) отдельный раздел "Режиссура жизни" описывает школу, деревню, военный

лагерь, министерство, монастырь, тюрьму, кладбище и т.п. с точки зрения перформанса.

Удивление вызывает достаточно четкое представление Н.Евреинова о будущем телевидении и его семиотических характеристиках. "У каждого из нас будет свой собственный театр, некий тоже в своем роде "театр для себя", представляющий полную свободу в выборе времени, компании и удобной

позы для наслаждения сценическими произведениями, которые, разумеется, не

ограничатся исключи-

## Евреинов о театральности 109

тельно "научными картинками". Чтение романов покажется скучным рядом с их сценическим восприятием в таком домашнем театре будущего. Конечно, это

будет, в смысле совершенства представления, нечто весьма далекое от тех "инсценировок", какие занимают нас теперь на экране кинематографов. Кинематограф в том виде, в каком он сейчас существует, покажется, по сравнению с будущим аналогичным театром, жалкой игрушкой, достойной смеха и

презрения. Я уж не говорю про мелькание, плоскостность и прочие недостатки,

которые может быть уже завтра будут устранены на века. Нет, будущий кинетофон (дело не в названии) явит подлинное волшебство сценически

выбранных красок действительности, явит человеческий голос,  
"машинным  
способом" эстетизированный в своей передаче, явит подкупающую  
самого  
злого прозаика ясность, очарование и иллюзорность драматической  
концепции. (...) Грандиозный спрос на подобный волшебный товар даст  
возможность "отпускать" в нем красивейших женщин мира, чудеснейших  
актеров  
лучших школ, самую сыгравшуюся оркестровую музыку, самый  
полноголосый  
человеческий хор, целый рой пленительных танцовщиц, неустрашимых  
акробатов,  
отменнейшие декорации и костюмы величайших художников, сонмы  
статистов, море  
людей!.. И каждый из этих новых даров Пандоры будет стоить, в силу того  
же  
грандиозного спроса, не дороже просто изданной книги или брошюры  
нашей  
эпохи. Наши внуки (я хочу верить, что уже наши внуки) будут покупать  
такие  
картины, как настоящие сновидения, -- сновидения, которыми можно  
будет  
наслаждаться лежа в своей постели, vis-a-vis к кинемо-экрану, сновидения,  
которые заполнят комнату и душу прежде, чем спящий сомкнул глаза"  
(Евреинов Н.Н. Театр для себя. -- Ч.2. С.101-102).

Кинематограф, как считал Н.Евреинов, интересен своим  
преодолением времени, поскольку в нем возможна встреча артиста даже  
с  
будущим зрителем (См.: Евреинов Н.Н. Pro scena sua. С.123). Я привел  
такую длинную цитату из-за восхищения описанием того, чего еще не было,  
с  
четким вычленением позитивных характеристик, которые только сегодня  
мы  
достаточно ясно можем себе представить.

Несколько своих статей Н.Евреинов посвящает проблеме  
наготы/оголенности; в современной терминологии -- мистике  
эротики/порнографии. Он замечает: "Не знаю

история до 1917 года 110

как для других, но для меня понятия обнаженности и оголенности не  
только не совпадают, а прямо-таки противопологаются в эстетическом  
отношении. (...) Слово "голая" отдает запахом банного веника; слово "нагая"  
-- жертвенным фимиамом. О нагой женщине я могу вести беседу со  
своей

матерью, сестрой, дочерью, не оскорбляя вовсе их чувства целомудрия; о  
голой  
женщине мне пристойней говорить, закрывши от них двери. Оголенность  
имеет  
отношение к сексуальной проблеме; обнаженность -- к проблеме  
эстетической.

Несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая; но отнюдь не  
всегда и не всякая голая женщина одновременно и нагая" (Там же.  
С.168-169). Или: "покров наготы поистине волшебный покров; ни одно  
платье  
так не капризно при носке; малейшая неосторожность, малейшее  
легкомыслие в  
обращении с ним, -- и волшебный покров спадает, наказывая виновных  
неприличием оголенности, сменяя уважение к ним на смех или  
похотливость"  
(Там же С.169).

Есть интересная параллель с Мишелем Фуко, который говорил о  
наказании тела, а с историей телесных наказаний в России выступил Николай  
Евреинов. Он писал: "Возможность телесно наказывать превращалась на  
Руси  
нередко в настоящую страсть к истязанию, страсть, находящую себе  
полное  
объяснение лишь в планомерной истории развития телесных наказаний в  
России"  
(совр. переизд. Евреинов Н. История телесных наказаний в России.  
Харьков, 1994. С.4). Это было столь значимым элементом русской истории,  
что  
захватывало почти каждого "Наши предки воспитывались около плах и  
эшафотов,  
-- пишет Николай Евреинов, -- никогда они не собирались в большом  
многолюдстве, чем в дни торговых казней или военных экзекуций..." (С.7).  
Причем с сегодняшней точки зрения часто отсутствует соответствие  
проступка и  
уровня наказания, что характерно для времени Петра I или Павла I.  
Например  
"Резали язык государственным преступникам, заговорщикам,  
бунтовщикам"  
(С.54). Не делали исключения и императрицы: "По русскому праву розги  
по-прежнему назначались детям; для взрослых эта кара считалась  
слишком  
незначительной Впрочем, нам известно, что сама Государыня пользовалась  
этим  
наказанием для своих придворных" (С 80). Сама книга Н.Евреинова  
огромного формата и с большим числом иллюстраций Она наглядно  
показывает,

что никто не был свободен от истязаний вне за-

Евреинов о театральности 111

висимости от положения в существующей иерархии. Например, следующий

факт -- "Сенатору Мусину-Пушкину вырезали язык и назначили Сибирь" (С.67),

что говорит о действительной распространенности этой стороны жизни. В

некоторых случаях прохождение этой процедуры скрывалось от окружающих.

"Многие не выдерживали экзекуции и тут же испускали дух, со всех же прочих

ревностный инквизитор брал подписку, подтвержденную клятвой, что они

обязуются никому ни при каких обязательствах не передавать о том, что с ними

сделали в Тайной экспедиции, а если проговорятся, то должны будут снова

подвергнуться безответно наказанию" (С.82). Вряд ли тут подойдет идея Льва Карсавина о том, что преступник может сам добровольно пойти на подобное наказание.

#### 2.4. Л.П.ЯКУБИНСКИЙ И Е.Д.ПОЛИВАНОВ О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка), составивший основу

формальной школы в литературоведении, был сформирован в дореволюционное

время (См.: Медведева С.Ю. К истории изучения поэтического языка // Структура и функционирование поэтического текста. -- М., 1985. С. 39).

Мы

остановимся здесь на двух именах -- Лев Петрович Якубинский (1892-1945) и Евгений Дмитриевич Поливанов (1891-1938). Мы сознательно "потеряли" В.Б.Шкловского в дореволюционном ОПОЯЗе, поскольку о нем мы будем говорить впоследствии. Но, если быть честным, то и сам В.Б.Шкловский "теряет" А.П.Якубинского и Е.Д.Поливанова, посвящая им едва ли не абзацы, в то время как Б.М.Эйхенбаум или Ю.Н.Тынянов получают у него целые главы. Так что историческая справедливость требует

отдельного разговора о А.П.Якубинском и Е.Д.Поливанове, тем более, что они и сами выделились а) заложив основы изучения именно поэтического языка, а не прозы, б) будучи лингвистами, а не литературоведами, как остальные участники формальной школы, в) "Поливанов и

Якубинский были коммунистами Поливанов еще до Октябрьской революции, а Якубинский с первого года революции" (Шкловский В.Б. Тетива // Избранное: В 2-х т. - М, 1983. - Т.2 С.132).

Е.А.Поливанов был настолько колоритен, что оставил о себе след в произведениях В.А.Каверина и как прототип лите-

история до 1917 года 112

ратурного героя (профессора Драгоманова в "Скандалисте"), и просто в воспоминаниях. Знаток восточных языков, председатель "тройки" по борьбе с наркоманией в Ленинграде, выступивший против Н.Я.Марра в 30-е годы и погибший в результате (См.: Каверин В.А. Письменный стол. -- М., 1985. С.87-94

Именно ОПОЯЗ теоретически оформил внимание к поэтическому слову. Это

внимание привело к возникновению термина поэтический язык в противопоставлении языку практическому, бытовому, прозаическому.

Приведем разграничения, вынесенные на первое место самим А.Л.Якубинским:

"Смысловая сторона слова (значение слова) играет в практическом языке большую роль, чем звуковая (что вполне понятно); поэтому различные

подробности произношения доходят до сознания, главным образом, постольку,

поскольку они служат для различения слов по значению" (Сборники по теории

поэтического языка. -- Пг., 1916. -- Вып.1. С.16-17).

"В языке стихотворном дело обстоит иначе; можно утверждать, что звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания и что внимание

сосредоточено на них;

в этом отношении важны самонаблюдения поэтов, которые находят себе

подтверждение в некоторых теоретических соображениях" (Там же. С. 17).

"Явление "обнажения" слова очень распространено и, вероятно, каждый наблюдал его на самом себе" (Там же. С.23).

"Совершенно ясно, что эмоции, вызванные звуками, не должны протекать в

направлении, противоположном эмоциям, вызываемым "содержанием" стихотворения

(и обратно), а, если это так, то "содержание" стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга" (Там же.

С.25).

Интересно высказывание В.Б.Шкловского о заумном языке как о сегодняшней реальности: "Заумный язык" существует "не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, живой, но не осознанной" (Там же. С.9).

В.Б.Шкловский в результате приходит к следующему выводу: "заумная звуко-речь хочет быть языком. Но в какой сте-

Якубинский и Поливанов о поэтическом языке 113

пени этому явлению можно присвоить название языка? Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем, как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, "заумный язык" отпадает как что-то внешнее относительно языка" (Там же. С.13).

Справедливость требует привести и слова Р.О.Якобсона из его исследования поэзии В.Хлебникова, поскольку он эксплуатирует ту же проблему: "Поэзия есть язык в его эстетической функции. Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин" (Якобсон Р.О. Работы по поэтике. -- М., 1987.С.275).

Предлагаемая идея ясна -- это укрупнение своего объекта, поиск инструментария, который даст это увеличение. Укрупненный объект легче изучать, он четче виден. Одновременно иной масштаб "убивает" как несущественные подробности, видимые с иной точки зрения. Укрупнение поэтической стороны языка, отодвигает на второй план значение, тем более не

виден в этом масштабе и сам говорящий. Он в принципе не нужен.

Е.Д.Поливанов в своей статье "По поводу "звуковых жестов" японского языка" ведет речь об элементах устной речи, "роль которых в языке

походит на роль жеста" (См. Сборники по теории поэтического языка. -- Вып. 1.

С. 31). И далее возникает даже не поэтический, а чисто семиотический объект исследования.

Е.Д.Поливанов пишет о возможном "словаре" жестов, поскольку они различны для разных культур: "в Японии, говоря о себе, указывают не на грудь, как у нас, а на нос. Различие же эмоциональной функции жестов явствует из того, что одни нации употребляют жестов больше (итальянцы), другие меньше (англичане)" (Там же. С.33).

история до 1917 года 114

Далее, к удивлению современного читателя, возникает классификация жестов, напоминающая классификацию знаков Пирса-Якобсона по принципу

-- символ/икона/индекс. Е.Д.Поливанов пишет: "критерием для этого противоположения можно считать: с одной стороны, символичность данного

способа выражения (т.е. его условность, без предварительного знания которой

этот способ выражения не будет понят), и с другой стороны -- наличие естественной связи между данным способом выражения и его значением"

(Там же). Интересно введение соответствующего промежуточного явления:

"Сюда могут быть также причислены жесты, копирующие предметы мои действия.

Они ведь тоже имеют претензию "быть естественно понятными". Только надо

иметь в виду, что и в понимаемости этого сорта способов выражения может

большую роль играть условность. Можно назвать их потому не просто естественными, а потенциально-естественными" (Там же. С. 34).

Мы видим, что перед нами возникает практически однотипная с Ч.С.Пирсом классификация знаков. В последующих поливановских "Лекциях по введению в языкознание и общей фонетике" (См.: Поливанов Е.Д. Лекции по введению в языкознание и общей фонетике. -- Берлин, 1923) достаточно мало знакового материала, они в основном сориентированы фонетически. И даже этот фонетический интерес Е.Д.Поливанова проявился в его влиянии на Б.Б.Шкловского. В.Г.Ларцев цитирует

следующее устное воспоминание Я.О.Зунделовича о Е.Д.Поливанове:

"И между прочим он мне не без скромной гордости заметил: "Вот относительно воскрешения житейски-автоматического в искусстве.

Говорят:

узнавание (я бы сказал, скорее, опознание) и видение, традиционные мотивы и обновляющие их сочетания. А ведь у Шкловского вначале только-то и было, что "воскрешение", "остранение". Не понимаете?

Одночлен! А

биномность возникла уже, по моему предложению, по аналогии с теорией фонем:

фактические модификации фонемы и сама фонема, с которой они ассоциируются,

функционально значащее и незначащее (или косвенно лишь значащее)" (Ларцев В.Г. Евгений Дмитриевич Поливанов. Страницы жизни и деятельности. -- М., 1988. С.141).

Не могу удержаться, чтобы не привести одно из стихотворений Е.Д.Полибанова для полной характеристики его облика:

Якубинский и Поливанов о поэтическом языке 115

В 45 ЛЕТ

(подражание китайскому)

Выхожу, немного выпив

И немного покурив,

Из опиекурильни.

Мышь летучая так низко пролетает,

У палан-ханэ костер пылает,

Сумерки ложатся на Тошкэнд,

И я медленно бреду домой,

Совея

(Там же. С.219).

Л.П.Якубинский вошел в семиотику с еще одной важной статьей, правда, уже 1923 года, "О диалогической речи" (См.: Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. -- М., 1986. С. 17-58).

Здесь

представлены многие идеи, за которые мы так ценим М.М.Бахтина. Но М.М.Бахтину удалось развернуть их в сторону литературы и культуры.

Л.П.Якубинский остался лингвистом, а лингвистика в тот период ушла в иную сторону, и подготовленный Л.П.Якубинским инструментарий оказался ей не нужен.

Рассматривая существующие формы общения, Л.П.Якубинский считает важным элементом цель речевого высказывания. Именно в этом он увидел разницу

между практическим и поэтическим языками, о которых писал ранее.

Общение он пытается моделировать на уровне как слухового восприятия собеседника, так и зрительного. "Зрительное восприятие собеседника подразумевает восприятие его мимики, жестов, всех его телодвижений" (Там же. С.27). И далее: "Сплошь и рядом мимическая и жестикуляционная реплика вовсе не требует речевого дополнения. С другой стороны, мимика и жесты имеют часто значение, сходное со значением интонации, т.е. определенным образом модифицируют значения слов" (Там же).

Л.П.Якубинский не только разграничивает зрительный и слуховой каналы, но и сближает их: "Когда смотришь на сцену в бинокль, не только лучше видишь, но и лучше слышишь, потому что лучше видишь, лучше узнаешь, в чем дело, следя за мимикой и жестами. Так же обстоит дело и при слушании оратора: особые места для оратора (кафедры, трибуны) обуславливают не только то, что оратора лучше слышно, но и то, что его лучше видно; когда на оратора смотришь

история до 1917 года 116

в бинокль, тоже лучше слышишь и понимаешь" (Там же. С.28).

Продолжая Л.В.Щербу из "Восточно-лужицкого наречия" (1915), которому при описании реального общения очень трудно было найти монологи, свою четвертую главу Л.П.Якубинский назвал "Об естественности диалога и искусственности монолога". Сам же он идет еще дальше и ищет, какова семиотическая организация коммуникации, которая способствует рождению монолога: "Для того, чтобы люди слушали монолог, необходимы обыкновенно определенные привходящие условия, например, организация собрания с очередью, с предоставлением "слова", с председателем, да и то здесь всегда налицо "голоса с мест" (Там же. С.33). И далее: "Слушание монолога часто регулируется (кроме отмеченных моментов организованности собрания и пр.) количеством собравшихся людей, которое, если оно велико, ведет, в силу естественного для каждого стремления к прерыванию, к окончательному "галдежу", который тоже естественным образом постепенно парализует либо

прерывание, либо само собрание, если ему не будет придан организованный характер; общеизвестно, что, например, собрания молодежи постоянно кончаются "галдежом", и наконец требованием выбрать председателя и вести собрание" (Там же. С.33-34).

Л.П.Якубинский рассматривает различные варианты "блокировки" диалога:

"Случаи "беседы-собрания" свойственны обществу на определенном уровне культуры; в другой обстановке слушание монолога определяется другими обстоятельствами, имеющими значение, впрочем, и для всякого культурного уровня:

обычаем, церемонией, ритуалом. Слушают того, кто имеет власть или пользуется особым авторитетом, вообще в обстановке внушающего воздействия, подразумевающего известную пассивность восприятия или преимущественно сочувственное реагирование, когда прорываются главным образом "поддакивающие" реплики. Особенно важно подчеркнуть связь монологизирования с авторитетностью, ритуалом, церемонией и пр., так как здесь определяется возможность, в общей плоскости внушающего воздействия, влияния монологической устной речи на речь вообще, в частности и на диалогические речевые проявления, что немаловажно, между прочим, и для генетического изучения языка (само собой разумеется, что внушающее воздействие может происходить

Якубинский и Поливанов о поэтическом языке 117 и в плоскости диалога). Иногда монологизирование осуществляется благодаря особой интересности, захватываемости своего содержания и вызывает реакцию удивления, когда все сидят и слушают "раскрыв рты" и действительно молчат" (Там же. С.34).

В характеристику монолога Л.П.Якубинский вписывает еще одну черту, пользуясь словами из своей работы 1916 года:

"самый момент некоторого сложного расположения речевого материала играет громадную роль и вводит речевые факты в светлое поле сознания, внимание гораздо легче на них сосредоточивается. Монолог не только подразумевает адекватность выражающих средств данному психическому состоянию, но выдвигает как нечто самостоятельное именно расположение, композирование речевых единиц. Появляется оценка по поводу чисто речевых отношений: "связно", "складно", "нескладно", "повторяется одно и то же слово на близком расстоянии", "слишком много который", "порядок слов нехорош" и т.д. Здесь речевые отношения становятся определителями, источниками появляющихся в сознании по поводу них самих переживаний" (Там же. С.37).

Возвращаясь к понятию поэтического языка, мы видим, что он оказался выгодным объектом. Убрав из него содержательную сторону, удалось продвинуться на энное число шагов вперед в изучении чисто звуковой стороны.

Нечто сходное можно обнаружить и в случае монолога. Убрав реакцию собеседника, монолог однотипно может концентрироваться на характеристиках "эстетического" порядка:

порядок слов, их повторяемость, стилистическая окраска. Бытовой язык не знает этих понятий, этих ориентиров. Для описания различий бытового/поэтического языков можно также воспользоваться понятиями

кратковременной/долговременной памяти. Бытовой язык не в состоянии

реагировать на отмеченные характеристики, поскольку работает в режиме

кратковременной памяти. Поэтому для него не являются существенными такие

явления, как излишняя повторяемость того или иного слова.

Долговременный

режим выдвигает иные требования. Однако в наших условиях

долговременность

часто реализуется в виде письма, зрительного канала, хотя это и не является обязательным условием.

Современный театр также пытается реализовать звуковую сторону поэтического языка. П.Брук отмечает: "Слово подобно айсбергу, и идея, концепция в данном случае -- лишь по-

история до 1917 года 118

верхность, верхушка айсберга. Нами проделано множество экспериментов чисто исследовательского характера, имеющих целью убрать эту верхнюю часть айсберга, то есть преодолеть интеллектуальный компонент слова. И мы обнаружили, что бесконечный объем смысла может быть передан через звучание.

Мы играли на древнеперсидском языке, на языках народов Африки. При этом слова в своем чисто поверхностном значении были недоступны зрителям. Но

вместе с тем зрители были вынуждены вслушиваться в звучание слов, в те вибрации, которые возникают от произношения, и впечатление оказывалось намного богаче, чем от слова, воспринимаемого только в смысловом содержании"

(Брук П. Лекции во МХАТе // Театр. - 1989. - No 4. С.148). То есть различного рода отключение -- то ли от смысла, то ли от звука -- позволяет более четко представлять реальное функционирование языка. Первые же

эксперименты этого рода начались от "заумного языка" начала XX века и теоретического осмысления их создателями ОПОЯЗа.

#### 2.5. О.Э.МАНДЕЛЬШТАМ О СОБЕСЕДНИКЕ

Мы рассматриваем и Осипа Эмильевича Мандельштама (1891-1938) в рамках дореволюционного периода, поскольку основная для нас его работа, статья "О собеседнике", принадлежит 1913 году. Это (См.: Мандельштам О.Э. О собеседнике // Аполлон. -- 1913. -- No 2).

Эта статья важна для нас, поскольку, как мы видим, и лингвистика, и литературоведение, но не семиотика магистральным своим путем посчитали резкое сужение числа существенных элементов, подлежащих рассмотрению.

"Собеседник" никак не мог быть принят во внимание. Возможность ориентации на него возникает в известной классификации Р.О.Якобсона лишь в 1960 году (См.: Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". -- М., 1975).

О.Э. Мандельштам был весь погружен в книжную, символическую

культуру даже в своих бытовых наблюдениях, полных совершенно необычных ассоциаций. Приведем только несколько примеров из его книги об Армении

(Мандельштам О. Стихотворения. Проза. Записные книжки. Ереван, 1989):

"Ты в каком времени хочешь жить?"

Мандельштам о собеседнике 119

-- Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном -- в "долженствующем быть".

Так мне дышится, так мне нравится... Есть верховая, [басмаческая], конная честь. Оттого-то мне и нравится латинский герундив -- этот глагол на коне" (С.59);

"Женские губы, прекрасные в болтовне и скороговорке, не могут дать настоящего понятия..." (С.67);

"Губы его были заметаны шелковой ниткой, и после каждого сказанного слова он как бы накладывал на них шов. Впрочем, никогда не растолковывайте человеку символику его физического облика. Этой бестактности не прощают даже лучшему другу" (С. 71).

Соответственно, О.Мандельштам "порождает" и такое же свое окружение. Так, биолог Б.С.Кузин вспоминает, как случайно познакомился с О.Мандельштамом на Эриванском базаре и пригласил его с женой на следующий день к себе. Б.Кузин продолжает свое повествование классификацией людей на два типа. "Сидячие или лежачие -- люди двух принципиально различных категорий. Сам я лежа могу делать только одно --

спать. Лежачие же в этом положении часто ведут беседу, даже с гостями, пишут, а уже читают только лежа. Отказываюсь судить, какой образ жизни

правильней или лучше. Поделюсь только одним наблюдением. -- Лежачие обычно

не бывают пунктуальны. Мандельштамы были лежачие. Пришли они на следующее

утро, конечно, гораздо позднее назначенного времени" (Кузин Б.С. Об О.Э.Мандельштаме // Там же. С.86).

О.Э.Мандельштам в первом параграфе своей статьи "О собеседнике" заявляет: "Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела. Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу" (Мандельштам О.Э. Слово и культура. - М., 1987.

С.48).

На кого направлена поэзия, ради кого она пишется? "В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынского есть два одинаково отчетливо выраженных момента. Письмо, равно как и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо -- того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение -- "читателя в потомстве" (Там же.С.50).

история до 1917 года 120

Более того, О.Э.Мандельштам вообще вычеркивает современника из числа читателей поэта. "Страх перед конкретным собеседником, слушателем из "эпохи", тем самым "другом в поколеньи", настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. (...) Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма, который я пытаюсь отметить" (Там же. С. 52).

Заложив именно эту характеристику в основание своей теории, О.Э.Мандельштам пытается построить на ней же разграничение поэтической и прозаической коммуникации. "Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть "выше", "превосходнее" общества. Поучение -- нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Вийон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века" (Там же).

С чем связано подобное "отталкивание" собеседника?

О.Э.Мандельштам пытается сформулировать свое наблюдение, опираясь на законы коммуникации:

"Если я знаю того, с кем говорю, -- я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу -- что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью.

Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей реальной полноте. Я позволю себе сформулировать это наблюдение так: вкус общительности обратно пропорционален стремлению

заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться:

она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом.

Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом

-- задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою

беспричинную правоту" (Там же. С.53-54).

Мандельштам о собеседнике 121

Перед нами вновь возникает определенный "деконструктивизм". Если ОПОЯЗ

убирал в тень смысловую сторону, выпячивая сущность поэтического языка, то

здесь тот же вариант получается избеганием ориентации на собеседника, но уже

на смысловом уровне. То есть мы видим практически сходную идею, но только

более утонченного порядка. Ведь и в наше время мы с подозрением относимся к

произведениям, эксплуатирующим злобу дня.

В 1915 году Н.Радлов написал: "теперь наше искусство боится современности. Мы считаем злободневность очень опасным путем. Может быть,

это и так, но бывают минуты, когда "день" становится "историческим днем" и

пройти мимо его "злобы" -- трусость. Мы привыкли видеть, как современные

темы питают суррогат искусства, вся ценность которого именно в злободневности, и боимся запачкать сближением с ним настоящее высокое

художество" (Радлов И. Будущая школа живописи // Аполлон. -- 1915. --

№ 1. С. 14-15). Он же подчеркивает следующее: "Пропасть между зрителем и художником, существование которой неоспоримо, образовалась естественно, с тех пор, как в процессе художественного творчества на первый план выступила личность" (Там же. С.16).

В работе "Утро акмеизма" (временем ее создания считается 1912 или 1913 год) О.Э.Мандельштам требует вернуть смысл слова: "Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов. И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования" (Мандельштам О.Э. Слово и культура. С.169).

В этой статье есть интересное исправление, сделанное самим О.Э.Мандельштамом, в книге из библиотеки Е.Я.Хазина (см. там же, с.298): "я говорю в сущности сознанием, а не словом" он заменяет на "я говорю в сущности знаками". Целиком эта вполне семиотическая цитата звучит в исправленном виде следующим образом: "Эта реальность в поэзии -- слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю в сущности знаками, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи

история до 1917 года 122

слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только

затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось "слово как таковое".

Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы,

только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. Логос требует только равноправия с другими элементами слова" (Там же. С.168).

В "Разговоре о Данте" (написанном в 1933 году, впервые изданном в 1967 году) О.Э.Мандельштам возвращается к проблеме смысла: "Когда мы

произносим, например, "солнце", мы не выбрасываем из себя готового смысла --  
это был бы семантический выкидыш, -- но переживаем своеобразный цикл.  
Любое  
слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны.  
Произнося  
"солнце", мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому  
настолько  
привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической  
речи,  
что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается  
гораздо  
длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить -- значит  
всегда  
находиться в дороге" (Там же. С.119).

Рассуждая "О природе слова" (1922), О.Э.Мандельштам выходит на  
понятие символа: "В эллинистическом понимании символ есть утварь, а  
потому  
всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать  
утварью, а  
следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый,  
нарочитый  
символизм в русской поэзии, не является ли он грехом против  
эллинистической  
природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?  
По  
существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже  
образ  
запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода" (Там  
же. С.64-65).

Русские символисты, как считал О.Э.Мандельштам, открыв образную  
природу слова, "запечатали все слова, все образы, предназначив их  
исключительно для литургического употребления. Получилось крайне  
неудобно --  
ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не  
просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что  
сам  
потом не рад будешь. Человек больше не хозяин у себя дома. Ему  
приходится  
жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу  
человека не

Мандельштам о собеседнике 123

на чем отдохнуть, не на чем успокоиться" (Там же. С.65-66).

Поэтический язык -- постоянный объект внимания О.Э. Манделъштама. В "Заметках о поэзии" (1923) он замечает: "Поэтическую речь живит блуждающий, многоосмысленный корень. Множитель корня -- согласный

звук -- показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные -- семя и залог потомства языка. Пониженное языковое

сознание -- отмирание чувства согласной" (Там же. С.69).

Приведем еще некоторые примеры структурности мышления О.Э.Манделъштама. Он очень показательно в этом плане высказался о В.В.Розанове: "Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература -- явление общественное, филология -- явление домашнее, кабинетное. Литература -- это лекция, улица; филология -

- университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где

пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по

имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых

деревьев университетского сада. филология -- это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное

слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот

почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад

его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души,

которая в неумолимом искании орешка шелкала и лушила свои слова и словечки,

оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и

бесплодным писателем" (Там же. С.61).

Или из "Разговора о Данте": "Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре,

которая и составляет самую сущность образования. Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие

того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное

пространство, или измерение, но каждый раз в строго узаконенный строк и при ус-

история до 1917 года 124

ловии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации" (Там же. С.113).

Мы можем найти такие структурные "сколы" в его прозе:

"Меня всегда интересовал вопрос, откуда берется у буржуа брезгливость и так называемая порядочность. Порядочность -- это то, что роднит буржуа с животным. Многие партийцы отдыхают в обществе буржуа по той же причине,

почему взрослые нуждаются в общении с розовощекими детьми. Буржуа, конечно,

невиннее пролетария, ближе к утробному миру, к младенцу, котенку, ангелу,

херувиму. В России очень мало невинных буржуа, и это плохо влияет на пищеварение подлинных революционеров. Надо сохранить буржуазию в ее невинном

облике, надо занять ее самодеятельными играми, баюкать на пульмановских

рессорах, заворачивать в конверты белоснежного железнодорожного сна"

(Мандельштам О.Э. Четвертая проза // Радуга. - 1988. - No 3. С.19).

Л.Я.Гинзбург сохранила для нас облик О.Э Мандельштама в следующих словах: "Люди жертвовали делу жизнью, здоровьем, свободой,

карьерой, имуществом. Мандельштамовское юродство -- жертва бытовым обликом

человека. Это значит -- ни одна частица волевого напряжения не истрочена вне

поэтической работы. Поэтическая работа так нуждается в самопринуждении

поэта; без непрерывного самопринуждения так быстро грубеет и мельчает. Все

ушло туда, и в быту остался чужак с нерегулированными желаниями, "сумасшедший" (Гинзбург А.Я. Человек за письменным столом. - Л., 1989. С.144).

В 1934 году О.Э Мандельштама арестовывают за "сталинское стихотворение", начинающееся чисто "коммуникативной" строкой:

Мы живем, под собою не чуя страны,

Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца,

Там припомнят кремлевского горца.

## 2.6. В.В.РОЗАНОВ КАК СЕМИОТИК-ПРАКТИК

В предыдущем параграфе мы видели характеристику В. В. Розанова, данную О.Э Мандельштамом. Одна из первых

Розанов как семиотик-практик 125

книг В.Б.Шкловского тоже называлась "Розанов" (См.: Шкловский В.Б. Розанов. -- Пг., 1921). С чем это связано?

Василий Васильевич Розанов (1856-1919) оставался непонятым и непонятым при жизни. Каждый его поступок был отягощен таинственностью.

Первая его книга -- "О понимании" (1886). Им впервые переведена на русский язык "Метафизика" Аристотеля.

И О.Э.Мандельштам, и В.Б.Шкловский, оценивая В.В.Розанова, говорят одно и то же. В.В.Розанов домашний по сути текст выносит на уровень литературной коммуникации. "Розанов ввел

в литературу новые кухонные темы" (Там же. С.17), -- заявляет В.Б.Шкловский. Он считает, что каждая эпоха имеет свой список разрешенных и запрещенных тем ("запрещенных за устарелостью" (Там же. С.9). В.В.Розанов же впустил в литературу иные темы. Это "тема обыденщины, гимн частной жизни" (Там же. С.27). Такие минивысказывания в одной из книг В.В.Розанов назвал "эмбрионами". Звучат они по случаю и без случая. Приведем некоторые примеры:

"Русский ленивец нюхает воздух, не пахнет ли где "оппозицией". И, найдя таковую, немедленно пристает к ней и тогда уже окончательно успокаивается,

найдя оправдание себе в мире, найдя смысл свой, найдя, в сущности, себе "Царство Небесное". Как же в России не быть оппозиции, если она таким образом всех успокаивает и разрешает тысячи и миллионы личных проблем"

(Розанов В.В. Опавшие листья // Розанов В.В. Сочинения: В 2-х т. -- М., 1990. -- Т.2. С.354).

"Волновали и притягивали, скорее же очаровывали -- груди и беременный

живот. Я постоянно хотел видеть весь мир беременным" (Там же. С.355).

Мы видим, что, наряду с принятыми для литературной коммуникации текстами, В.В.Розанов предложил непринятый в этом канале тип текста.

Причем эти отрывки постоянно снабжаются дополнительными отсылками типа "За

нумизматикой", "На транспаранте", "На извозчике". Они раскрывают контекст

написания данных минитекстов. О первом сам В.В.Розанов писал, что при

занятых глазах нумизматика оставляет голову работающей и в этот момент он записывает много новых идей. "На транспаранте" -- значит на обороте одной из статей, над которой в данный момент работается. И т.д.

история до 1917 года 126

Читатель занимает при этом не самое главное место в подобной коммуникации:

"Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, -- можешь и ты не церемониться со мной:

-- К черту...

-- К черту!" (Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Сочинения. - М., 1990. С.26).

Или: "А для чего иметь друга читателя"? Пишу ли я "для читателя"? Нет, пишешь для себя.

-- Зачем же печатаете?

-- Деньги дают.

Субъективное совпало с внешним обстоятельством.

Так происходит литература. И только" (Там же. С.78).

Тип письма, который избрал В.В.Розанов, допускает лишь краткие формы. Поэтому мы можем привести только подобные высказывания для

иллюстрации интересующих нас проблем семиотики и коммуникации.

"Совершенство формы есть преимущество падающих эпох. Когда народ

умирает -- он оставляет одни формы: это -- скелет его духа, его творчества, его движений внутренних и внешних. Республика, монархия -- разве это не

формы? Трагедия, эпос, "шестистопный ямб" -- разве не формы? Не формы --

Парфенон, как и девятая симфония? И, наконец, метафизика Платона или Гегеля?

И вот почему, еще раз: когда народ оканчивает свое существование -- формальная сторона всех им создаваемых вещей приближается к своему

завершению" (Розанов В.В. Эмбрионы // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. -- М., 1992. С.225).

"Вся тайна православия -- в молитве, и тайна быть православным заключается в умении молиться" (Там же. С.230).

"Самая опасная сторона в христианстве XIX века -- это то, что оно начинает быть риторическим. Это заметно даже в стиле, даже у третьестепенных

писателей. Нет апостолов -- есть "галилейские рыбаки"; нет Иисуса Христа -  
-  
есть "Божественный Учитель" (Там же. С.231).

"Есть люди с великими темами, но без слов; и есть люди с богатыми словами, но которые родились без темы" (Розанов В.В. Новые эмбрионы // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. С.233).

"Первый из людей и ангелов я увидел границу его. А увидеть грани, границы -- значит увидеть небожественность. Первый я увидел его небожественность. И не сошел с ума.

## Розанов как семиотик-практик 127

Как я не сошел с ума? А может быть, я и сошел с ума" (Розанов В.В. Перед Сахарной // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. С.329).

"Мне и одному хорошо, и со всеми. Я и не одиночка и не общественник. Но

когда я один -- я полный, а когда со всеми -- не полный. Одному мне все-таки лучше" (Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Сочинения. С.56).

"Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это -- инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)? Потому что о печати

не приходит мысль; и следовательно Гутенберг пришел совсем потом. У нас

литература так слилась с печатью, что мы совсем забываем, что она была до печати и, в сущности, вовсе не для опубликования. Литература родилась "про себя" (молча) и для себя; и уже потом стала печататься. Но это -- одна техника" (Там же. С. 54).

"В основании мира было две философии: философия человека, которому почему-то хочется кого-то выпороть; и философия выпоротого человека. Наша

русская вся -- философия выпоротого человека" (Там же. С.58).

"Душа православия -- в даре молитвы. Тело его -- обряды, культ. Но кто подумал бы, что кроме обрядов в нем нет ничего (Гарнак, дерптец-берлинец)

--  
тот все-таки при всяческом уме не понял бы в нем ничего" (Там же. С.82).

"Сущность молитвы заключается в признании глубокого своего бессилия, глубокой ограниченности. Молитва -- где "я не могу"; где "я могу" -- нет молитвы" (Розанов В.В. Опавшие листья // Розанов В.В. Сочинения: В 2-х т. -- Т.2. С.277).

"Я пришел в мир, чтобы видеть, а не совершить" (Там же. С.279).

В.В.Розанов создал свою форму письма, вкладывая в нее все необходимые ему мысли. Она оказалась достаточно новой, и достаточно новым был взгляд В.Б.Шкловского, раскрывшего этот тип письма как прием. Одновременно В.В.Розанов выступает для русского общества того времени в функции З.Фрейда (я подчеркиваю только функциональную близость, подразумевая под ней вынесение на уровень общественного обсуждения проблем пола). Книги этого рода у него сначала печатаются, затем изымаются, а то и не печатаются вовсе, запрещаемые цензурой. Как человек, меняющий список раз-

история до 1917 года 128

решенных/запрещенных тем, В.В.Розанов естественным образом вышел на проблемы пола. Только связал он их с весьма значимой для русского общества темой -- темой религии. Вот эта связь вдвойне болезненно была воспринята его читателями.

## 2.7. М.О.ГЕРШЕНЗОН О ДУАЛИСТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ

Михаил Осипович Гершензон (1869-1925) был скорее историком общественной мысли России, чем историком литературы. И в этой области он

избирал фигуры достаточно противоречивые, а не просто неординарные.

Бросается в глаза то, что его основные герои как бы уходят из России, то ли во внутреннюю эмиграцию, как П. Я.Чаадаев, то ли во внешнюю, как В.С.Печерин. Идея отстраненности разумного, честного человека от общества его времени, определенный дуализм его существования легла в основу

его рассуждений об интеллигенции в сборнике "Вехи" (1909), нашумевшем

явлении дореволюционной России. Инициатором создания этого сборника также

был М.О. Гершензон.

В своей статье он постоянно подчеркивает раздвоенный характер интеллигенции. "Русский интеллигент -- это, прежде всего, человек, с юных лет живущий вне себя, в буквальном смысле слова, т.е. признающий единственно

достойным объектом своего интереса и участия нечто лежащее вне его личности

-- народ, общество, государство. Нигде в мире общественное мнение не властвует так деспотически, как у нас, а наше общественное мнение уже три

четверти века неподвижно зиждется на признании этого верховного принципа:

думать о своей личности -- эгоизм, непристойность; настоящий человек лишь тот, кто думает об общественном, интересуется вопросами общественности, работает на пользу общую" (Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. Из глубины. - М, 1991. С.73-74).

М.О.Гершензон доводит эту характеристику до предельного возможного состояния, когда заявляет, что "центр жизни переместился в гипертрофированный орган. С первого пробуждения сознательной мысли интеллигент становился рабом политики, только о ней думал, читал и спорил, ее одну искал во всем -- в чужой личности, как и в искусстве, и проживал жизнь настоящим узником, не видя Божьего света. Так обра-

### Гершензон о дуалистических структурах 129

зовался круговорот: чем больше люди уходили в общественность, тем больше калечилось их сознание, а чем больше оно калечилось, тем жаднее оно бросалось на общественность" (Там же. С.84). Я хотел бы подчеркнуть, что это не только и не столько истина теоретическая, поскольку речь идет отнюдь не о древнегреческом обществе, а истина весьма практическая, и практичность ее усугубляется в сильной степени и тем, что данная закономерность в сильной степени применима и к сегодняшнему обществу!

Описывая ситуацию после революционных событий 1905 года, М.О.Гершензон продолжает: "Сонмище больных, изолированное в родной стране, -- вот что такое русская интеллигенция. Ни по внутренним своим качествам, ни по внешнему положению она не могла победить деспотизм: ее поражение было предопределено. Что она не могла победить собственными силами, в этом виною не ее малочисленность, а самый характер ее психической силы, которая есть раздвоенность (выделение мое. -- Г.П.)" (Там же. С.88).

Естественно, что этот тип раздвоенности отражается и на личной жизни, ее нет как таковой, поскольку измерителем ценностей становится другое, нечто идеалистическое. "Никто не жил, -- все делали (или делали вид, что делают) общественное дело. Не жили даже эгоистически, не радовались жизни, не наслаждались свободно ее утехами, но урывками хватали куски и глотали почти не разжевывая, стыдясь и вместе вождедея, как проказливая собака. Это был

какой-то странный аскетизм, не отречение от личной чувственной жизни, но отречение от руководства ею. Она шла сама собою, через пень-колоду, угрюмо и судорожно" (Там же. С.82).

Обрисовав эту в достаточной степени современную картину, М.О.Гершензон начинает искать последствия ее не только в области чувственной жизни, что понятно, но в области идеальной, в наших терминах, семиотической. "А в это время сознание, оторванное от своего естественного дела, вело нездоровую, призрачную жизнь. Чем меньше оно тратило энергии на устройство личности, тем деятельнее оно наполняло себя истиной, -- всевозможными истинами, нужными и ненужными. Утратив чутье органических потребностей воли, оно не имело собственного русла. Не поразительно ли, что история нашей общественной мысли делится не на этапы внутреннего развития, а на периоды господства той или

история до 1917 года 130

иной иноземной доктрины? Шеллингизм, гегелианство, сенсимонизм, фурьеризм, позитивизм, марксизм, ницшеанство, неокантианство, Мах, Авенариус, анархизм, -- что ни этап, то иностранное имя. Наше сознание в массе не вырабатывало для себя своих жизненных ценностей и не переоценивало их постепенно, как это было на Западе; поэтому у нас и в помине не было своей, национальной эволюции мысли; в праздной, хотя и святой, жажде истины мы просто хватали то, что каждый раз для себя создавала западная мысль, и носились с этим даром до нового, лучшего подарка" (Там же. С.83).

Эти же характеристики раздвоенности присутствуют и в его разысканиях по конкретным историческим личностям России. Так, в его рассмотрении жизни В.С.Пвчерина, опубликованном в журнале "Научное слово" в 1904 году, в этом журнале он выступал в роли редактора литературного отдела, на первое место выходят эти характеристики раздвоенности. Это и роль французских гувернеров в воспитании русской молодежи. Это и сильная роль идеализации,

когда "все благородные чувства людей его времени роковым образом превращались в мечты, лишённые всякого практического значения. Действительно, вся духовная энергия лучшей, идеалистически настроенной части молодежи тратилась на восторженное, прекраснородушное волнение в атмосфере крайне туманного идеализма. Ближайшим образом это явление объясняется, конечно, невыносимым гнетом тогдашней действительности, осуждавшей на полную безнадежность всякое стремление воплотить в жизни даже элементарнейшие запросы развитого общественного самосознания, равно как и скудостью образовательных средств, которые могли бы отвлечь возбуждённый ум в сторону философской разработки этих запросов" (Гершензон М.О. Печерин // Научное слово. -- 1904. -- Кн.IV. С.72). Кстати, библиотеку В.С.Печерина М.О.Гершензон описывает как библиотеку русского ученого-лингвиста (См.: Гершензон М.О. Печерин // Научное слово. - 1904. - Кн.X. С.104).

Характеристики раздвоенности (в области не только сознания, но и быта) М.О.Гершензон находит и подчеркивает и в своих описаниях И.В.Киреевского, П.Я.Чаадаева и др. (См.: Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П.Я.Чаадаев. Очерки прошлого. -- М., 1989) Он цитирует очень симптоматичную фразу П.Я.Чаадаева в передаче А.И.Герцена: "В Москве, гова-

### Гершензон о дуалистических структурах 131

ривал Чаадаев, каждого иностранца водят смотреть большую пушку и большой колокол. Пушку, из которой стрелять нельзя, и колокол, который свалился прежде, чем звонил. Удивительный город, в котором достопримечательности отличаются нелепостью; или, может, этот большой колокол без языка -- гиероглиф, выражающий эту огромную немую страну, которую заселяет племя, назвавшее себя славянами, как будто удивляясь, что имеет слово человеческое" (Там. же. С.175). По-моему, это весьма семиотическое наблюдение, в котором можно открыть множество слоев.

И даже проблема славянофилов тоже может облечься в непривычную форму.

Маскарад 1846 года принес проблему для светского общества того времени:

"может ли русская одежда быть введена в маскарадный костюм? По свидетельству

корреспондента "Северной Пчелы", маскарад С.А.Корсакова блистательно

разрешил задачу в положительном смысле: русское одеяние совершенно затмило

все другие. Это был урок наглядного обучения, инсценированный с достоподобной

убедительностью в присутствии 700 гостей. Маскарад открылся танцами в

костюмах века Людовика XV и антично-мифологических; когда очарованные взоры

достаточно насытились этим роскошным иноземным зрелищем, -- ровно в полночь

музыка умолкла, распахнулись двери, и под звуки русской хороводной песни в

залу вступила национальная процессия. Впереди шел карлик, неся родную

березку, на которой развевались разноцветные ленты с надписями из русских

поговорок и пословиц, за ним князь и княгиня в праздничной одежде и 12 пар

бояр с боярынями, в богатых бархатных кафтанах и мурмолах, в парчовых

душегрейках и жемчужных поднизях, потом боярышни с русыми косами, в

сарафанах и т.д.; шествие заключал хор из рынд, певцов и домочадцев; он пел

куплеты, написанные С.Н.Стромиловым и положенные на музыку в русском стиле

А.А.Алябьевым:

Собрались мы к боярину,

Хлебосолу-хозяину" (Там же. С. 102-103).

Столь длинная цитата оправдана тем, что перед нами оказалась задача практической семиотики: как обыденный тип одежды (=знака) сделать маскарадным, особенно в ситуации праздничности, то есть особых условий

функционирования. Вероятно, это облегчалось еще тем, что данный тип зрителя

не воспринимал подобную одежду как обыденную,

вращаясь в иной среде. Ведь тот же П.Я.Чаадаев остроумно замечал по поводу псевдорусской одежды К.С.Аксакова, что народ сбегался на него посмотреть, воспринимая как "персиянина". Кстати, власти потом запретили К.С.Аксакову появляться в таком виде в общественных местах. Одновременно мы увидели в этом еще один вариант двойственности, характерный для русского общества, определенную кастовость его и непересекаемость, что косвенно отражалось даже в разных типах одежды.

Главный же интерес для нашей темы представляет исследование М.О.Гершензона "Гольфстрем" (1922). В этой книге М.О.Гершензон пытается проследить движение некоего условного Гольфстрима между такими явлениями человеческого духа, как Гераклит, А.С.Пушкин, Библия и просто язык. Он находится в поисках единых моделей представления человеческой души, пользуясь метафорикой огня, земли, воды и воздуха. Кстати, это сходно по замыслу с методологией работ Дж.Лакоффа по метафоре: о том, в рамках каких метафоризаций мы моделируем реальные жизненные процессы в языке (См.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. -- М., 1990. Перевод других разделов см.: Язык и моделирование социального взаимодействия. -- М., 1987).

Отталкиваясь от идеи Гераклита, что жизнь есть неустанная "борьба различных состояний огня между собой" (Гершензон М.О. Гольфстрем. -- М., 1922. С.17), он методически, шаг за шагом, приносит на суд читателя десятки цитат из А.С.Пушкина, Библии, Гераклита, русского языка. Например, А.С.Пушкин:

Невольный хлад негодованья  
Тебе мой роковой ответ.  
\* \* \*

Но в нас кипят еще желанья.  
\* \* \*

Но огонь поэзии погас.  
\* \* \*

С Венерой пылкою.

Перед нами проходят целые страницы таких примеров. Гераклит был взят за точку отсчета, поскольку, как считал М.О.Гершензон, "первобытная мудрость содержала в себе все религии и всю науку. Она была как мутный комок прото-

плазмы, кишащий жизнями, как кудель, откуда человек до скончания  
времен  
будет пряхь нити своего раздельного знания" (Там же. С.5). В основе  
данной модели лежит следующее представление: "Космогония и  
психология  
сведены им к одному началу, вещество и дух поняты как тождество -- не  
как  
тождество того или другого, но как единство третьего, общего обоим" (Там  
же. С. 11).

При приближении к А.С.Пушкину естественным образом  
М.О.Гершензон обращается к проблеме поэтического слова, поэтического  
языка. Здесь снова мы возвращаемся к проблематике ОПОЯЗа. "Поэзия  
есть  
искусство слова, и действие, производимое ею, есть тайнодействие слова.  
Поэтому правильно читать поэта способен лишь тот, кто умеет  
воспринимать  
слово. Между тем в наше время это умение почти забыто. (...) Наше слово  
прошло во времени три этапа: оно родилось как миф; потом, когда  
драматизм  
мифа замер и окаменел в слове, оно стало метафорой; и наконец образ,  
постепенно бледнея, совсем померк, -- тогда остался безобразный,  
бесцветный,  
безуханный знак отвлеченного, т.е. родового понятия. Таковы теперь все  
наши  
слова. Но поэт не знает мертвых слов: в страстном возбуждении творчества  
для  
него воскресает образный смысл слова, а в лучшие, счастливейшие минуты  
чудно  
оживает сам седой пращур родового знака (выделено мной. --  
Г.П.) -- первоначальный миф" (Там же. С.25).

Помимо противопоставления "огонь -- холод":

Проснулись чувства, я сгораю

\* \* \*

Душа вкушает хладный сон

\* \* \*

Ничто не трогает души твоей холодной

и т.д., "душевные процессы облекаются в одну из трех форм вещества, --  
либо в газообразную, либо в жидкую, либо в твердую" (Там же. С. 75):

УМ далече улетает

\* \* \*

Туда летят желанья мои

\* \* \*

И сны зловещие летают

Над их преступной головой

история до 1917 года 134

\* \* \*

Младых повес счастливая семья,

Где ум кипит

\* \* \*

Страстей кипящих буйный пир

\* \* \*

А в сердце грех кипел

\* \* \*

Окаменел мой дух жестокий

\* \* \*

Здесь речи лед, сердца -- гранит

\* \* \*

Для нежных чувств окаменел

Мы привели по три примера на каждый из вариантов, у М.О.Гершензона их значительно больше.

При этом отдельный раздел М.О.Гершензон посвящает более отдаленным этапам семиотического мышления. "Петух считался огненной птицей равно в Греции и в древнем Иране; то же представление мы встречаем и у многих других народов: германцы и русские называют огонь красным петухом и в старину прикрепляли на крышах резное изображение петуха для отращения молнии и пожара" (Там же. С.116). Он выписывает соответствующие русскоязычные речения:

"весь загорелся", "душа загорелась", "в жару спора", "объяснять с жаром", "тут мой жар несколько остыл", "его жжет раскаяние", "гореть желаньем", "сгореть со стыда", "пылать страстью", "горячий спор", "горячее сочувствие", "вспыхнуть", "вспыльчивый", "пылкий", "горячий", "горячиться", "жгучее недоумение", "жгучее горе", "жаркие мольбы", "жаркие прения", "жаркий спор" (См.: Там же. С.122-123).

Из всего этого он делает понятный вывод: "истина, познанная пращурами, жива поныне и живет в каждом из нас, как несознаваемая основа нашего самосознания" (Там же. С.154).

И речь, наш семиотический объект, тоже рассматривается М.О.Гершензоном как "жидкость, которую изливается наружу душа" (Там же. С.126). Его характеристика речи несколько иронична, чтобы не сказать резко критична: "Так и всегда говорливость -- знак непрочности духовной. Кто тверд духом, тот скуп в речах; непоколебимая решимость не ис-

Гершензон о дуалистических структурах 135

таивает словами. Мы говорим много, и сами уподобляем нашу "водянистую"

речь перемешиванию жидкости -- двусмысленным словом "болтать".

Древние

говорили гуще и меньше нашего. Им было довольно писать на камне долотом;

потом стали говорить на дощечках резцом, потом на папирусе или пергаменте

краской; человеческий дух разжижался и слово истекало все обильнее.

Наконец

прежние приемники стали малы: надо было дать исток возрастающему напору

накопившегося внутри слова, -- и не случайно, но в урочный час, было изобретено книгопечатание, точно открыт канал для свободного разлития душевной жидкости в несчетные слововместилища -- в книги, потом в газеты"

(Там же. С.127).

Как бы в нарушение этого закона писательской многоречивости, годом ранее Вяч.Иванов и М.О.Гершензон издали книгу под названием "Переписка из двух углов" со следующим предувещанием от издательства:

"Письма эти, числом двенадцать, написаны летом 1920 года, когда оба друга жили вдвоем в одной комнате, в здравнице "для работников науки и литературы" в Москве" (Иванов Вяч., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. -- Пг., 1921. С.7).

И последняя характеристика М.О.Гершензона. Он работал не только над проблемой растворения человека в общественном; не меньше его интересовала проблема личности как в объекте, так и в субъекте. Он писал в "Тройственном образе совершенства" (1918): "Нам необозримая множественность

явлений представляется собранной в группы, и каждое отдельное явление в

наших глазах -- безразличный член определенного единства. Личные названия,

сохраненные нами, -- названия рек, гор, долин, городов и пр., -- пережитки далекой старины; мы, люди 20-го века, могли бы почти так же удобно довольствоваться любыми условными знаками, как в новейших городах Запада

улицы уже и обозначаются цифрами или буквами" (Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства. - М., 1918. С.35).

Эта прозорливая формулировка будущей проблемы так же прозорливо им

разрешается. Пропажа личностного в вещи связана с пропажей личностного в человеке, и XX век дает сему множество примеров. Сам же М.О.Гершензон писал:

"родовое понятие -- как двулезвийный меч: оно отсекает личное не только в объекте, но и в самом наблюдающем.

история до 1917 года 136

Пока я предстаю явлению как личность, я воспринимаю и его непременно как единичное. Ибо каждое явление есть своеобразный сплав неисчислимых признаков, из коих каждый принадлежит к какой-нибудь родовой группе в мироздании; но моему личному восприятию нет дела до их родовой принадлежности: будучи само глубоко своеобразным, оно подбирает себе цельный образ лишь те признаки явления, которые соотносительны моему собственному своеобразию. Здесь принципом отбора является целостная индивидуальность зрителя, и, следовательно, так составленный образ единичен по существу. Напротив, чтобы образовать родовое понятие, я должен как раз не дать возникнуть во мне такому личному образу; я должен взирать на вещи как бы безличным оком; я должен заглушить свое "я" (Там же. С. 37).

Эта модель связи познания с личностью предстает перед нами еще раз в связи с проблематикой власти: "Только познание дает власть в мире, и глубиной познания определяется размер власти. Недопознанное опасно: оно еще не обезличено до конца" (Там же. С.36).

С другой стороны, М.О.Гершензон считал, что "у нас одни лишь художники еще умеют видеть единичное" (Там же. С.34). Кстати, не с этим ли связана проблема поэтического слова, которое может увидеть иным (и соответственно заставить сделать это читателя) художник слова? Мы же уплыли в сторону обезличенных слов, сливающихся в единый ряд, трудно различимых между собой.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Мы начинаем наше рассмотрение с имен людей, сформированных другой средой и другим временем, если сравнивать с нами. Даниил Гранин писал о них как о "зубрах", которым советская власть давала возможность существовать, но лишь в том случае, если они не вмешивались в дела политические. Остаться независимым в науке легче было в рамках естественных наук, сложнее -- гуманитарных. Поэтому ученые того исторического периода, за редкими исключениями, исчезали: кто оказывался в эмиграции, кто, не успев вовремя уехать, позже отправлялся в лагеря. Процесс понятный с точки зрения взаимоотношений государства и человека, когда государство активно выполняет свою главную функцию -- подавления. Эти же люди принципиально не вписывались в жесткие рамки поведения, которые постепенно вводились. Они знали прошлую жизнь, выросли в иной университетской среде, воспитывались на иных книгах и ценностях, да и сами критерии научности были иными. Смена богов, безусловно, не могла не отразиться на их жизни и карьере, но сложнее было проникнуть в их мысли. И со страниц их книг в тот период, когда цензура еще не была столь жестокой, сквозит неприятие происходящего (см., к примеру, далее цитату Питирима Сорокина).

Косвенно критикует социализм на последних страницах своей книги Петр Бицилли (Бицилли П. Элементы средневековой культуры. -- Одесса, 1919; переизд. СПб., 1995. С.200-201). Он замечает: "Своими корнями социалистическое мировоззрение так тесно сплелось с корнями мировоззрения христианско-церковного, что, подкапываясь под последнее, социализм тем самым подрывает собственную базу. Социализм питается и держится тем духом догматизма, той верой в возможность обладания абсолютной, полной, конечной истиной, которые составляют первооснову христианской культуры. Развеется этот дух, иссякнет эта вера -- и догматический социализм увянет, подобно растению, лишенному питательных соков. Социализм -- последняя разновидность

специфически средневекового исторического понимания. В новом  
обличье в  
построениях социалистов перед нами предстает все та же старая  
философия  
истории, сводящая весь

послереволюционный период 138  
исторический процесс к неустанной борьбе "злых" и "добрых",  
безусловно  
злых и безусловно добрых. Место церкви угнетенной и воинственной  
заменяет  
угнетенный и воинствующий пролетариат. Ему противопоставляется  
"мир"  
(правящие классы), с которым у пролетариата нет ничего общего,  
интересы  
которого во всем противоположны интересам пролетариата, над  
которым  
пролетариат призван восторжествовать (*ecclesia triumphans*), чтобы  
уничтожить  
его как "мир" и "принудить внити" (*compelere intrare*) его членов в лоно  
единого, внутренне абсолютного целостного социального союза". Этим в  
сильной  
степени семиотическим описанием (и самописанием!) мы и завершаем  
наши  
предварительные рассуждения.

#### А) ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

##### 3.1. Петр Бицилли

П.Бицилли (1879-1953) принадлежал петербургской школе  
культурологов, посвятивших свою жизнь изучению средних веков.  
Основатель  
этой школы -- профессор Иван Гревс. Для нее было характерно  
колоссальное внимание к детали, попытка восстановить ее на основе  
скрупулезного изучения средневековых текстов. Само название одного  
из  
сборников статей, посвященных Ивану Гревсу и написанного к  
сорокалетию его научно-педагогической деятельности говорит об этом --  
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ БЫТ (Л., 1925). На страницах сборника мы  
встречаемся с теми,  
кто в той или иной форме прикасается к семиотическим идеям на своем,  
достаточно специфическом материале. Тут и Николай Анциферов со  
статьей "Черты сельского быта во французском городе", тут и Ольга  
Добиаш-Рождественская со своей излюбленной темой "Из жизни  
мастерских  
письма". А.Стефанович начинает свою статью "Петух на готическом

соборе" следующими словами: "Каждому, кто заинтересуется готическим собором и примется за внимательное его изучение, откроется постепенно, шаг за шагом, совершенно своеобразный мир стройной и тонкой символики" (Там же. С.272). На нескольких страницах автор перечисляет все символические значения, связанные с петухом. Эмблема бдения, символ бдительности, символ проповедника, символ учителя и пастыря. При этом достаточно частотны и структурные отсылки: "Но власть церкви над мертвыми сильнее ее власти над живыми. Если в борьбе

исторический подход 139

с феодальным миром она остается победительницей, то этим она обязана своей выдержке и стойкости. Однако, мы едва ли можем говорить о ее господстве над мирскими силами. Мы видим эти силы то в роли ее покровителей, то обидчиков. В этом уголке земли церковь, по-видимому, не в силах противопоставить баронам бесспорного авторитета святости, опирающегося и на внешнюю независимость" (Федотов Г. феодальный быт в хронике Ламберта Ардрского. Средневековый быт. -- Л., 1925. С.46).

Или: "Его характерной чертой в ту эпоху было прежде всего полное отсутствие уставов и регламентов. Старые формы опережались жизнью, их давно уже было недостаточно, новые еще не отстоялись. В Париже, в XII в., несомненно народилось нечто, выходящее за пределы прежних монастырских, соборных школ и школ отдельных учителей: большое тело, которое, с известными оговорками, можно назвать Университетом. Но юридического бытия эта школа почти вовсе не имела. В быту это символизировалось прежде всего тем, что у Университета не было своего здания. По всей территории города были разбросаны находившиеся в постоянном движении, то замиравшие, то снова вспыхивавшие и загоравшиеся блеском новой славы, большие и малые очаги научной жизни. (...) По сравнению с остальной жизнью города, быстро развивавшейся, школьный мир был очень велик. Можно даже сказать, что он

отчасти опережал рост города" (Бахтин Вс. Школьная жизнь в Париже XII века. -- Там же. С.211-212).

Близкая "структурная" логика есть у Александра Дживелегова, человека того же периода и той же научной идеологии. Он писал, что средневековые города "выросли на почве возродившейся торговли и в условиях дезорганизованного феодального общества. Они приноровились к существующим политическим формам и заняли положение в ряду политических единиц, отбив господствующее экономическое положение у села. Политическая свобода была возможна только благодаря слабости государства, средства которого не хватало на многообразные заботы об управлении; поэтому в стране, где возникла сильная власть, в Англии, политической свободы города не знали. По мере того, как государство крепло, независимость городов расшатывалась" (Дживелегов А.К. Средневековые города в Западной Европе. СПб., 1902. С.61). И далее столь же структурно-системные замечания: "Средне-

послереволюционный период 140

ковый город для своих торговых и промышленных целей требует большого наплыва жителей; мы знаем, что на первых порах он вырастал, как колонизационный пункт, путем приселений. По мере того, как развивается торговля и увеличивается спрос на городские товары, город должен увеличивать число людей, занятых в обоих главных отраслях его деятельности. Поэтому городское право прежде всего дает личную свободу поселившемуся в сфере его действия крепостному; поэтому городской воздух получает способность делать виллана свободным подобно тому, как более тяжелый воздух поместья сообщал зависимость свободному человеку" (Там же. С.234).

Ольга Добиаш-Рождественская выступает в 1923 г. с исследованием, посвященным измерению времени в раннем средневековье, где подчеркивает, что "средневековая ранняя Европа, во всяком случае средневековая ранняя Галлия, даже в самой культурной своей части -- в принципе зная, быть может,

астрономический час, -- на практике жила с весьма неровными и неточными суточными мерками, гораздо более крупными, нежели их 24-я часть, выливавшимися в приблизительную меру "канонического часа". Эти мерки выражались различными названиями: житейскими, как "вечер", "утренник", "пение петухов"; литургическими, как "похвалы", "исполнение", или условно цифровыми, как "третий", "шестой", "девятый" часы" (Добиаш-Рождественская О. *Oppletum oppidum est Solaris* // переизд. в Добиаш-Рождественская О.А. Культура западноевропейского средневековья. -- М, 1987. С.14).

Явление "перестройки" в далеком прошлом: "Любопытно отметить, с каким эмоциональным ударением в писаниях людей XII в. возвращается слово "mutatio", "перемена". Мало эпох, которые с такой силой пережили и высказали чувство перелома. Облекая это ощущение в привычный религиозный канон и одевая его роскошью завещанных библейских образов или, иначе, привязывая его к особенно ярким впечатлениям реальных внешних эффектных перемен, они переживали в одних случаях "мутацию" как некое религиозное событие, как совершающееся или ожидаемое "чудо" -- таковы ожидания "конца мира", наступления "нового состояния", "нового царства" (Добиаш-Рождественская О. *Западное средневековое искусство* // Там же. С. 31).

исторический подход 141

И далее: "Чрезвычайно выразителен для изменившегося строя общественной психики внезапный расцвет диалектического метода, возвестивший решительный поворот в неподвижном мире школьной науки ("схоластики"). Метод, с головокружительным успехом, применявшийся Абеляром и получивший от него имя "Да и Нет", чаровал возбужденные умы свободною смелостью, с какой он призывал современное ему поколение подойти к каждой вещи одновременно с

различных сторон, даже с противоположных точек зрения. Известно восклицание одного из этих опасных мастеров диалектики, только что прославившего Христа при помощи нескольких десятков аргументов: "О Иисус! Если бы я, обратно, захотел посрамить тебя, я нашел бы еще более сильные доводы" (Там же. С.33).

В контексте этих идей и рождаются труды П.Бицилли. В свое время он работал профессором Новороссийского университета, Одесского политехнического института. В 1920 г. эмигрирует и с 1924 г. работает профессором всеобщей истории Софийского университета. И сегодня на уличных прилавках Софии можно увидеть переиздания его трудов.

Книга "Элементы средневековой культуры" (Бицилли П. Элементы средневековой культуры. -- Одесса, 1919) использует для описания средневекового мира два основных параметра -- символизм и иерархизм. П.Бицилли подчеркивает: "Средневековье создало символическое изобразительное искусство и символическую поэзию, создало богатый исключительно сложной и тонко разработанной символикой религиозный культ и философию, сводящуюся к постижению и раскрытию символического значения окружающей действительности. Символическими актами сопровождаются действия, при помощи которых средневековый человек вступает в правовые отношения с себе подобными, и символическими знаками отмечено большинство объектов его обихода. Даже грешная монета говорит держащему ее в руках о вечных истинах выбитыми на ней изображениями мистической розы, трехлепестковой лилии -- знака триединого Бога или шара -- символа вечности или совершенства" (Бицилли П. Элементы средневековой культуры. -- М., 1995. С.14-15).

Всеобъемлющий характер окружающей средневекового человека символики состоит в том, что не только создания человека трактуются как символы, а и любая вещь, как и сам человек предстают перед взором средневекового ума как

послереволюционный период 142

символ. "Все, что видит средневековый человек, -- пишет П.Бицилли,

-- он старается истолковать самому себе символически. Все окружающее его полно особого значения, таинственного смысла, и в соответствии с этим отношением к действительности он создает свою науку о ней. (...) Вещи не просто могут служить символами, не мы вкладываем в них символическое содержание; они суть символы, и задача познающего субъекта сводится к раскрытию их истинного значения. Для того ведь твари и созданы Богом, чтобы  
быть символами и служить к научению людей" (С.15).

Из последнего предложения становится ясной ниточка, ведущая ко второй составляющей средневекового мира -- иерархизму. Но о нем чуть позже. Ведь и человек получает символическое истолкование: "Каждый человек есть живой символ Бога, но есть люди, символическое значение которых выражено с особой определенностью" (С. 38). Если бы мы остановились здесь, то попали бы в область харизматическую, приоткрытую для западного мира Максом Вебером (Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. -- М., 1990. С.646-647). Но П.Биццлли строит эту же характеристику в религиозную сторону: "Вокруг божьих людей группируются ищущие Бога, ценящие в них именно это "сообразование с Богом". Почитание св. Франциска в некоторых кругах сводится к мелочному выискиванию "сообразований" его с Христом: параллелизм должен быть выдержан до конца, в самых, казалось бы, незначущих подробностях; в человеке-символе важна именно символическая его сторона; за сходством во внешних обстоятельствах жизни поэтому признается особая ценность" (С.38-39).

П.Биццлли обращает внимание на систематику создаваемой структуры символов. С одной стороны, речь идет о связи символа и символизируемого: "на символ переносятся свойства символизируемого. И наоборот: символизируемое окрашивается цветом символа" (С.33). Единство подобной системы объясняется достаточно просто: "УСТОЙЧИВОСТЬ и общезначимость символов находятся в связи с тем, что все вещи-символы -- в одинаковой мере твари Божьи и носят на себе отпечаток Творца. Другими

словами, то, в силу чего вещи вообще обладают способностью служить символами  
умопостигаемых "вещей", само служит ручательством их соответствия символизированному. Всякая тварь -- монада, воспроиз-

исторический подход 143

водящая в себе Творца и творение. В особенности это приложимо к человеку" (С. 17-18).

Идя вслед за Львом Карсавиным, П.Бицилли выносит символизм из мира ученого, просвещенного в мир простонародный, подчеркивая его всеобщность. Символический мир не создавался специально в определенных

"книжных" функциях, а был таким изначально. Символы безраздельно владели

умами как пастырей, так и паствы, а не были замкнуты миром книжной учености.

Он пишет: "не только "понимали" проповедников, когда они говорили символами,

но иной речи, кроме символической, вообще не понимали. Мы видели, что

проповедники намеренно прибегают к символам, чтобы объяснить простым людям

ту или иную отвлеченную мысль, видели, что некоторые из них для себя стараются преодолеть символизм мышления, отделаться от символов. И то, что

они делали такие попытки и что они им не удавались, служит лучшим доказательством отсутствия каких-либо признаков надуманности, преднамеренности с их стороны. Представление о всеобщем символизме мира не

есть только книжная теория, придуманная за недостатком лучшего объяснения

единства миропорядка, но результат биологической необходимости, инстинктивного приспособления младенческим образом мыслящего интеллекта к

нерасчлененному как-либо иначе многообразию окружающего его мира (...)  
Мир

не воображали символическим: его таким воспринимали" (С.87).

В эту систематику мира естественным образом вписывалось даже "чудо".

Сегодня мы удивляемся тому многообразию чудес, с которым встречался человек

прошлого. П.Бицилли, наоборот, "занижает" чудо, в некотором смысле

делая попытку его рационализировать. "Чудо нарушает обычное течение явлений, встряхивает неподвижность "быта", в котором природа коснеет так же, как и люди, -- но не идет вразрез с нашими представлениями о мире. Чудо не заключает в себе ничего сверхъестественного, кроме того, что оно свидетельствует о, так сказать, экстраординарном вмешательстве провидения; чудо -- лишь более редкое явление. Средневековые легковерно и принимают рассказы о чудесах во множестве; но необходимо заметить, что многие средневековые "чудеса" с нашей точки зрения ничего чудесного в себе не заключают" (С.143-144).

послереволюционный период 144

Система символизма имеет как центр, так и периферию. П.Бицилли замечал: "Как средневековый космос, средневековое государство имеет центр гравитации, лежащий некоторым образом вне его, -- особу короля. Это обнаруживается при всех случаях смены на престоле. Вследствие слабости абстрактного мышления монархия существует только тогда, когда налицо имеется носитель монархической власти; со смертью короля все узы, связующие элементы государства в одно целое, порываются, все обязательства утрачивают силу. Отсюда широко распространенный обычай требовать при каждой перемене на престоле возобновления льготных грамот, хотя они обязательно выдаются "за себя и за своих преемников, на вечные времена и для вечного пользования", -  
-  
вспомним, сколько раз возобновлялась и подтверждалась, каждый раз "окончательно" и "навсегда", Великая хартия вольностей; отсюда обычай, в силу которого каждый монарх требовал по вступлении на престол возобновления оммажей от своих вассалов. В момент перерыва в действии монархической власти прекращал свое действие и "общественный договор", и люди возвращались в "естественное состояние", так как никаких самостоятельных связей между ними

-- вернее, между малыми, частными союзами их, связей общественного и государственного характера -- не было. Деление общества на чины, классы, сословия, столь последовательно проводившееся в теории, было, однако, чистой фикцией" (С.111-112).

Есть еще одна важная черта средневековья -- святые. Владимир Лефевр справедливо написал, что если сам святой считает себя таковым, то он не может считаться святым. На другую парадоксальную черту символизации святости обращает внимание П.Бицилли: "Кто знаком с житийной литературой средневековья, знает, какую ничтожную роль в житиях святых -- по крайней мере, до периода возбуждения исторического понимания под влиянием мистики -- играет для агиографов проблема достижения святым святости. Святой или сразу выступает на историческом поприще уже "совсем готовым" святым, или же глухо упоминается о его внезапном "обращении". Отчасти правда эта вытекает из условий осведомления о святом: его узнают лишь с того момента, когда он начинает действовать как святой; однако мы хорошо знаем, что отсутствие материала редко когда рассматривалось агиографами как препятствие: на худой конец

исторический подход 145

-- и это постоянное явление -- недостающие сведения восполняются готовыми шаблонами. Если "предыстория" святого обычно опускалась, то потому, что о ней просто не думали" (Там же. С.159).

Иерархичности вводится П.Бицилли в виде единства подчиненности: "Не связывая явления ничем друг с другом, средневековый человек связывал их прямо с божеством, и этим уже косвенно определялось их взаимоотношение. Подчиненность одних объектов другим была, так сказать, вторичной, производной, вытекала из общей их подчиненности божеству. Поэтому в системе мира, как она строилась средневековьем, господствует лишь относительная

связанность одних объектов другими. Мир есть целое лишь постольку, поскольку он весь, целиком, зависит от Бога, поскольку он является его творением и его отображением. Но взятый отдельно от него, в самом себе, мир распадается на множество объектов, из которых каждому присуще его собственное, обусловленное его расстоянием от божества, степенью близости к нему, достоинство и место, вне прямой зависимости от остальных. Всякий объект определяется только отношением к Богу, но не отношением к другим объектам, и иерархический порядок их сохраняется лишь при условии, что иерархическая лестница доведена сознанием до конца" (С.88-89). Мы видим, что иерархия строится сверху, как бы только в вертикальном измерении, но принципиально не в горизонтальном. Иерархия "высчитывается" исходя из шагов  
наверх, но никогда в сторону.

Иерархичность мира в представлениях средневекового человека посвящены многие страницы книги. П.Бицилли естественным образом связывает воедино эти два принципа -- символичности и иерархичности. Он пишет: "все "вещи видимые" обладают свойством воспроизводить "вещи невидимые", быть их символами. Но не все в одинаковой степени. Каждая вещь -- зеркало; но есть зеркала более, есть менее гладкие. Уже одно это заставляет мыслить мир как иерархию символов. Далее: символы высшие -- мы это видели -- причастны по своей природе символам низшим, представляют их собой и потому играют, так сказать, двойную роль: воспроизводя "незримые вещи", они в то же время воспроизводят и "видимые", стоящие ниже их. Всякая вещь есть "малый мир", в который глядится "большой мир", но не всякая отражает его полностью. Человек воспроизводит со-

послереволюционный период 146

бой всю природу. Животное -- не всю: оно имеет лишь некоторые общие с человеком свойства, и т.д. (...) По иерархическому принципу построены все отношения. Критерий совершенства, "знатности", благородства применим решительно ко всем предметам. Вода "благороднее" земли, и воздух

"благороднее" воды: все "стихии" можно расположить в восходящий ряд в зависимости от большей или меньшей близости каждой из них к Богу. Человеческое тело "знатнее" всех прочих тел на свете" (С.54-57).

Соответственно иерархичность пронизывает социальные отношения, имея своим началом божественное разделение:

"небесная иерархия дает начало двум земным, светской и церковной, что соответствует основному разделению земного мира на мир душ и мир тел. Обе

иерархии текут параллельно, так что каждому светскому чину соответствует духовный" (Там же. С.63).

Этот элемент "правильного устройства" мира отражается и в "арифметике"

добрых и злых дел. П.Бицилли подчеркивает психологические основания, приведите католицизм к этой эквивалентности позитива и негатива.

"Самая

возможность арифметического приравнивания "дела" и "мзды" вытекает из

отмеченного нами понимания отвлеченных идей как объектов. "Дело" мыслится

как объект, существующий самостоятельно, независимо от действующего.

С

согрешившим может, по оплошности духовника, приключиться большая

неприятность. Допустим, что он покаялся и отбыл епитимью. Но по небрежности

или по невежеству священника епитимья оказывается недостаточной. В таком

случае после смерти согрешивший отправляется в чистилище доплачивать долг"

(Там же. С.77).

Нет ни одного явления, не-получившего своей клеточки в периодической

системе средневековья. На основе достаточно простых умозаключений все

выстраивается в стройные ряды. "Все свободные искусства вообще благороднее

прочих, потому что относятся к более благородной части человека, т.е. к душе. Но и в области "просто искусств", ремесел, можно установить различие

по степени благородства: золото благороднее земли, поэтому ювелиры почетнее

вилланов; медики -- почтеннее ювелиров, потому что человеческое тело, с

которым они имеют дело, благороднее золота. Микрокосм -- человек --  
устроен  
совершенно наподобие макрокосма: все его силы, свойства, способности  
располагаются в иерархические

исторический подход 147

ряды. Душа благороднее тела, в теле -- преобладает благородством  
голова; из органов чувств самым благородным является зрение, поэтому  
глаз  
благороднее уха, и т.д. В сфере социальных отношений иерархический  
принцип  
торжествует безраздельно: все общество состоит из лестнично  
расположенных  
"чинов", из которых за каждым признается своя "честь", своя социальная  
функция, вплоть до "чина бедных". Каждый человек приписан к своему  
чину не  
только в здешнем мире, но и в потустороннем" (Там же. С.56-57).

Мы достаточно подробно остановились на иерархичности, чтобы понять  
ее  
главенствующее значение для устройства мира. Более того, данная  
иерархичность позволяет объяснять даже те характеристики мира, которые  
сам  
П.Бицilli с ней не связывает. Это определенное невнимание к  
индивидуальному, о котором мы далее будем говорить в связи с Львом  
Карсавиным. Бицilli говорит, что индивидуальное понимается "как просто  
феноменальное обнаружение типического, причем все то, что составляет  
неповторяемое своеобразие единичного, отбрасывается. Каждый предмет  
берется  
с тех его сторон, которыми он является представителем определенной  
категории  
предметов, и личность представляет интерес постольку, поскольку в ней  
выражено "вообще" человеческое" (С.53). Несомненно, что здесь именно  
иерархичность вычеркивает неповторимое, поскольку последнее  
непредставимо на  
вышестоящих уровнях. То есть описание обеднено из-за стремления к  
сильной  
упорядоченности. Сходный парадокс был в истории семантики, когда  
теория  
Катца-Фодора была отвергнута И.Бар-Хиллелом как раз потому,  
что она не могла описывать неповторяющееся, записывая его в остаток, а  
занималась только теми характеристиками, которые встречались в  
других  
описаниях.

Завершая рассмотрение теорий П.Бицilli, отметим еще одно

интересное его наблюдение, имеющее явно выраженный семиотический характер.

Речь идет о совпадении "иерархии лиц и иерархии земель" (С.106).

П.Бицилли делает интересное замечание по этому поводу: "Земли играют в общественной структуре такую же роль, как лица и общественные союзы;

общество состоит из лиц и земель. Первичной клеткой людского общежития является личность -- физическая или юридическая -- плюс неразрывно спаянная с личностью, органически включенная в сферу личного "я"

территория. Крепостное право было наиболее ярким вырази-

послереволюционный период 148

телем этой зависимости между человеком и землей. Его основным признаком

была прикрепленность лица к земле -- в том смысле, что человек, над которым

оно тяготело, не мог сойти с территории, бывшей местом его рождения, и должен был отбывать повинности и вносить платежи в пользу владельца

территории" (Там же). Здесь очень важно это замечание о крепостничестве, ибо сходный принцип применялся в советское время и в

отношении колхозников (отсутствие возможности уехать в город), и в отношении

любого гражданина (зависимость человека от страны, запрет покидать ее).

П.Бицилли подкрепляет свое наблюдение и тем, что землю нельзя было продать, оставив себе людей, что вытекало "т представления о неразрывной связи между крепостным и территорией, так что вместе с землей

отчуждался обязательно и прикрепленный к ней человек и обратно: если отчуждался человек, то обязательно отчуждалась и земля, на которой он сидел"

(Там же. С. 107).

Данная зависимость опять-таки должна выводиться из небесной иерархии,

поскольку другой каузальной связи просто не могло быть. Бицилли объясняет этим и нарушение хронологии, свойственное средневековым летописям.

"Вещи тяготеют друг к другу только до тех пор, пока они сообща тяготеют к

Богу; это ключ свода: как только он выпадает, все рассыпается, и мира -- как

целого -- не существует; каждая вещь довлеет самой себе. Отсюда странная -  
-  
для нас -- бессвязность средневековых произведений литературы и  
изобразительного искусства, бессвязность, которая только подчеркивается  
внешней схематичностью построения. В хрониках и летописях  
события  
регистрируются в том порядке, в каком они попадают в поле зрения  
историка,  
размещаются по годам, причем в том случае, если событие длится  
несколько  
лет, под каждым годом оно излагается так, как если бы оно именно в этом  
году  
началось, -- как нечто новое; стихийные бедствия, выдающиеся явления в  
природе и факты общественной и государственной жизни, чудеса и  
знамения  
отмечаются попеременно, как попало..." (Там же. С.89).

И еще одно отличие от литературных текстов состояло в том, что  
абстрактные идеи вдруг начинали жить реальной жизнью. "В баснях,  
притчах,  
нравоучительных "примерах", дидактических поэмах, столь любимых  
средневековьем, аллегорические фигуры, олицетворяющие добродетели и  
пороки  
-- Зависть, Лицемерие, Любомудрие и проч., -- ходят среди

#### исторический подход 149

подлинных, ничего не "олицетворяющих" людей; и если это не  
производит  
шокирующего впечатления, то потому, что и подлинные люди  
изображаются с  
приличествующей аллегориям условностью, лишены индивидуальных черт"  
(Там  
же. С.126).

Таким образом, мы можем суммировать, что П.Бицилли в своей книге  
"Элементы средневековой культуры" исследовал в первую очередь  
символику  
средневекового мира, поэтому с неизбежностью должен был выходить  
на  
определенные семиотические идеи и представления. Эти же идеи  
являются  
определяющими для него и в других работах. Так, к примеру, исследуя  
историю  
культуры, он подчеркивает ее постоянное двуязычие (реальное или

семиотическое). "Сначала это была греческая культура, культура по преимуществу в противополжении варварству, бескультурности. Латинская культура, ставшая впоследствии рядом с нею, не противопоставила себя греческой. В представлении людей латинской культуры, эта последняя была тою же самою культурой, что и греческая. Культурный человек поздней античности и раннего христианства пользовался безразлично обоими языками, и поздние греки, и народы, усвоившие греко-римскую цивилизацию, в пору, когда Константинополь стал столицей Римской Империи, считали и называли себя "римлянами" ("ромеями")" (Бицилли П.М. *Нация и язык* // Бицилли П.М. *Избранные труды по филологии*. -- М., 1996. С.93-94). И в этой же работе следует чисто семиотическое замечание, которое можно развертывать и развертывать: "Культура" в своей сущности не что иное, как символическое выражение иначе невыразимого. Культура по существу символична. Разнообразии культур определяется разнообразием символических средств выражения, которые являются, естественно, иными в соснах Шварцвальда, иными под "ясными как радость" небесами Тосканы, иными в безбрежных равнинах России" (С.97). Символические параметры становятся для него центральными не только при анализе средневековья, но и при анализе Ренессанса. Искусство Ренессанса он видит как символическое, поскольку "оно являлось средством выражения вольной творческой индивидуальности художника, его собственного видения мира. Стилистические различия здесь были, следовательно, выражением различия духовных тенденций, а не социальных условий, ибо последние, в общем, были одинаково-

послереволюционный период 150  
выми" (Бицилли П. *Место Ренессанса в истории культуры*. СПб., 1996. С.167).

П.Бицилли очень интересно предлагает разграничивать "среднего" и

"типичного" человека, которые должны конструироваться по разным принципам, "фиктивный "типичный человек" создается путем исследования исключительных. примеров: всякий гений -- существо неприспособленное, явление исключительное; тогда как "средний человек" -- знак, выражающий результат интегрирования множества однородных "малых фактов". Сфера культуры -- сфера свободного творчества; сфера быта или "цивилизации" -- сфера инерции, традиции, подражания" (Там же. С.167). Поэтому сферу культуры он относит к сфере гения, а сферу цивилизации -- к сфере "среднего человека".

Анализируя творчество Леонардо, он показывает его на фоне отрицания средневекового искусства. "Художническое видение мира в средние века соответствовало философскому мирозерцанию того времени. Все материальные предметы, одушевленные и неодушевленные, представлялись и изображались как носители определенных, неизменных качеств. В каком бы сочетании, с какой бы точки зрения в пространстве они ни изображались, они изображались всегда одинаково. Из отдельных предметов, так или иначе группируя их, художник составлял картину. Его способ был синтетический. Леонардо творит по аналитическому методу. Он требует, чтобы художник исходил от впечатления целого" (Там же С.79).

Как семиотик П.Бицилли подчеркивает, что для понимания духа эпохи имеет значение, какие виды искусства наиболее преуспевают в тот период. В случае Ренессанса в Италии таким преуспевающим видом он считает театр и доказывает это на ряде примеров. В принципе внутренним механизмом любой культуры он считает определенное противоречие. В нем есть борьба между личным началом и началом коллективным, борьба в плоскости того, что признается истинным, должным, обязательным. "Культура Возрождения была по преимуществу культурой двора, "салона", "академии"; культурой интеллигенции, чуждой общей жизни, замкнувшейся в своего рода "светский монастырь", идеальным образом которого было "Телемское аббатство" Рабле"

(Там же. С.94).

исторический подход 151

Каждый художник вступает в противоречие с принятым на тот период канон прекрасного. "Считалось, что этот канон был найден древними. Средневековое искусство соблюдало его. Если оно казалось людям Ренессанса

"диким" и "грубым", то причиной тому была его строгость, отвлеченность, монотонность. Одной из задач искусства Ренессанса было соблюсти канон

прекрасного так, чтобы при этом не пострадали реалистичность и жизненность

изображения (Там же. С.98).

"Открытие человека" Ренессансом П.Бицилли видит в значении его творческой способности как органа познания мира. Средневековье видело мир

по-иному. "Миру эмпирического бытия, бытия частных, "случайных" вещей, мысль

средневековья противопоставляла мир чистых понятий. Эмпирические вещи были

лишь элементами этих понятий и символами, указующими на них,

то есть сами по себе как бы ничем. Отсюда теория искусства, развиваемая еще

первыми теоретиками Возрождения, согласно которой искусство в лживых образах открывает истину" (Там же. С.109).

Ренессанс же открывает мир чистых форм, раскрывающихся в свободном

творчестве художника. И еще одно важное отличие. "Мир античности, как и мир

средневековья, дан раз и навсегда. (...) Напротив, в мире Ренессанса каждая форма, каждая идея, каждый тип осуществляются в каждой новой величине

по-новому, и притом так, что эта реализация индивидуума есть акт его собственной "virtu", его выбора. Человек, как его мыслили античность и средневековье, пассивен. Древний человек -- все равно, Иов или царь Эдип -- обречен богом. Его трагедия -- трагедия беспомощности, обреченности и сознания своей обреченности и своей невиновности" (Там же. С.164 ).

Семиотические и структурные характеристики постоянно возникают и в

исследованиях П.Бицилли по вопросам языка. Для русского языка, как он считает, характерна борьба двух стихий. Русская культура, характеризуется им, как культура по преимуществу "дворянских гнезд". Русский язык развивается под влиянием церковнославянского как письменного варианта.

В

возникновении в связи с этим разнообразных способов словообразования

П.Бицилли видит близость русского языкового развития и немецкого. Он делает структурное сопоставление этих двух стран. "Тем, чем в России была усадьба, "дворянское гнездо", в Германии был город.

послереволюционный период 152

Носителем светской культуры здесь был бюргер, торговец, мастер. В пределах городской общины, гильдии, цеха не было резкой грани, отделявшей высшие слои от низших, "патриция" от пролетария, "подмастерья" от "мастера", "простого" человека от интеллигентного: люди всех общественных слоев были носителями одной культуры -- коренное отличие этих культурных очагов от русских. В русском поместье, при всей прочности связей между бариним и слугою, все же их отделяла друг от друга некоторая грань" (Бицилли П.М. Заметки о роли фольклора в развитии современного русского языка и русской литературы // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. -- М., 1996. С.243). Отсюда следует преобладание единой бюргерской стихии и борьба двух стихий в русском варианте.

Точно так же он переписывает историю как взаимодействие центра и окраин, что является также чисто семиотическим построением. "По отношению к центру, Европа и Китай держатся преимущественно оборонительно.

"Китайская стена" стала символом косности и вовсе не премудрого "знания иноземцев", хотя на самом деле ее смысл был совершенно иной: Китай заслонял свою культуру от варваров;

таким образом эта стена вполне соответствует римскому "рубежу", которым средиземье старалось отстоять себя от варварства, давившего с Севера и Востока" (Бицилли П.М. "Восток" и "Запад" в истории Старого Света // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С.23). После евразийского периода истории следует период дробления:

"Европа отделяется от Азии, в самой Азии выпадает "центр", остаются одни "окраины", духовная жизнь замирает и скудеет. Новейшие судьбы России, начиная с XVI в., можно рассматривать, как грандиозную попытку восстановления центра и тем самым воссоздания Евразии" (Там же.

С.34).

Культура при этом постоянно отделяется от Цивилизации, в рамках культуры каждое явление самоценно и не сводимо к другому. "Чудо культуры --

ее собственный смысл, тогда как средний "цивилизованный" человек ценит в Культуре единственно ее значение для Цивилизации, т.е. общего уровня, общих навыков поведения, общих представлений и соответствующей

им системы общезначимых символов. Поэтому "цивилизованный" человек сплавляет

Толстого и Достоевского в Толстовского и меряет Тригорина-Чехова Тургеневым

(... хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева),

исторический подход 153

просто не понимая того, что в мире Культуры все феномены несоизмеримы"

(Бицилли П.М. Трагедия русской культуры // Там же. С. 156).

Поэтому отставание России от Европы на уровне Цивилизации -- плохо, чего

нельзя сказать об уровне Культуры. "В плане Культуры продукты человеческой

деятельности, так сказать, изъяты из времени: они обладают вечной ценностью

или лишены ее вовсе. Они общечеловечны и всемирны. Именно таковыми они стали

в России -- знак, что русская культура явилась "чистой" культурой, без примеси "цивилизации" (Там же. С. 147).

Однотипно противопоставлял культуру и цивилизацию Александр Блок, когда писал о европейской истории:

"великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретающая характер разрозненности, лишаящаяся духа цельности,

музыкальной спаянности, все более держалась, однако, за свое гуманистическое

происхождение. Потеряв право на имя, цивилизация тем крепче держалась за это

имя, как вырождающийся аристократ держится за свой титул" (Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч. Т.7. Статьи. Книга первая. 1906-1921. - Берлин, 1923. С.314).

В судьбах русской церкви П.Бицилли прослеживает двойственность русского культурного процесса в отличие от западного: "дискретность"

сущности и "внешнего оформления", "духа" и "материи", Культуры и Государственности, "идеи и политики", -- подобно тому, как на судьбах Церкви Западной обнаруживается их "конкретность", сращенность" (Бицилли П.М. *Нация и Государство* // Бицилли П.М. *Избранные труды по филологии.* -- М., 1996. С.63). Западную церковь он видит как церковь монашествующих: "для восточной церкви характерно резкое разделение на "белое" и "черное" духовенство. В противоположность Западу, где монашество, т.е. в сущности вся Церковь, обособляясь от гражданского общества, жило и действовало среди "мира" и для "мира", Церковь восточная предоставила эти функции единственно "белому" духовенству во главе с призрачными монахами, иерархами, извлеченными из монастыря. Монастырь же стал здесь "скитом", "пустынею", поместился не только вне "мира", но и пространственно и духовно вдали от "мира" и -- от всей остальной церкви" (Там же. С.62-63).

#### послереволюционный период 154

Как видим, П.Бицилли постоянно оперирует инструментарием бинарного представления ситуации. Точно так же он анализирует ситуацию постреволюционную: "сознательно поставленной в Октябрьскую революцию целью было -- полное вытеснение "Государства" "Обществом" и "политики" -- "культурой" (Идеєю). Для достижения же этой цели сперва одна часть народа, затем, по прекращении гражданской войны, уже весь народ был поставлен в положение "внешнего" врага, так, как это было при Иване Грозном. Другими словами "политика" получила безраздельное господство. А тем самым Идея, которая номинально восторжествовала, обратилась, сохранив всю символику и свои формы реализации, в свою противоположность" (Там же. С.65). В последнем случае речь идет об идее социальной справедливости. Нельзя говорить о ложности идей, считает П.Бицилли, поскольку каждая идея соответствует какому-то внутреннему переживанию. "Всякая идея всегда дает начало мифу и обычно именно в этой своей мифической оболочке и является

исторической силой" (Бицилли П.М. *Нация и Народ* // Там же. С.69).

\* \* \*

Теперь мы постараемся ответить на следующий вопрос, почему именно исторический подход был столь богат выходами на семиотику. Какие вопросы ставил и пытался разрешить в нашем специфическом срезе исторический подход?

Можно перечислить следующие принципиально семиотические его результаты:

-- реконструкция всей знаковой системы по сохранившимся разрозненным знакам,

-- особенности знаковых механизмов культуры, в данном случае средневековой,

-- проблема символа и символического.

Можно с достаточной уверенностью сказать, что в подобных исторических исследованиях работает именно семиотический инструментарий. Это объясняется, вероятно, нестабильностью среды, определяемой для исследователя ситуацией далекого прошлого. Естественное отсутствие некоторых звеньев приводит к необходимости принципиальной реконструкции системы во многом на основании чисто текстовой реальности.

Дополнительно к этому средневековье оказалось принципиально символической средой. Как пишет Романо Гвардини:

исторический подход 155

"Средневековый человек видит символы повсюду. Вселенная состоит для него не из элементов, энергий и законов, а из образов. Образы обозначают самих себя, но помимо этого еще и нечто иное, высшее: в конечном счете -- единственное подлинно высокое -- Бога и вечные вещи. Так каждый образ становится символом. Он указывает вверх, за пределы самого себя. Можно сказать точнее: он сам происходит сверху, из области, лежащей по ту сторону

его самого. Символы обнаруживаются всюду: в культе и в искусстве; в народном обычае и в общественной жизни" (Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. -- 1990. -- № 4. С.134).

Субъективной "подсказкой" именно к такой интерпретации средневековой действительности был огромный переведенный том Генриха Эйкена со вступительной статьей профессора И.Гревса (Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. СПб., 1907). Приведем только одну цитату из него: "Люди, животные и растения могли входить в круг изображаемых предметов не ради их самих, а лишь постольку, поскольку за ними признавалось какое-нибудь отношение к конечной цели всех вещей, царствию Божию того света. Художественные изображения должны были быть не чем иным, как чувственным символическим выражением сверхчувственного" (Там же. С.634-635).

Исторический подход особо выгоден для проращивания "семиотических зерен" еще и по следующей причине: здесь перед исследователем происходит столкновение принципиально несовпадающих знаковых систем -- его собственной и в данном случае средневековой. П.Бицилли пишет об этом ином мире: "медленность течения жизни в средние века и совпадение субъективной и интерсубъективной сфер делало человека нечувствительным к восприятию жизненного ритма, заставляло его ощущать мир неподвижным прежде, чем он выразил идею этой неподвижности в понятиях. Если для нас мир есть процесс, то для средневекового человека мир -- готовый результат" (Бицилли П., указ. соч. С. 138). "Непроцессный" характер мира П.Бицилли видит в живописи и скульптуре средневековья: "Поднятые в прыжке ноги коня, кажется, никогда не спустятся; ангел, слетевший с неба в келью Пречистой Девы, как будто прирос к полу; сцепившиеся в отчаянной схватке воины застыли в своих позах; руке, занесшей меч, не поразить врага. Как далеко это искусство от Ренессанса!" (Там же. С.139). Причем даже параллели

с нашим временем типа отмеченной выше "перестройки" в средние века не столь удивительны.

Следует признать с точки зрения сегодняшней семиотики, что в тартуских сборниках, к примеру, вполне могли появиться как конкретные исследования типа вышеупомянутых о часах в средневековье или о петухе как символе, так и более общие работы о функционировании механизмов средневековой культуры типа исследования П.Бицилли. Отклонение от общепринятого взгляда -- своего рода "перемещение" историка в средние века -- открывает ему не только символический характер жизни в прошлом, столь же явно впечатляет символизм современной ему жизни. Историк более явственно ощущает данный мир в качестве одного из вариантов возможных миров. П.Бицилли прямо пишет: "психический мир человека прошлых времен отличается от психического мира современного человека не только по содержанию, но и формально. Поэтому историю нельзя свести к социологии.

Историк вынужден считаться с формами восприятия мира в тот или другой исторический момент, совершенно так, как считается с ними психолог, изучающий душевные процессы у детей, животных, патологических субъектов" (Там же. С. 132). Иначе говоря, историк практически вводит в свой инструментарий семиотическую идею "точки зрения", только еще более сложную из-за несоответствия форм восприятия. Здесь происходит практически то же самое, что имеет место в исследовании литературы, которая явилась главным источником порождения как семиотического взгляда, так и семиотического инструментария. Там так же (как и в случае, театра, кино, живописи и под.) есть вариантность, которая и подводит исследователя к идее символичности, лежащей в основе реализации этой вариантности. Именно наличие символичности позволяет осуществлять любую вариантность, поскольку при единичной возможности построения не шла бы речь о знаковом характере явлений

человеческой жизни и культуры, и не было бы построено разноязыкое множество

текстов культуры. Бицилли пишет:

"Среда" творится личностью в такой же мере, как личность творится "средой", и если индивидуальная воля может повлиять на изменение условий

жизни, то, в свою очередь, эти изменившиеся условия начинают в новом направлении влиять на индивидуальную волю, так что здесь приходится говорить

о взаимоподчиненности: один и тот же фактор является то

исторический подход 157

причиной, то следствием. В этом смысле и можно вводить в историю в качестве фактора объективные условия, помня, однако, что сами по себе эти условия -- ничто и что влияние они в состоянии оказывать, только будучи пропущены через сознание. Но людское сознание не есть какая-то

нейтральная среда. Необходимо настоятельно подчеркивать, что способы

преломления впечатлений, получаемых сознанием извне, вовсе не одинаковы во

все исторические моменты и что, следовательно, историк не имеет права устраняться от учета личного коэффициента..." (Там же. С.131-132).

Мистический акт он также рассматривал сквозь процесс символизации "как

процесс зачатия и рождения Божества в душе" (С. 32). Или: "Мистический акт

как акт творческий, как высшее проявление личности, сводится, таким образом,

к самопознанию или, что то же, к обнаружению в субъекте-символе того, что составляет для него необходимое условие самой возможности быть символом,

-- внутреннего сродства в символизируемом" (Там же. С.33).

Здесь возникает известная семиотическая проблема непереводимости без

остатка с одного семиотического языка на другой. "Сама святая, выразив желание диктовать ему свои откровения, часто смущалась трудностями выполнения: ей казалось подчас, что, передавая невыразимые экстазы человеческими словами, она совершает богохульство, до такой степени трудно

было подыскать выражения, хотя бы в малой степени соответствовавшие ее

переживаниям" (Там же. С.40).

В завершение отметим, что в исторических исследованиях мы сталкиваемся практически со всем набором семиотических идей, развернутых в той или иной степени. Это же нам может подтвердить и творчество Льва Карсавина,

Основные работы

Бицилли П. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995

Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996

Бицилли П. Избранные труды по филологии. -- М.: Наследие, 1996

Бицилли П. Заметки о роли фольклора в развитии русского языка и русской литературы. София: Университетска печатница, 1944

\* \* \*

послереволюционный период 158

Вомперский. В.П. Петр Михайлович Бицилли. Жизненный и творческий путь // Бицилли П. Избранные труды по филологии. -- М.:

Наследие, 1996

Библиография трудов П.М.Бицилли // там же

Каганович Б.С. П.М.Бицилли и культура Ренессанса // Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996

### 3.2. Лев Карсавин

Лев Карсавин (1882-1952) принадлежал к той же петербургской исторической школе, он даже выступал на защите у П.Бицилли в 1917 году в качестве неофициального оппонента (одним из официальных был Иван

Гребс). И судьба его реализовывалась по близкой канве. В 1922 г. выслан из России, после Берлина и Парижа в 1928 г. становится профессором

всеобщей истории Каунасского университета в Литве. По одним воспоминаниям

через год, по другим -- через три он начинает писать и читать лекции по-литовски. Однако в 1940 году Литва становится советской, и в 1949 году Л.Карсавин отправляется в лагерь. В изложении его идей мы остановимся в основном на его книге "Культура средних веков" (Карсавин Л. Культура средних веков. -- П., 1918; переизд. Киев, 1995). Книга начинается практически теми же словами, которые мы только что слышали от

П.Бицилли: "Историю культуры автор понимает как изображение развития или раскрытия некоторой основной психической стихии, проявляющейся через

индивидуальные осуществления во всех сферах жизни изучаемой коллективности

-- от социально-экономических отношений до высот мистико-философского умозрения" (С.1).

Некоторые свои тексты Л.Карсавин облачает в чисто литературные формы. Одно из них -- *Noctes Petropolitanae* -- он посвятил любви, где за лирической героиней книги стоит реальное лицо -- выпускница Бестужевских

курсов Елена Скржинская. В упомянутом в предыдущем параграфе сборнике "Средневековый быт" есть и ее статья на тему "Об одном средневековом "курорте". Высылка 1922 г. разорвала их судьбы, и последний раз они увиделись в Ленинграде в 1950 году, когда эшелон, отвозивший на Север арестованного Л.Карсавина, стоял на станционных путях.

Л.Карсавин пишет в этой книге, изданной в 1922 году (кстати, одна из рецензий на нее звучала как "Кафедральная эротика"):

"Любовь возвращает мне в тебе что-то исконно-мое, давно утраченное мною, сращивает разорванное и дает мне целостность мою. Она раскрывает мне

тебя, любимая, ту, что --

159

исторический подход

неведомо почему -- смеется при встречах со мною и говорит больше, чем можно сказать, не говоря ни слова" (переизд. в Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб., 1994. С.109).

Мы вновь сталкиваемся с вопросом, почему в данных исторических работах

возникает семиотическая проблематика. Итальянский семиотик Умберто Эко (Eco U. A theory of semiotics. -- Bloomington etc., 1976)

говорил о семиотическом объекте как о точках коммуникации, где возможно

возникновение лжи. Исходя из данного исторического рассмотрения, мы можем

дать более общее определение семиотики как науки о возможных мирах.

Тогда

становится понятным ее интерес к таким объектам, как литература, живопись,

театр, кино и под., которые реально задают те или иные варианты других миров. "Искусство, -- пишет Юрий Лотман, -- наиболее развитое пространство условной реальности" (Лотман ЮМ. Культура и взрыв. --

М., 1992. С.62). Но также и история, поскольку она занята не наблюдением, а реконструкцией одного из таких возможных миров. При этом главным становится не поиск подобий, а как раз наличие отличий от мира настоящего.

Поэтому и возникает в исследовании Л.Карсавина понятие формы: "Власть "формы", т.е. и формы собственно и формы-традиции ... как разных проявлений одной и той же стороны психики, прослеживается во всех сторонах средневековой жизни и мысли, не только в схоластике. Социально-экономические и политические отношения тяготеют к быстрому закреплению их в "обычае", и только что возникший голос выливается в феодальные традиционные формы и в новые, им создаваемые, которые тотчас же стремятся окостенеть. (...) форма застигает содержание и самодовлеет, как часто самодовлеет и диалектическая техника, уродующая труды поздних схоластиков. Можно принести ложную клятву над ящичком с реликвиями, если предварительно реликвии из него вынуть" (Там же. С.206).

Л.Карсавин разграничивает действие разума и инстинкта как двух характеристик коллективного сознания. "Инстинкт слеп, но он вечно неудовлетворен, вечно увлекает вперед, чувствуя неполноту достигнутого. Ему нужна помощь разума для опознания своих неудач и определения своих хотя бы временных целей. Разум всегда готов закоснеть в достигнутом, удовольствоваться ограниченным, им "определенным". Сам по себе он сила консервативная, источник и творец ав-

послереволюционный период 160

торитета и веры в авторитет. Разум ведет к окостенению жизни, к закреплению и умерщвлению ее в создаваемых им недвижимых "определениях", "формах" (С.198).

И далее: "Инстинкт и разум находятся в состоянии постоянного взаимодействия и взаиморастворения. Инстинкт преобладает в массовых, "стихийных" процессах, в области самопроизвольного, разрушающего старое

творчество государственной, социально-экономической и духовной культуры.

Разум полнее сказывается в сознательной и целевой, оформляющей стороне того

же творчества. (...) В силу разъединения разума и инстинкта и сосредоточения

преобладающей деятельности каждого из них в разных слоях жизни и общества

чрезвычайно важным является вопрос о культурном общении: о воздействии

инстинкта на меньшинство и о распространении опознаваемой меньшинством,

"определяемой" им культуры в живущих преимущественно инстинктом массах.

Только еще раз -- ни разум, ни инстинкт в чистом, беспримесном своем действии отдельно друга от друга не проявляются" (С.198-199). Новым в этом

подходе является подчеркивание положительного в инстинкте и обратное --

элементы негативного в разуме, которые, как оказалось, невозможны один без

другого.

Гибель римской империи Л.Карсавин "просчитывает" также в рамках категорий сознания. Он пишет: "Состояние психики римского общества

характеризуется понижением напряженности и энергии жизни, что выражается в

утрате эмоционально-волевого значения и познавательной доступности идей

государства, общества, материальной и духовной культуры. Но эта атония

только одна сторона процесса. Другая, по существу с ней тождественная, заключается в уходе личности в себя, в индивидуализации и самозамыкании ее,

и не в самоуглублении "коллективной личности", а в индивидуализации личностей, разлагающих этим коллективное единство" (Там же.

С.25). В германском мире Л.Карсавин, наоборот, видит тягу к единению.

"Вне рода германец беззащитен и бессилён: всякий может его безнаказанно

--

род не заступится -- убить, обратить в рабство, и не на кого ему опереться вне сплоченных родов (...) В формах семейного и родового единства выражается

определенный психический уклад, поглощение индивидуального сознания родовым"

(Там же. С.27). Соответственно, это должно приводить к двум вариантам

построения семиотических систем.

исторический подход 161

Как и П.Бицилли, Л.Карсавин подчеркивает определенный "неконкретный", "неиндивидуальный" характер мира в средние века. "Даже авторы руководств для исповеди от человека вообще нисходят не к индивидууму, а к рыцарю вообще, купцу вообще и т.д. Восприятие индивидуального сейчас же превращают в восприятие общего, прибегая к традиционному шаблону или символу; новое сейчас же вводят в грани привычного, как вводят город в иерархическую систему феодализма, или лишают его свежести и своеобразия во вновь определяемой форме. (...) За малыми исключениями не чувствуют чужой индивидуальности как таковой, не чувствуют и своей индивидуальности. Этим объясняется неустойчивость личности, быстрое проникновение ее при переходе в новую среду идеями и бытом этой среды. (...) Однако жизнь в отвлеченном виде не следует считать жизнью слабой и анемичной. Напротив, она полна такою энергией, что часто вызывает полную иллюзию "индивидуализма". "Отвлеченность" не исключает ни силы, ни глубины переживаний" (Там же. С.216). Соответственно, "не срабатывает" индивидуализация и в личных процессах.

"Исповедь обостряет душевную жизнь средневекового человека, -- пишет Л.Карсавин. -- Но ему важно было его личное спасение, не его личные особенности, скорее пугавшие, чем привлекавшие; а в себе самом он видел грешника вообще, борьбу добродетелей с пороками, усилия воли и благодать -- все, что, конечно, таким же точно было и у других. Тонкие наблюдения и глубокие открытия касались человеческой природы в целом, не в ее индивидуальных проявлениях" (С.217). Мы можем считать это чисто семиотическим процессом, при котором, как и в любом знаке, происходит потеря индивидуальных характеристик за счет приобретения общих. Слово "собака"

обозначает всех собак, сходно понятие "грешника" переводит из реальной действительности в знаковую, из конкретики проступка в знаковую сферу религиозного общества. Кстати, Л.Карсавин подчеркивает определенную суровость времени, психологически человек находился как бы в постоянной войне с дьяволом. "Уже не подписывали своего имени, не прибавив слова "грешник" (Там же. С.71). То есть религия как семиотическая система, дающая единую интерпретацию происходящему, побеждала возможные попытки индивидуального объяснения мира и самого себя. Кстати, современные исследователи говорят о том же,

послереволюционный период 162

о преобладании символического над реальным в сознании человека того времени. Так, Ксения Мяло объясняет природу средневековья с помощью "синхронности крестовых походов (XI-XIII вв.) и готики, т.е. резко выраженного пространственного -- и по горизонтали, и по вертикали -- стремления к абсолюту, к предельной цели бытия" (Мяло К. Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком // Культура человека и картина мира. -- М., 1987. С.229).

Несколько своих произведений Л.Карсавин посвящает поиску отличий православия от католичества. Католическое учение о церкви "неприемлемо для православного сознания в самой основе своей, -- в принципиальном отделении религиозного и христианского от нерелигиозного и нехристианского, церковного от нецерковного. Для нас, православных, все мирское и, в частности, светская власть, не временное, вырванное греховностью человечества учреждение: она столь же необходима в мире, как и власть церковная. В идеале своем и существе светская власть не вне церкви: она такая же церковная власть, как и власть иерархии" (Карсавин Л.П. О сущности православия // Карсавин Л.П. Сочинения. -- М., 1993. С.379).

Другое важное отличие Л.Карсавин видел в понимании кафоличности или вселенскости. "Вселенское или универсальное, рассуждает католичество, охватывает, в идеале, по крайней мере, все. Поэтому универсально то, что

находится во всякой вещи и универсальное равнозначно общему. (...) С этой точки зрения, вселенская церковь -- нечто вроде интернационала, идея которого не случайно появилась на Западе, по существу будучи лишь одним из определений католической идеи. Для вселенской церкви как таковой не может быть национальных церквей: все национальное не религиозно, не абсолютно, не существенно" (Там же. С.384). В случае же православия, наоборот, "вселенская церковь и мыслима только как система или гармоническое единство местных, национальных или объединяющих несколько национальностей либо разделяющих органически какую-нибудь национальность церквей" (Там же. С. 385).

Мы говорим об этом отличии потому, что оно имеет семиотический характер. Ср. рассуждения Бориса Успенского о Петровской эпохе как о смене языков. И, как нам представляется, на шаг далее стоит рассуждение на эту же тему Л.Карсавина: "Всякая культура потенциально церковна. По-

исторический подход 163

этому соединение церквей есть и соединение и оцерковление культур. Поскольку православная церковь стремится актуально быть вселенской, она раскрывает свою русскую культуру, в ней являя свой неповторимый лик - вселенское как национальное. Поскольку же она воспринимает и другие культуры, как бы растворяется в них и их оцерковляет. В этом глубочайший смысл так называемой "европеизации" России и объяснение религиозного отношения к "европейскому", характерного именно для нас. Но европеизация сама по себе ("большевистская", а частью и "Петровская"), является отказом от своего, самоотдачей и гибелью. Поэтому она эмпирически должна восполняться раскрытием своего, восполнением воспринимаемого, самоутверждением" (Там же. С.393). С этой точки зрения смена семиотических языков, подобная Петровской, является гибельной для русской культуры, если она не восполняется новыми национальными чертами.

В своем исследовании "Восток, Запад и русская идея" Л.Карсавин

замечает вообще чисто семиотически: "Задача православной или русской культуры и универсальна, и индивидуально-национальна. Эта культура должна раскрыть, актуализировать хранимые ею с VIII в. потенции, но раскрыть их путем принятия в себя актуализированного культурой западной (в этом смысле "европеизации") и восполнения приемлемого своим" (Карсавин А.П. Восток, Запад и русская идея // Карсавин Л.П. Сочинения. -- М., 1993. С.210).

Отсюда прямо вытекают замечания Л.Карсавина о национальном типе: "Русские люди действительно ленивы, что весьма соответствует потенциальности всей русской культуры. Не свободна от лени и вызывающая ее сосредоточенность на абсолютном, созерцательность национального характера" (С.215). И это все вновь обусловлено семиотически: пренебрежение реальным ради символического. Он пишет: "с тяготением к абсолютному связано равнодушие к относительному, во всяком случае постольку, поскольку это относительное абсолютным не оправдано и не обосновано. Отсюда проистекает исконно русский максимализм или большевизм: презрение к действительности или беспощадное разрушение ее во имя неосуществимого идеала. И редко большевизм сочетается с плодотворной практической деятельностью и чутьем реальности, таит свой яд под покровом необходимого. Таков большевизм Петра Великого, большевизм, губитель-

послереволюционный период 164  
ность которого прикрыта размахом дела Преобразователя..." (Карсавин Л.П. О сущности православия // Карсавин Л.П. Сочинения. - М., 1993. С.365-366).

Л.Карсавин обращался к семиотической проблематике общей культуры не только в "Культуре средних веков", но и в "Философии истории". Книга была издана в 1923 году в Берлине, следовательно, если не написана, то продумана

в основном в России до высылки 1922 года. Вслед за Освальдом Шпенглером Л.Карсавин считает, что культуры друг для друга абсолютно недоступны. "Субъект данной культуры, например -- европейской, никак не может быть субъектом культуры другой, например -- античной" (Карсавин Л. философия истории. СПб., 1993. С.161). Он даже усиливает это положение, говоря: "Мне как русскому или европейцу недоступна и непонятна культура индийская" (Там же. С.162). При этом возможно и сосуществование культур, здесь он имеет в виду одновременность появления в разных культурах близких индивидуализаций, например, Заратустра, Будда, Конфуций и Лао-цзы.

Культура, по Л.Карсавину, стремится к расширению:

"она по-своему преобразует, "делает собою" окружающую среду, она "осваивает" породившие ее культуры и те, которые ее окружают, -- убивает иные культурные личности и заменяет их собою. Так, европейская культура, зарождаясь и в германском народе, делает его и своею индивидуализацией, но убивает в нем другую личность, ранее в нем индивидуализировавшуюся" (Там же. С.163). При этом активность культуры не ограничивается временем и пространством своего расцвета: "античность реально, хотя и ущербленно, живет в настоящем" (Там же. С. 165).

Работа историка сближается с семиотической, поскольку "изучая развитие какого-нибудь момента (индивидуальности или качественности), историк исходит из познаваемой им по нескольким проявлениям ("символам") специфической качественности момента" (Там же. С. 318). Тип работы историка характеризуется им следующим образом: "Историк конструирует систему римского, германского, средневекового права, систему католичества, византийской религиозности, индийской философии и т.д. В чистом своем виде подобные конструкции выводят нас из области истории в область наук систематических и, частью, нормативных" (Там же. С.112).

исторический подход 165

Рассуждая о коллективной личности, свойственной тому или иному народу, Л.Карсавин парадоксальным образом говорит о смене ее в разные культурные периоды: "Носителем русской культуры в XI II-XVII веках является иная личность, чем та, которая выражала себя в IX-XII веках. Весьма вероятно, что на переломе от XVI к XVII веку, в эпоху Смуты, возникает новая личность, и очень возможно, что именно сейчас она умирает, а зарождается носитель новой русской культуры" (Там же. С.176-177). Кстати, в записях каунасского студента Глеба Сорочкина за 1927-1928 гг. цитируется статья Л.Карсавина "Уроки отреченной веры" о новом типе в России: "Он уже определяет новый социальный уклад и творит новый быт, отраженный новым фольклором. В разрушении старой идеологии и религиозности и в обличьи самых примитивных ее форм взыскуются новая идеология и новая религиозность, никем еще не выраженные, скорее ощутимые, чем понимаемые" (Сорочкин Г. Из дневника // Карсавин Л. Малые сочинения. СПб., 1994. С.515).

Последнее понятие, о котором мы будем говорить в связи со взглядами Л.Карсавина -- это понятие личности. Уже в работе "Апологетический этюд" (журнал "Путь", 1926 г.) он говорит: "Личность не есть сумма элементов и из них не слагается. Ее характернейшая особенность именно в том и заключается, что она проявляет себя по-особому, по-своему, отлично от всех прочих личностей в каждом своем моменте и что все усвояемое ею перестает быть элементом и превращается в ее самое. Поэтому, строго говоря, нет никаких "общих" хотя бы двум только личностям элементов или моментов, общих, по крайней мере, в том смысле, в каком понятие "общего" существует в обычном словоупотреблении и "точных науках". Личность рождается как нечто совершенно новое и единственное во всем мире, как возможность особого неповторимого аспекта всего мироздания" (Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб., 1994. С.380).

Данной проблеме Л.Карсавин посвятил отдельную книгу "О личности", вышедшую в 1929 году в Каунасе. Он анализирует слова, отсылающие нас к этому понятию, начиная с понятия "лик". "Лик святого -- его совершенная и существенная личность, лишь приблизительно и символически выражаемая изображениями, описаниями, характеристиками. Этот лик (ср. -- "подлинник") "просвечивает" сквозь икону, житие и самое эмпирическую личность" (Карсавин Л.П. О послереволюционный период 166

личности // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. -- Т.1. -- М., 1922. С.24). Далее следуют "личина", "харя", "маска". "Не случайно, думаю, -- пишет Л.Карсавин, -- в русском языке со словом "персона" сочетался смысл чисто-внешнего положения человека, частью же -- смысл внутренне необоснованной и надутой важности, т.е. обмана" (Там же. С.25). В этот список можно присоединить и парадоксальное название статьи Владимира Рабиновича "Морда лица" (Рабинович В. Морда лица // Человек. -- 1990. -- No 4). Также и Марсель Мосс посвятил одну из своих работ этой проблеме (Мосс М. Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятия "я" // Мосс. М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии М., 1996).

В качестве предшественника Л.Карсавина в этой области, но такого, который шел в несколько ином направлении -- более историческом, можно назвать книгу Г.Маркелова (Маркелов Г.И. Личность как культурно-историческое явление (Этюды по истории индивидуализма). -- Т.1. СПб.. 1912). Она построена по главам: Египет, Китай, Индия, Израиль, Греция, Рим, Христианство. Во введении нам встречается следующее наблюдение: "Современность можно охарактеризовать как эпоху психологических противоречий, как эпоху душевного надлома. В противоположность этому эпохи более, отдаленные, эпохи начала культурной жизни представляются нам более цельными, с более гармоническим мирозерцанием" (С.4).

У Л.Карсавина проблема личности переведена в религиозную, равно как и проблема общения: "Взаимообщение личностей не что иное, как индивидуация в них одной и той же высшей личности и объединение их в нее и в ней" (Карсавин Л.П. О личности. С.152-153).

Личность реализуется во всяком моменте полностью, отсюда Л.Карсавин выходит на проблему символа -- "момент личности должен быть и самим собою и особого рода выражением всех прочих моментов и всякого

другого момента, т.е. их символом. Потому-то мы всегда познаем личность чрез какой-нибудь конкретный ее аспект, чрез один из ее моментов,

получающий благодаря этому символическое значение" (Там же. С.77).

Мы можем включить в эту переключку идей и Алексея. Лосева, который в своих "Очерках античного символизма и

исторический подход 167

мифологии" (1930) спорит об этих понятиях с Флоренским:

"Флоренский

учит о лике. Этот лик полон внутренних интимнейших энергий. Лик предполагает личность, духовную индивидуальность, внутреннюю свободу духа. (...) Кратко свое расхождение с Флоренским в понимании античного платонизма я формулировал бы так. У Флоренского -- иконографическое понимание платоновской Идеи, у меня же -- скульптурное понимание. Его Идея слишком духовно-выразительна для античности. Моя платоновская Идея --

холоднее, безличнее и безразличнее; в ней больше красоты, чем интимности,

больше окаменелости, чем объективности, больше голого тела, чем лица и лика,

больше холодного любования, чем умиления, больше риторики и искусства, чем

молитвы" (Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. - М., 1993. С.705).

В своей работе Л.Карсавин вводит важное понятие социального пространства наряду с понятиями симфонического и физического пространства (ср. развернутое использование физического и социального пространства в Бурдье П. Социология политики. -- М., 1993).

"Субъектом социальной пространственности, ее источником и ею самою является

социальная личность, -- пишет Л.Карсавин. -- Поскольку же социальная пространственность осуществляется индивидуальными личностями, они суть

моменты социальной и она сама" (Карсавин Л.П. О личности. С.128).

Или: "социальная пространственность возникает и исчезает в возникновении и

исчезновении индивидуумов" (С.129).

Рассматривая понятие социальной личности, Л.Карсавин предлагает

различать два их вида -- периодические и постоянные:  
"периодическими социальными личностями будут ученое и спортивное общество,  
партийный съезд, съезд советов и т.д., "постоянными" -- разбойничья шайка,  
семья, правительство, народ и т.п." (Там же. С.176). Это в сильной степени напоминает будущую классификацию аудитории у Ричарда Шехнера на случайную и интегрированную (Schechner R. Performance theory. -- New York etc., 1988). Социальная личность обладает определенной телесностью, к которой Л.Карсавин относит биологическое единство, общий этнический уклад, взаимообщение с одной и той же средой. Отсюда он делает интересный вывод: "эмигранты должны либо перерождаться, либо вырождаться, и тем скорее, чем они рассеянее" (Там же. С.177). Соответственно, любое

послереволюционный период 168  
общение предполагает создание соответствующей социальной личности,  
которая могла не существовать до встречи, возникнуть во время встречи и умереть после нее.  
Чем подтверждаем мы присутствие Л.Карсавина в семиотическом круге идей? В конце предыдущего параграфа мы уже писали о семиотическом характере исторического изучения в аспекте сопоставления двух точек зрения,  
двух модальностей, где в результате выкристаллизовывается семиотическая проблематика. И этот срез получил дальнейшее развитие в становлении семиотики в России. Достаточно назвать имена Бориса Успенского, Арона Гуревича, Георгия Кнабе, Владимира Рабиновича. Несомненно семиотичны его работы о символических механизмах средневековой культуры, как бы уже по определению. Однако не менее важны и работы религиозной направленности. Столкновение двух модальностей мы видим в исследованиях по разграничению католицизма и православия. Работы о личности представляют собой попытку выстроить иерархическую среду обитания для знаковой действительности,

"котел", в котором она зарождается и реализуется.

Основные работы

Карсавин Л.П. Культура средних веков. -- Пг.: Огни, 1918

Карсавин Л.П. Культура средних веков. -- Киев: Символ -- AirLand, 1995

Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 1994

Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. -- Т.1. - М.: Ренессанс, 1992

Карсавин Л.П. Сочинения. -- М.: Раритет, 1993

Карсавин Л.П. Философия истории. СПб.: Комплект. 1993

Карсавин Л.П. Жозеф де Местр//Вопросы философии. 1989. - No3

Карсавин Л.П. философия и В.К.П. // Вопросы философии. -1992. - No 3

Карсавин Л.П. Ответ на статью Н.А.Бердяева об евразийцах // Путь. -- 1926. -- No 2; переизд. в "Путь". -- Книга 1. - М., 1992

Карсавин Л.П. О началах // Символ. - 1994. - No 31

Карсавин Л.П. Проблема учения об ангелах (ангелология) // там же

Карсавин Л.П. Переписка с А. Веттером // там же

\* \* \*

Хоружий С.С. Карсавин и де Местр // Вопросы философии. -1989.- No 3

исторический подход 169

Назаров В.Н. "Каждый из нас в глубине своей есть София" // Вопросы философии. -- 1991. - No 9

Кулешов В. И. Неожиданная встреча с Л.П.Карсавиным // Вопросы философии. -- 1993. -- No 5

Соболев А.В. Своя своих не познаша. Евразийство: Л.П.Карсавин и другие // Начала. -- 1992. No 4

Хоружий С.С. Карсавин, евразийство и ВКП // Вопросы философии. - 1992. - No 2

Литвинов Г.. Судьба философа Льва Петровича Карсавина // Эмиграция. -- 1992. - No 3

Гаврюшин Н. Переписка А.Веттера с Л.Карсавиным // Символ. - 1994. - No 31

Мосин А. "Реальный собеседник" // там же

Хоружий С. Двоящийся текст // там же

Хоружий С. Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения. -- Т.1. -- М., 1992

Карташев А.В. Лев Платонович Карсавин (1882-1952) // Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб., 1994

Штейнберг А.3. Лев Платонович Карсавин // там же

Сорочкин Г. Из дневника (к истории Каунасского религиозно-философского кружка) // там же

### 3.3. Вячеслав Иванов

Мы помещаем Вячеслава Иванова (1866-1949) в данном разделе, хотя с таким же успехом он мог быть причислен и к герменевтикам, поскольку говорит о своем пути исследования, различая герменевтику низшую, более словесную и филологическую, и герменевтику высшую, где речь уже идет не только об интерпретации текста, но и об интерпретации автора, духа эпохи и всего античного сознания в целом (Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С.260-261).

О Вячеславе Иванове оставлена обширная мемуарная литература. Его "Башня из слоновой кости" в Петербурге видела у себя весь цвет русского серебряного века. Как вспоминает Андрей Белый: "Хозяин "становища" (так Мережковские звали квартиру) являлся к обеду: до -- кутался пледом; с обернутой головой утопал в корректурах на низком, постельном диване, работая не одеваясь, отхлебывая черный чай, подаваемый прямо в постель: часа в три; до -- не мог он проснуться, ложась в часов восемь утра, заставляя гостей с ним проделывать то же; к семи с половиной вечера утренний, розовый, свежий, как роза, умытый, одетый, являлся:

послереволюционный период 170

обедать; проведенный со мною так на башне два дня Э.К.Метнер на третий сбежал; я такую выдержал жизнь недель пять; возвращался в Москву похудевший, зеленый, осунувшийся, вдохновленный беседой ночью, вернее, что -- утренней" (Белый А. Начало века. -- М., 1990. С.354).

Лев Шестов в своем эссе "Вячеслав Великолепный" замечает, что русского писателя можно лучше всего понять по его отношению к Достоевскому и Толстому. Об Иванове же он говорит следующее: "В.Иванов находит, что основная мысль Достоевского, которую и он сам разделяет и считает символом своей веры, в том, что величайший человеческий грех -- стремиться устроиться

на земле без Бога" (Шестов Л. Соч. В 2-х тт. -- Т.1. -- М., 1993. С.272). Завершает же он свою работу словами: "Все нравится мне в В.Иванове;

и тонкость его упадочных узоров, и его пристрастие к эллинизму, и вкус к Шиллеру, Гете и Ницше, и пророческий тон его писаний. Мне нравится нарочитая

тяжесть его огромных, изысканных периодов, даже его старомодная жеманность,

когда он восстанавливает букву 9 в словах беург, промебей и т.д. У других это вышло бы смешно, у В.Иванова -- красиво и торжественно. Мне кажется,

что, если бы он надел шитый золотом дедовский шелковый кафтан или напудренный парик, ему бы это тоже было к лицу" (Там же, С.277).

Впервые курс лекций об эллинской религии Диониса Вяч.Иванов читает в Париже в высшей школе общественных наук в 1903 г. Книга же "Дионис

и прадионисийство" выходит в Баку в 1923 г. после защиты его диссертации в

местном университете в 1921 г. В 1924 г. он выезжает оттуда в Италию и не возвращается обратно, хотя до 1936 г. продлевает свой советский паспорт.

Основная идея, которая может нас заинтересовать в его трудах, это Дионис и его культ. К ней он обращается на протяжении всей жизни. До вышеупомянутой книги была целая серия статей по этой проблематике. Считается, что он обратился к Дионису под влиянием Фридриха Ницше. Он сам пишет в статье "Ницше и Дионис": "Ницше возвратил миру Диониса: в этом

было его посланничество и его пророческое безумие" (Иванов Вяч, Родное и вселенское. -- М., 1994. С.27). В этой же статье он пишет об ориентации на Аполлона как о центростремительной, оформливающей,

скрепляющей, в то время как стихия Диониса определяется как музыкальная,

разрешающая и центробежная. При этом

исторический подход 171

описание данной сути иногда принимает весьма теоретическое оформление:

"Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается

только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения -- исследуя,

что образует его живой состав. Дионис приемлет и вместе отрицает всякий предикат; в его понятии а не-а, в его культе жертва и

жрец объединяются как тождество" (Там же. С.29).

И еще одна важная теоретическая характеристика:

"Дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное" (Там же. С.33). Статья была напечатана в 1904 г. в журнале "Весы". Вагнера, как и Бетховена, Вяч.Иванов считал зачинателями нового дионисийского творчества (Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действо // Иванов Вяч. Родное и вселенское. -- М., 1994. С.35).

Всматриваясь в стихию дионисийства, мы постепенно увидим те параллели, которые идут от трудов Вяч.Иванова к таким явлениям семиотического мира, как карнавализация Михаила Бахтина и перформанс как теория современного ритуала. Подобная переключка идей может быть весьма плодотворной для дальнейших исследований.

В дионисийстве Вяч.Иванов видит феномен культового общения (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С.263). Характер дионисийства мы можем увидеть в следующем описании: "В культуре Диониса человек отказывался временно от своего сознательного человеческого "я", от законов, устоев человеческого общества и погружался в темное, манящее лоно беспредельной и всепоглощающей природной жизни -- жизни животной, жизни растительной, не озаренной светом сознания, могучей в своем буйном подъеме, организме, в своем стихийном, неудержимом и диком ликовании, стоящем вне нравственности, вне высших запросов духа. Это была жизнь безразличная и слепая в своем животном веселии, прекрасная и дикая. Для человека она была регрессом, отказом от всех достижений в области человеческого духа, она низводила его назад к исходному волнующемуся, хаотически-непросветленному, но зато неиссякающему жизнью, беспрестанно источающему стремительные и радостные потоки жизни -- лону Природы" (Арсеньев Н.С. Пессимизм и мистика в древней Греции // Путь. -- 1926. -- No 5; перензд. в Путь. - Кн. 1. - М., 1992. С.595).

послереволюционный период 172

Вяч.Иванов заинтересовался культом как действием, которое является гораздо более ранним феноменом, чем сознание. Сложность

исследования заключается не только и не столько в отдаленности подобных культов во времени. Одной из важных характеристик, которые представляют сложность для современного ума, является двойственный характер -- "божество одновременно мыслится как принцип жизни и смерти" (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С.284). Отсюда следует ряд дуалистических эквивалентностей: жертва отождествляется с божеством, участники оргий, испытывая экстаз, тоже отождествляются с божеством, божество отождествляется со жрецом (Там же. С.283).

Для описания подобных структур Вяч.Иванов вводит понятие диады. "Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т.е. изображающее любой антагонизм, любую борьбу враждебных сил. Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии" (Там же. С.298). При этом он иллюстрирует этот принцип характером Гамлета, который не есть слабый человек, в противном случае не было бы трагедии. Таким образом Вяч.Иванов приходит к центральной характеристике своего объекта -- "раздвоение первоначального единства на междуусобные энергии есть коренная идея и глубочайшее переживание Дионисовых таинств. Дионис искони мыслится как бог, вдохновляющий своим одержанием исступленных, обращающихся на него же, для свершения над ним жертвенного действия. Он пассивен как бог страдающий в собственном своем облике, -- и активен как бог жертвоприносящийся в лице исполнителей его страстной воли и участи: так раздвояется он на антиномические ипостаси. В одной лишь Дионисовой общине все участники экстатического богослужения носят имя своего бога ("вакхи"), т.е. таинственно с ним отождествляется. Итак, вот исконная диада религии Диониса: он -- жертва, и он же -- жрец" (Там же. С.299). Кстати, потому и трагедию Вяч. Иванов считал человеческим искусством, поскольку человек не обладает односоставностью, характерной для зверей, ангела или черта: "ему одному досталась в удел внутренняя борьба" (ТАМ же.

С.298). Перенося этот феномен в область психологии современного человека,

Вяч.Иванов заключает: "Попытка удержать формально-рассудочные способности и особенная приверженность к процессам последовательного мышления часто

исторический подход 173

бывают сопутствующими признаками при нарушении умственного и душевного

равновесия" (Там же. С.300). То есть норма в этой интерпретации отнюдь не является таковой.

Соответственно, можно перенести диадическое рассмотрение в иную реализацию. "Отсюда -- поиски выявления диады не в единичной душе, а в

некоем коллективе, представляющем собою целостное органическое единство.

Излюбленными темами трагедии становятся распри между детьми и родителями

(Электра, матереубийство Ореста, проклятие Эдипа; сюда же относятся детоубийства, как трапеза Фиеста, безумие Геракла, преступления Медеи, заклятие Ифигении), между братьями (Этеокл и Полиник), между супругами

(Клитемнестра и Агамемнон, Геракл и Дианира, Danaиды). Принцип диады

сохраняется здесь как принцип междоусобия в естественном единстве, хотя и

собирательном" (Там же. С. 304). Из этих наблюдений становится абсолютно ясным вводимый Вяч.Ивановым известный семиотический принцип бинарности, который занимает весьма важные позиции среди семиотического инструментария.

Но Иванов идет еще дальше и пытается решить проблему введения "аполлинийского элемента" в трагедию так, чтобы не парализовать ее "дионнсийской энергии". "Он желателен, прежде всего, поскольку сообщает

сценическому действию формальную стройность и пластическую изобразительность. Он желателен, далее, и как некое тончайшее ограждение,

защищающее зрителя (заметим, что зритель не должен быть только зрителем или

соглядатаем, но и в качестве участника действия не перестает быть созерцателем), -- волшебное покрывало, охраняющее его от прямого удара

Дионисовых молний. Но тот же аполлнийский покров уже как бы размагничивает трагедию, если из разреженного облака, подобного наитию сонной грезы, сгущается в непроницаемую для дионисийских токов ткань, обволакивающую изображаемое на сцене чисто-эпической отрешенностью от зрителя, уже только -- зрителя" (Там же. С.305-306). На сей раз перед нами возникает инструментарий, характерный для семиотического анализа театра.

Трагедия, по Вяч.Иванову, является возвратом героического эпоса. То есть это выход на пра-формы, свойственные человечеству в более ранние периоды его истории. Почему же обряды столь устойчиво сохраняются человечеством? И Вяч.Иванов предлагает следующее объяснение: "обряд устой-

послереволюционный период 174

чивее мысленных представлений: он длится, между тем как энергия, необходимая на живое воссоздание пра-мифа в сознании, постепенно ослабевает и первоначально яркие и величаво-простые черты его мало-помалу тускнеют и дробятся. Наименее разложимы, наиболее живучи и упорны пра-миф и обряд в культах оргиастических, вследствие их относительной замкнутости и специфической психологии, но и они подвержены действию общего закона" (Там же, С.270). Плюс к этому мы можем добавить, что сохранности способствовали также элементы неуправляемости, свойственные оргазмам. Ведь в экстазе, повторял Вяч.Иванов вслед за Платоном, можно наблюдать общение с богом.

В своей теории Вяч.Иванов рассматривает мифологему как продукт сознательного символизма. Это определенная "надстройка" над наивным народным верованием, которое воплощается в обряде. Под эти рассуждения Вяч.Иванов пытается подвести достаточно строгую методологию, поскольку он замечает: "Рассмотрение категории фактов сознания в качестве исторических свидетельств показало, что они не могут быть переносимы или проецируемы в прошедшее, если в нем нет точно отвечающей им исторической

конкретности, и что высшей инстанцией достоверности, особенно в суждении о древнейшем состоянии религии, должны быть признаны факты быта и действия.

Первоначально, народ вовсе не мыслит отвлеченно от действия" (Там же. С.267). Последние наблюдения говорят о том, что Вяч.Иванов подверг бы критике развившиеся в определенный период отвлеченные семиотические конструкции как безосновательные.

В работе Вяч.Иванов раскрывает свой собственный инструментарий, считая, что для интерпретации мифологемы "следует владеть ключами ее символики. Например, представитель подземного царства характеризуется черным конем, черной козьей шкурой на плечах, а также наличием змеи, пчелы, плода гранатового дерева. Дионису всегда приписывается земная мать, т.е. мы имеем ситуацию двойного рождения. В результате перед нами предстает достаточно сложная конструкция: "монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, как мужескому началу противостоит начало женское, также издревле знаменуемое в противоположность единице мужа числом "два". Однако, Дионис не женский только, но и мужеский бог; антиномически заключает он в себе диаду и

исторический подход 175

монаду: на самом деле, он одновременно творит и разрушает текущие формы индивидуации" (Там же. С.167).

Некоторые исследователи придерживались гипотезы египетского происхождения культа Диониса. "В Египте эллинские теологи узнали мистическую тайну, что расчленение бога обуславливает его возрождение и что уподобление человека богу страдающему в страстях его есть залог воскресения человека с богом воскрешающим. Они узнали, что цельный состав седмичен и что расчленение есть разъятие седмицы, а восстановление седмицы в единстве -

-

возрождение" (Там же. С.183).

Трагедия тоже формируется, она могла идти по пути понижения, опираясь на сельские обычаи религии Диониса, или по пути возвышения, исходя из мистических культов. В конце концов избирается последний путь. Причем происходит определенное "тематическое" разделение: "Мистерия -- богам, трагедия -- героям: такова была норма разделения действ по содержанию, установленная организаторами сакральной жизни Афин. Подобно тому как у нас, в России до революции было воспрещено представлять святыню на подмостках театральных сцен, так и в Аттике священная история богов не должна была оживать перед зрителями в лицедействе открытой оркестры" (Там же. С.252). Из событий недавнего прошлого, добавим от себя, сходная ситуация была и у нас в связи с литературными произведениями, посвященными В.И.Ленину, добро на которые было возможным только после изучения и одобрения в соответствующих инстанциях.

Как мы видим, перед нами постепенно возникает семиотический анализ обряда, культа, придающий особое значение своему фактажу, материалу.

"Становясь на почву истории, -- писал Вяч.Иванов, -- -мы становимся на почву общих фактов. Индивидуальное теряет часть того самостоятельного значения, какое принадлежит ему в области "чистой" филологии (Там же. С.263). Вяч.Иванов восстанавливает обряд, считая его наиболее древней коммуникативной формой. При этом, как мы уже отмечали в начале, Вяч.Иванов в первую очередь является теоретиком символизма, и ему принадлежит множество существенных наблюдений в этой области. В символе он видел не просто знак. "Если символ -- гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ при-

послереволюционный период 176

обретает разное значение. Так, змея имеет озаменователное отношение

одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению. (...) Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеино-го символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства" (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С.143).

То есть символ отличается от знака как по параметру неоднозначности, так и по параметру системности отображаемой им действительности. Вяч.Иванов писал: "Символика -- система символов; символизм -- искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т.е. знамения иной действительности, оно представляет ее знаментальной" (Там же. С.143).

Свое понимание символизма он защищал в работе "Ответ на статью "Символизм и фальсификация" (Новое литературное обозрение. -- 1994. -- No 10). В ней он писал: "под символикой я понимаю запас статических и как бы кристаллизованных символов, исторически связанных с известными величинами определенной догматической системы. Таковы, например, крылья Божественной Премудрости, рыба, лодка и т.д. в символике христианской. Это не просто эмблемы, или иероглифы, вместо которых можно подставить известное значение, например, Рыба -- Христос. Нет, Рыба -- некая Христова тайна, например, тайна эвхаристическая" (С.168). Отсюда возникает понятие символа, сходное, к примеру, с пониманием Павла Флоренского как перехода к чему-то большему.

В работе "О границах искусства", где он опирается даже на схемы, чтобы уяснить пути рождения произведений искусства, Вяч.Иванов вводит понятия внутреннего и внешнего канона. Если внешний канон касается техники искусства (типа того, что словесное искусство не должно подменять речь нечленораздельными подражаниями), то внутренний канон относится к человеку. "Внутренний канон есть закон устроения личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений

между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным" (Там же. С.208-209). Такое определение возникает, поскольку искусство рассматривается им как нис-

исторический подход 177

хождение. Художественное нисхождение согласно "определению прекрасного, состоит, по существу, в действии образующего начала, следовательно, в принципе формы. Дело художника -- не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм" (Там же. С.209).

В экскурсе "Основной миф в романе "Бесы" Вяч.Иванов дает определение мифу как суждению, где подлежащему-символу придан глагольный предикат, считая это пра-мифом. Например: "Солнце -- рождается", "Бог -- входит в человека", "Душа -- вылетает из тела". В этом и есть сущность первоначального обряда.

Рассматривая соотношение типического/индивидуального в искусстве, Вяч.Иванов писал: "Живопись более склонна к индивидуальному, чем скульптура. В поэзии роман и повесть обременены преобладанием индивидуального над типическим" (Иванов Вяч. О типическом // Новое литературное обозрение. -- 1994. -- No 10. С.24). Это чисто семиотическое сопоставление разных каналов коммуникации. Далее он рассуждает о слабом понимании типического у русских и очень сильной склонности именно к абстракции у немцев. Косвенно он находит подтверждение этому в языке. Немецкий язык любит периоды, русский же сохраняет силу отдельного слова. В завершение этой статьи возникает интересный экскурс в область пророческого языка, где присутствует двойной, скрытый смысл. "Больше всего образцов такой речи можно, вероятно, найти в библейских пророчествах. Яснее всего и понятнее всего выступает справедливость сказанного в народном творчестве. В нем певец позднейшего времени бессознательно повторяет многие детали и формулы, которые некогда имели определенный, глубокий смысл, впоследствии утраченный. Таков Гомер" (Там же. С.26).

И театр Вяч.Иванов активно изучал именно в аспекте особого символического действия. Здесь прослеживается масса важных наблюдений, которые в сегодняшней научной традиции объединены "под шапкой"

теории перформанса (Schechner R. Performance theory. N.Y. etc., 1988). К примеру: "Колыбелью театра является такой вид действия, в котором прямо участвуют все, собравшиеся его править" (Иванов Вяч. Собр. соч. - Т.2. - Брюссель, 1974. С.210). Это изучение коллективной коммуникации, объединения в коллективную душу. "Соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своем сочувствии с героем и как

послереволюционный период 178

бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием

переживает подвиг героя, как имманентный акт в его трансцендентном выявлении" (Там же. С.219).

Как видим, Вяч.Иванов постоянно выходит на по-разному называемые понятия коллективного сознания, коллективной личности. Отсюда и постоянный переход от символа к мифу. "В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход

развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь

символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф --

не свободный вымысел: истинный миф -- постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или

олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии.

Индивидуальный же

и необязательный миф -- невозможность, *contradictio in adjecto*" (Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское. -- М., 1994. С.40). Получается, что именно коллективное общение часто становится объектом изучения у

Вяч.Иванова.

Завершить наше рассмотрение хочется письмом Вяч.Иванова М.Гершензону в известной книге "Переписка из двух углов":

"Я не зодчий систем, милый М.О., но не принадлежу и к тем запуганным, которые все изреченное мнят ложью. Я привык бродить в "лесу символов", и мне

понятен символизм в слове не менее, чем в поцелуе любви. Есть внутреннему опыту словесное знаменование, и он ищет его, и без него тоскует, ибо от избытка сердца глаголят уста. Ничем лучшим не могут одарить друг друга люди, чем уверяющим исповеданием своим хотя бы только предчувствий или начатков высшего, духовнейшего сознания. Одного надлежит остерегаться: как бы не придать этим сообщениям, этим признаниям характер принудительности, т.е. не обратить их в достояние рассудка, последний принудителен по своей природе; дух же дышит, где хочет. Духовными должны быть слова-символы о внутреннем опыте личности и воистину чадами свободы. Как песня поэта не принуждает, но движет, так и они двигать должны дух слушающих, а не подчинять их убеждение, подобно доказанной теореме". Письма эти

исторический подход 179

писались двумя людьми, жившими в одной комнате санатория для "переутомленных работников умственного труда". Мне представляется, что они реализовали не только интересный тип письменной коммуникации, но и в этом отрывке перед нами возникает интересная теория коммуникации. Основные работы

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994  
Иванов Вяч. Родное и вселенское. -- М.: Республика, 1994  
Иванов Вяч. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных текстах. -- М., 1978  
Иванов Вяч. Собр. соч. -- Т.2. -- Брюссель, 1974

\* \* \*

Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вяч.Иванова // Контекст, 1989. - М., 1989

Белый А. Начало века. -- М., 1990

Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вяч.Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных текстах. -- М., 1978

Корецкая И.В. Вяч. Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст, 1989. - М., 1989

Толмачев В.М. Саламандра в огне. О творчестве Вяч. Иванова // Иванов В. Родное и вселенское. -- М., 1994

Шестов А. Вячеслав Великолепный // Шестов Л. Сочинения. В 2 тт. - Т. 1. - М., 1993

"Новое литературное обозрение", 1994, No 10 (номер посвящен Вяч.Иванову)

## Б) ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

### 3.4. ГУСТАВ Шпет

Густав Шпет (1879-1937) родился в Киеве, где закончил Университет св. Владимира. УЧИЛС в Берлине, Эдинбурге, Париже, но главными оказались

занятия в Геттингене у Эдмунда Гуссерля. Он принимал участие в Московском лингвистическом кружке вместе с Романом Якобсоном, Григорием

Винокуром, Борисом Ярхо. В 1935 г. был арестован. Вместе с ним по одному делу проходили А.Габричевский, М.Петровский, Б.Ярхо. Был выслан в Енисейск, после чего ему было разрешено проживание в Томске. Но в 1937 г.

Г.Шпет был арестован вторично и приговорен к десяти годам без права переписки. Этот "эвфемизм" сталинского времени означал смерть.

послереволюционный период 180

Г.Шпет одним из первых употребил в русской литературе сам термин семиотика, о чем мы говорили выше. Его интерес к этой проблематике также вырастает из истории, из попытки объективировать исторический инструментарий, сделать из истории точную науку. В своей работе "История как

предмет логики" (написана в 1917 году, опубликована в 1922 г., переизд. в сб. "Историко-философский ежегодник 88". М., 1988) он писал: "История как

наука знает только один источник познания -- слово. Слово является формой, под которой историк находит содержание действительности, подлежащее его научному ведению, и слово является тем знаком, от которого историк приходит к своему предмету с его специфическим содержанием,

составляющим значение или смысл этого знака" (С.302-303). Как видим, все

ключевые понятия семиотики уже выделены Г.Шпетом в этом отрывке. И далее он пишет, определяя исторический материал как принципиально

коммуникативный: "натуралист читает свое собственное, еще не записанное

произведение, а историк -- записанное и вообще переданное другими" (С.304).

Или в ином месте: "История как наука имеет дело со словом как знаком, который интересует историка прежде всего, и даже почти исключительно, со стороны своего значения, т.е. со стороны того, о чем слово сообщает. Оно сообщает историку о разного рода социальных событиях, отношениях, состояниях, переменах и т.д." (С. 309).

Представлена

здесь и точка зрения, получившая затем дальнейшее развитие в "Лингвистике и

поэтике" Р.Якобсона, который, кстати, и считал Г.Шпета своим учителем. "Сообщение -- коренной факт и условие социального общения; его

изучение -- основа исторической науки. Понятие "сообщения" есть понятие,

выражающее соотношение и требующее, следовательно, терминов соотношения:

говорящий -- слушающий, писатель -- читатель, авторитет -- признание, источник -- восприемник и т.п." (С.317).

Основная работа Г.Шпета "История как проблема логики" вышла в 1916 году и была его диссертационным исследованием. Другая его основная

работа, имея в виду тематику нашего рассмотрения, получила название "Герменевтика и ее проблемы". Она частично была напечатана уже в наше время,

а реально являлась вторым томом его диссертационного сочинения.

Другие

работы, представляющие для нас существ-

герменевтический подход 181

венный интерес, таковы: "Эстетические фрагменты" (вып. I-III), "Введение в эстетическую психологию", а также чисто семиотическая статья

"Театр как искусство" (впервые напечатанная в 1922 году и переизданная в 1988 году), которая представляет собой достаточно серьезное исследование по

семиотике театра.

И еще одно предварительное замечание. Алексей Лосев писал, что русские философы, в отличие от немецких, не заинтересованы столь сильно в

систематизации своих мыслей, в их логической завершенности. Их философия

носит более интуитивный, мистически творческий характер. И именно поэтому

немецким философам трудно серьезно изучать русскую философию. (Парадоксально, что эта работа Алексея Лосева была сначала напечатана

по-немецки в 1919 году, потом автор забыл о ней и в обратном переводе с немецкого она появилась уже в 1991 году).

Идеи герменевтики зарождаются, по Г.Шпету, тогда, когда "зарождается желание отдать себе сознательный отчет о роли слова как знака сообщения" (Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1989. - М., 1990. С.232). Г.Шпет видит два основных направления в герменевтике, одно признает многозначность интерпретации, второе -- ведет к однозначности: "в основе рассматриваемого различия направления лежат уже разные скрытые предпосылки:

именно само понятие смысла здесь предполагается или как нечто предметно-объективное, или как психологически-субъективное. В первом случае слово как знак, подлежащий истолкованию, указывает на "вещь", предмет и на объективные отношения между вещами, которые вскрываются путем интерпретации, и сами эти объективные отношения, очевидно, связывают сообщаемого о них; во втором случае слово указывает только намерения, желания, представления сообщаемого и интерпретация так же свободна и даже произвольна, как свободно желание сообщаемого вложить в свои слова любой смысл или много смыслов, поскольку это соответствует его намерениям" (Там же. С.234-235). На пути к единственности интерпретации лежит предложенное Г.Шпетом разграничение значения и смысла. Значением он считает тот многозначный набор, который фиксируется словарями, смысл же, он считает, лежит в плоскости того единственного понимания, которое возникает в данном речевом контексте. Это разграничение сделано им в примечании 49

послереволюционный период 182

(С.265), что и позволяет ему говорить: "когда мы видим один знак с двумя значениями, на самом деле перед нами два разных знака" (С.239).

Суммарно эта точка зрения на однозначность/многозначность представляется Г.Шпетом следующим образом: "Слово кажется многозначным только до тех пор, пока оно не употреблено для передачи

значения или пока мы, встретившись с ним, еще не знаем, для передачи  
какого  
значения оно здесь служит. Можно думать, однако, что иногда в  
намерения  
входит воспользоваться одним и тем же словом для достижения двух или  
более  
сигнификационных целей. Но, очевидно, раскрытие этих целей есть анализ  
не  
значения, а намерений автора, которые могут иметь свою риторическую  
форму  
(аллегории, олицетворения, притчи и пр.). Истолкование значений слов как  
задачи интерпретации, таким образом, должно иметь в виду не только  
значение  
как такое, но должно принимать во внимание и многообразие форм  
пользования  
словом, как и психологию пользующегося им" (Шпет Г. Герменевтика и ее  
проблемы // Контекст. 1990. - М., 1990. С.226).

Таким образом, попытаемся перечислить те новые перспективы,  
которые  
возникают в результате рассмотрения идей Г.Шпета в области  
герменевтики:

1. Г.Шпет четко вычленяет коммуникативный аспект, лежащий в  
основе герменевтики. "Сообщение есть та стихия сознания, в которой живет  
и  
движется понимание. Сообщаемое -- сфера герменевтики. Data, которые  
ведут к  
предмету понимания и на которых организуется все его содержание, --  
слова  
как знаки" (Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1991. -  
М., 1991. С.222).

2. Г.Шпет рассматривает слово с семиотической точки зрения с  
достаточной долей детализации: при этом не приравнивает семиотику к  
только  
словарной семиотике. Слово

-- это лишь специфический тип знака и было бы неверно приписывать  
слову

некоторые общие принципы знака. "Нельзя довольствоваться простым  
перенесением на слово того, что мы можем сказать о знаке вообще" (Шпет  
Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1990. -- М., 1990. С.223).

3. Г.Шпет делает весьма существенный и новый шаг, он предлагает  
взгляд на человека в аспекте семиотики: "Однако картина меняется, только  
когда мы начинаем на действия и

поступки соответствующих лиц (авторов) смотреть не как на следствия причин, а как на знаки, за которыми скрывается свой известный смысл (мотивация?), т.е. когда они вставляются в контекст общих мотивов, предопределяющих место и положение данного поступка" (Там же. С.251).

4. Поскольку интерпретация должна привести нас к единственности сообщения, Г.Шпет пытается объяснить этот переход от многозначности к однозначности следующим образом: "Слово кажется многозначным только до тех пор, пока оно не употреблено для передачи значения или пока мы, встретившись с ним, еще не знаем, для передачи какого значения оно здесь служит" (Там же. С.226). Сходное понимание есть у Г.Шпета и в его "Эстетических фрагментах".

Такой путь предлагается Г.Шпетом для построения герменевтики. И, как справедливо написал А.А Матюшин, "уникальное место Г.Шпета в истории русской культуры определяется тем, что он глубоко и всесторонне разработал философию истолкования, герменевтику, указал на проблему понимания как на центральную гносеологическую проблему гуманитарных наук" (Матюшин А.А. Г.Шпет и его место в истории отечественной психологии // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. - 1988. - No 2. С. 36).

Целые россыпи семиотических наблюдений представлены в "Эстетических фрагментах" Г.Шпета. Отдельные выпуски книги выходили в 1922 и 1923 гг. Более полный текст с восстановленными фрагментами был переиздан в книге Г. Шпет в 1989 г. (Шпет Г. Сочинения. - М., 1989).

Г.Шпет рассматривал слово с коммуникативной точки зрения. Он начинает вторую часть своих "Эстетических фрагментов" с приравнивания слова сообщению и сразу добавляет связку слова с культурой: "Слово есть *prima facie* сообщение. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура -- культ разума, слова -- воплощение разума (С. 380). И дальше повсюду идет чисто семиотический текст. "Слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак -- слово, бывают знаки -- признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, *omina* и проч. и проч." (Там же).

Почему слово ставится им в центральную позицию в культуре? Ответ на этот вопрос можно найти у самого Г.Шпета: "Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете в отделе семиотики. Слово может

послереволюционный период 184  
выполнять функции любого другого знака, и любой знак может  
выполнять  
функции слова. Любое чувственное восприятие любой пространственной  
и  
временной формы, любого объема и любой длительности может  
рассматриваться как знак и, следовательно, как осмысленный знак, как  
слово"  
(С.381-382). И сразу же возникает проблема структурности -- "Духовные  
и культурные образования имеют существенно структурный характер, так  
что  
можно сказать, что сам "дух" или культура -- структурны" (С. 382).  
Соответственно, Г.Шпет анализирует само понятие структура:  
"Структура должна быть отличима от "сложного", как конкретно  
разделимого,  
так и разложимо на абстрактные элементы. Структура отличается и от  
агрегата,  
сложная масса которого допускает уничтожение и исчезновение из нее  
каких  
угодно составных частей без изменения качественной сущности целого.  
Структура может быть лишь расчленяема на новые замкнутые в себе  
структуры,  
обратное сложение которых восстанавливает первоначальную структуру"  
(С.  
382). Я еще раз подчеркну, что книга эта издана в 1923 г.

Г.Шпет выделял и знаки второй категории, называя их как бы  
"естественными" в отличие от знаков "социальных". "Психологически  
или  
психофизиологически это -- составные части самого переживания, самой  
эмоции.  
Мы говорим о крике, "выражающем" страх, в таком же смысле, в каком  
мы  
говорим о побледнении, дрожании поджилков и т.п. как выражениях страха.  
Все  
это -- не выражения "смысла", а части, моменты самого переживания или  
состояния, и если они внешне заметнее других моментов или если их  
легче  
установить, то это дает им возможность быть симптомами, но не  
выражениями в точном смысле" (С.428).

Знак не может существовать вне контекста. "Чтобы понимать слово,  
нужно  
брать его в контексте, нужно вставить в известную сферу разговора"  
(С.428). Или другое известное высказывание Г.Шпета: "Изолированное

слово, строго говоря, лишено смысла, оно не есть [логос]. Оно есть слово сообщения, хотя и есть уже и средство общения" (С.389-390).

И снова возникает проблема семиотичности именно личности, о чем мы говорили выше. "В целом личность автора выступает как аналогон слова. Личность есть слово и требует своего понимания" (С.471). Сходно звучат мысли

Г.Шпета и в другой его книге "Внутренняя форма слова": "мы хотим сделать предметом принципиального анализа самого субъек-

герменевтический подход 185

та, как своего рода объект, и при том как "социальная вещь", но не в качестве только средства, а и в качестве также знака, как такого и носителя знаков (Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). -- М., 1927. С.189). И далее: "Лицо субъекта выступает как некоторого рода репрезентант, представитель, "иллюстрация", знак общего смыслового содержания, слово (в его широчайшем символическом смысле архетипа всякого социально-культурного явления) со своим смыслом (Цезарь -- знак, "слово", символ и репрезентант цезаризма, Ленин -- коммунизма и т.п.)" (С.200),

Путь выхода на личность предложен Г.Шпетом и в ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТАХ. Он пишет: "За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать его голос, догадываться о его мыслях; подозревать его поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый интимный смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы со-значением" (С.470).

В своем "ВВЕДЕНИИ В ЭТНИЧЕСКУЮ ПСИХОЛОГИЮ" Г. Шпет говорил, что знаки не только направляют нас на объекты, но и имеют дополнительное значение: "Сфера этнической психологии априорно намечается как сфера доступного нам через понимание некоторой системы знаков, следовательно, ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков. Что эти знаки являются не только приметам вещей, но и сообщениями о них, видно из того, что бытие соответственных вещей не ограничивается чистым явлением знаков. Другими словами, мы имеем дело со знаками, которые служат не только указаниями на вещи, но выражают

также некоторое значение. Показать, в чем состоит это значение, и есть не что иное, как раскрыть соответствующий предмет с его содержанием,

т.е. в нашем случае это есть путь уже к точному фиксированию предмета этнической психологии" (Шпет Г. Сочинения. М., 1989. С.514). Вот этот поиск новой системы научности, объективности совпадает с тем контекстом

возникновения формализма вообще, о котором писал Виктор Эрлих, говоря в этом случае о кризисе в теории познания (Эрлих В. Русский формализм: история и, теория. СПб., 1996. С.278-279). С другой стороны, именно движение в сторону большей степени объективности, вероятно, характеризует любое научное направление,

послереволюционный период 186

которое именно на этом и должно строить свое право на существование.

Г.Шпет всячески приподнимает личность и личностное и в другой своей работе о Герцене: "Личность не может любить безличное и хотеть безличного; это относится к ее существу" (Шпет Г. Философское мировоззрение Герцена. -- Петроград, 1921. С. 35). Такой лозунг можно вывесить как руководство к действию в штабе любой избирательной кампании.

Мы видим, как Г.Шпет постоянно включает в качестве реальных участников коммуникативной цепочки такие элементы как СЛОВО, КОНТЕКСТ и ЛИЧНОСТЬ. Можно увидеть в этом определенную противоположность идеям

формалистов, которые предпочитали работать только с одним членом вышеназванной цепочки, видя именно в этом критерий строгой научности.

При

этом Г.Шпет практически дословно задает в своем предисловии к "Введению в этническую психологию" будущую методологию московско-тартуской

школы Юрия Лотмана и др., когда он пишет: "Именно на анализе языковой структуры выражения можно с наибольшей ясностью раскрыть все ее члены как

объективного так и субъективного порядка. (...) Язык -- не просто пример или иллюстрация, а методический образец. В дальнейшем, при анализе другого примера, искусства в его разных видах, автор надеется показать, что в других продуктах культурного творчества мы встречаемся с

другим взаимоотношением частей в целом, с другой значимостью и ролью их, но

принципиально с тем же составом их" (С.482). Эту книгу высоко оценил Р.Якобсон, который упоминал в письме к Г.Шпету в 1929 году:

"Мне все яснее, что анализ языковой системы можно радикально эмансипировать от психологии, исходя из тех продуктивных предпосылок, которые даны в Вашем Введении в этническую психологию (Письма к Г.Шпету // Логос. - 1992. - No 3. С.257).

Эстетический аспект слова исследуется Г.Шпетом в его ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТАХ (переизд. в Шпет Г. Сочинения. -- М., 1989).

Он пишет: "Слово как сущая данность не есть само по себе предмет эстетический. Нужно анализировать формы его данности, чтобы найти в его данной структуре моменты, подлежащие эстетизации. Эти моменты составят эстетическую предметность слова" (С. 383). Это важно замечание, особенно если вслед за тем мы смогли бы развернуть

герменевтический подход 187

наше исследование в объяснение того, почему именно эти элементы структуры "эстетизируются" и почему этого нельзя сделать с другими составными элементами. Соотнесенность понятий формы и содержания принимает у Г.Шпета следующий вид: "Соотносительность терминов форма и содержание означает не только то, что один из терминов немислим без другого, и не только равным образом то, что форма из низшей ступени есть содержание для ступени высшей, а еще и то, что чем больше мы забираем в форму, тем меньше содержания, и обратно. В идее можно даже сказать: форма и содержание -- одно" (С.424).

И далее идут самые важные слова: "То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание. Таков прогресс науки, разрешающий каждое содержание в систему форм и каждый "предмет" -- в систему отношений, таков же прогресс поэзии. Мера содержания, наполняющая данную форму, есть определение уровня до которого проник наше

анализ" (С.425).

Доведя этот взгляд до логического конца, Г.Шпет даже заявляет следующее: "Поэтика -- не эстетика и не часть и не глава эстетики. В этом не все отдают себе отчет. Поэтика так же мало решает эстетические проблемы, как и синтаксис, как и логика. Поэтика есть дисциплина техническая. (...) Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, эстетичны они или нет" (С.410). Это не совсем принятая точка зрения, но она расставляет точки над "i". Она продолжает углубленное понимание структуры слова, свойственное Г.Шпету.

Говоря о символе, Г.Шпет отделяет его от аллегии. "Аллегория -- рассудочна, "измышлена", плосконечна. Символ -- творчески-пророчествен и неисчерпаемо-бесконечен. Аллегория -- теософична, символ -- мистичен. Хотя бы совершенно условно, символ -- знак в смысле "слова" как знака других слов, прямо (или метафорически) называющих "вещь" (процесс, признак, действие). Следовательно, символ есть *sui generis suppositio*. Поэтому слово, с другого конца, есть прообраз всякого искусства. Поэтому же и его структура -- исчерпывающе полна и составляет тип всякого эстетического предмета. Искусство -- модус действительности, и сло-

послереволюционный период 188  
во -- архетип этой действительности, недействительной действительности" (С. 358). Здесь же он вновь обращается к проблеме форма/содержание. Г.Шпет задает четкую зависимость формы, но и столь же значимую обратную связь содержания от формы. "Требование формы исходит от содержания. Содержание страдает формы и страдает без нее, как страдает само от себя вое отвратительное, как страдает душа "сама по себе", лишенная тела, отвратительная. Форма без содержания составляет предмет не творчества, а собирания, коллекционирования..." (С.358-359). Во многом близкие к этому идеи встречаются также у Болеслава Яворского.

Когда Г.Шпет переходит к проблеме сюжета, у него прослеживается переключки с представителями формальной школы. Сюжет вообще оказался значимым элементом для нового литературоведения из-за его центральности для произведения. Г.Шпет отмечает: "в самой

элементарной передаче сюжет уже в самом себе обнаруживает "игру" форм, действительно, аналогичную формам поэтическим. Мы здесь уже встретим параллелизм, контраст, превращение, цепь звеньев и т.п. Действительно, "содержание" принимает вид формы, роль материи по отношению к которой берет на себя то, что принято называть "мотивом" в поэтике сюжета и что можно было бы назвать вообще, по отношению ко всякому содержанию, элементом. Способ конструирования содержания из элементов -- так сказать, схемы сложения атомов материи в молекулы -- в его динамике и есть то, на предметном сознании чего фундируются эмоциональные переживания, настроения, волнения и т.д. Дальнейший анализ, конечно, и в "атоме" обнаружит форму, и потому прав, например, Веселовский, когда говорит о "формулах" и "схемах" не только сюжетов, но и мотивов" (С.457).

Отсюда ясно, почему сюжет так интересен -- в нем есть одновременно момент повторения (герои, поступки) и элемент различия, на этом повторяющемся/меняющемся фоне и можно выйти на элементарную единицу, что к примеру было сделано А.Веселовским или В.Проппом. Если сюжет воплощается удачно, пишет Г.Шпет, он "легко индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначить сюжет одним всего именем: "Дон-Жуан", "Чайльд-Гарольд", "Дафнис и Хлоя", "Манон Леско" и т.п." (С.456-457).

герменевтический подход 189

И в заключение упомянем определение семиотики, данное Г.Шпетом в "Эстетических фрагментах". Он понимает ее как "онтологическое учение о знаках вообще" (С.406). В этом плане слово рассматривается им как вещь. И синтаксис рассматривает слововещь, поскольку изучает "отличие этой "вещи" от всякой другой вещи" (там же). В работе 1917 г. "Мудрость или разум?" он также говорит о знаковой сущности слова: "слово-понятие для нас не только "объем" и "класс", но также знак, который требует понимания, т.е. проникновения в некоторое значение, как бы в "интимное" в "живую душу" слова-понятия. Говоря еще иначе, слово-понятие, терминированное слово, требует интерпретации. Отсюда логика носит для нас существенно

герменевтический характер и накладывает эту свою печать на всю философию как чистое знание" (Шпет Г. Философские этюды. -- М., 1994. С. 310).

Само слово "семиотический" впервые встретилось мне у Г.Шпета в его работе "История как предмет логики" (1916), которая еще до этого печаталась в "Вопросах философии и психологии". Употребление самого

Г.Шпета таково: "В этом смысле историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего, или внутреннего опыта, а всегда есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно

условиться назвать семиотическим познанием" (Шпет Г. История как предмет логики. -- М., 1916. С.247).

Особое место в жизни Г.Шпета занимал театр. Он переводил пьесы Байрона, Шекспира. Он стал частью театрального мира того времени. После его второго ареста к Сталину даже обратился с письмом народный артист СССР В.Качалов:

"Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!

... Мы сознаем всю ответственность нашего обращения к Вам, но мы беспокоим! Вас прошу не только о близком и дорогом нам человеке, -- мы

считали бы недостойным малодушием не указать вам на возможную ошибку,

допущенную по отношению к человеку, которого мы считаем честным советским

гражданином и который своими исключительными знаниями может быть чрезвычайно

полезен нашей родине. Г.Г.Шпет -- один из лучших специалистов по Шекспиру,

знает 19 языков, был кандидатом в Академию наук, большой и тонкий знаток

театрального

послереволюционный период 190

искусства -- мы сами и покойный Станиславский неоднократно прибегали к его советам.

Обеспокоенные тем, что его семья до сих пор не знает, жив ли он -- мы решили обратиться к Вам с величайшей просьбой о разрешении переписки, о срочном расследовании дела Г.Г.Шпета и, если это возможно, о полной

реабилитации его".

В ситуации, когда страна жила под лозунгом "Органы не ошибаются", такое письмо являлось поступком.

В своей работе "Театр как искусство" Г.Шпет отделяет театральное действие от прочих и так определяет его: "непрерывно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то, произведенное, равно как и не простая копия, -- безыскусственная, технически, фотографически точная, -- воспроизводящая действительность.

Проблема этой условности и есть собственно проблема театра" (Шпет Г. Театр как искусство // Вопросы философии. - 1988. - № 11. С.77).

Следующая возникающая проблема состоит в том, как заполняется эта условность, то есть какова роль актера. Почему она является творческой, если

все вроде бы задано текстом? Во-первых, Г.Шпет видит полную разницу в функционировании писателя и актера, которые порождают разные миры. Он

доказывает это, приводя элементарный пример. "Литературно-художественные

достоинства пьесы ни в коем случае не определяют художественных достоинств

игры актеров и вообще театрального представления. И обратно, гениальное

представление лишенных всякого литературного достоинства фарсов не делает из

них поэтических шедевров" (С.79). Это две разные коммуникативные сферы.

Во-вторых, он четко формулирует, в чем же именно состоит творческий характер

работы актера, если перед ним уже есть написанная пьеса с фиксированными

словами. В чем же тогда творчество? Ответ, даваемый Г.Шпетом, представляется нам чисто семиотическим. "В написанной пьесе действие -

-

пустое место, которое должно быть заполнено актером, искусство коего, таким

образом, никак не вторичное, повторяющее какое-то действие, а первичное. -

-

подлинное творчество" (С.78). Он говорит далее, не боясь быть обвиненным в

тавтологии: "Театральный сценический акт есть акт актера" (С.81). А

что касается материала для такого творчества, то ответ таков: "Актер творит из себя" (С.83).

И здесь мы переходим к главным отличиям, с одной стороны, отграничивающим текст от актера, с другой, дающим работе актера подлинно творческую оценку. "Текст так же мало, в строгом смысле, материал актера, как например, "натурщик" -- материал живописца... Свой материал актер подвергает творческому формированию, когда он обращается к своему голосу, интонации, декламации, жесту, мимике, фигуре, словом, к своей "маске-лицу" (persona)" (С.85).

Далее он прослеживает типы становления героя в случае литературы и в случае театра. Центральную разницу формирования образа у читателя и зрителя он видит в следующем: в литературном произведении можно получить образ героя к середине или к концу произведения, в драме актер вынужден сразу же давать цельный образ. Кстати, в этом состоит еще одна сложность работы актера и, соответственно -- ее творческий характер.

Г.Шпет снимает еще одно типичное возражение, которое гласит, что актер просто имитирует жизненные ситуации, следовательно, в его работе не может быть творчества. Нет, заявляет Г.Шпет, актер "условно изображает действующее лицо, а не копирует какого-нибудь действительного субъекта. Он сам создает воображаемые лица собою. Писатель не только этого не делает, но и не помогает ему в этом" (С.86). Обратите внимание на возникшую даже противопоставленность работы того и другого, что несомненно не соответствует типичному представлению о роли актера как продолжателя работы писателя.

В этом возражении содержится суть символичности театра. Здесь мы можем вновь обратиться к весьма важному высказыванию Г.Шпета: "Сценическое действие должно вестись не так, как совершается действительное действие, а так, как если бы оно совершилось, ибо эстетическая действительность есть действительность отрешенная, а не "натуральная" и не прагматическая" (С. 88). Соответственно, время и пространство театра являются фиктивными, воображаемыми. Роль условности при

этом такова, что ложью бы было реальное изображение пространства на сцене -- комнаты, площади. Именно эта условность и требует для театра своей литературы, своей музыки, своей живописи, ибо они здесь должны быть иными. Таким образом особый канал коммуникации формирует свои собственные средства.

послереволюционный период 192

Г.Шпет и в жизни был театрален. Андрей Белый вспоминает в своей книге: "Никогда нельзя было разобрать, где он шутит, где -- всерьез: перед зеленым столом; или за бутылкой вина в три часа ночи; академический Шпетт был -- одно; Шпетт застольный товарищ -- другое; иногда мы думали: второй -- хитрая разведка первого; иногда -- наоборот: Шпетт, наносящий тебе удар за зеленым столом, есть попытка друга вывлечь тебя из заседания к интимной беседе. Никто из философов не дружил с нами так, как он; и никто не держался с такой опаской по отношению к нам в академических выступлениях" (Белый А. Между двух революций. -- М., 1990. С.274). А.Белый приводит в качестве примера такой случай: "раз, возвращаясь со мной на извозчике в три часа ночи по опустевшим улицам, он, вдруг выскочив из пролетки, подкравшись, как кошка, к старому городовику, выхватил из его кобуры револьвер (в эти годы полиция была вооружена) и шутливо стал угрожать ему им, напугав старика; после же вернул револьвер с рублем; хорошо, что попал он на безобидного городского, обрадовавшегося рублю; незадолго до этого за шутки подобного рода платили жизнью" (С.278-279).

Мы не упомянули еще об одном важном направлении работы Г.Шпета. Это двухтомное издание "Записок Пиквикского клуба", где второй том представляет собой удивительно интересный комментарий, раскрывающий описанную Ч.Диккенсом жизнь в массе деталей и подробностей.

В заключение отметим, что Г.Шпета, вероятно, следует признать первым в ряду создателей семиотики в России. И к знаку он выходит сквозь проблему понимания. "Переход от знака к смыслу вовсе не есть "умозаключение", а, по крайней мере, в основе своей это есть первичный и непосредственный акт "усмотрения" смысла. В этой первичности мы его и отыскиваем" (Шпет Г. Философские этюды. М., 1994. С.316). Или в

ВЛЕНИИ И СМЫСЛЕ: "Вообще наличие "знака", имеющего "значение", более присуща именно "выражениям" как "высказываниям" в словах

или жестах, чем самим предметам как таким" (Шпет Г. Явление и смысл. - Омск, 1996. С.165).

#### Основная литература

Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на тему Гумбольдта). - М.: ГАХН, 1927

Шпет Г.Г. Сочинения. -- М.: Правда, 1989

#### герменевтический подход 193

Шпет Г.Г. Философские этюды. -- М.: Прогресс, 1994

Шпет Г. Философское мировоззрение Герцена. -- Петроград: Колос, 1921

Шпет Г. Явление и смысл. -- Омск: Водолей, 1996

Шпет Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И. и др. Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991

Шпет Г. К вопросу о гегельянстве Белинского // Вопросы философии. - 1991. - No 7

Шпет Г.Г. Театр как искусство // Вопросы философии. -- 1988. - No11

Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1989. -- М., 1989; Контекст. 1990. - М., 1990; Контекст. 1991. - М., 1991; Контекст. 1992. - М., 1992;

Шпет Г.Г. Работа по философии. // Начала. -- 1992. -- No 1

Шпет Г.Г. Письма из ссылки // там же

Письма к Г.Г.Шпету // там же

Письма к Г.Шпету // Логос. - 1992. -- No 3

\* \* \*

Вендита М. Об изучении творчества Г.Г.Шпета в странах Западной Европы и Америки // Начала. -- 1992. -- No 1

Беленький. И.Л. Из литературы о Г.Г. Шпете // там же

Вендита М, Федоров Л.В. В поисках точного смысла // там же

Гидини К. Особенности герменевтики Г.Г.Шпета // Начала. -- 1992. - No 2

Митюшин. А.А. Г. Шпет и его место в истории отечественной психологии // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. -- 1988. -- No 2

Митюшин А.А. Творчество Г. Шпета и проблема истолкования действительности // Вопросы философии. -- 1988. -- No 11

- Пастернак Е.В. Памяти Густава Густавовича Шпета // там же  
Калиниченко Е. Г.Шпет: от феноменологии к герменевтике // Логос.  
- 1992. - № 3  
Поливанов М.К. О судьбе Г.Г.Шпета // Вопросы философии. -- 1990.  
- № 6  
Поливанов М.К. Очерк биографии Г.Г.Шпета // Начала. - 1992. -  
№1  
Белый А. Между двух революций. -- М., 1990  
Свасьян К. Густав Густавович Шпет // Литературная газета, --  
1990. - 14 февр.

## В) РЕЛИГИОЗНЫЙ ПОДХОД

### 3.5. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

Мы начинаем наше рассмотрение религиозного подхода с отца Павла Флоренского (1882-? 1943). В целом русскую довоенную семиотику можно разделить на два основных направления, которые словно можно обозначить как

формальное и культурологическое. Формальное -- представлено именами В.Шкловского и других представителей формального литературоведения. Сюда же отнесем формальное музыкознание, шедшее

практически параллельным курсом, но имевшее дело с иным семиотическим

материалом. И здесь относительно легко вычленимо определенное единство

методов и интересов. Второе направление -- культурологическое, и в нем более ценными оказываются отдельные фигуры мыслителей, чем единство

инструментария. В нем это единство даже вторично, поскольку слишком велик

интерес к разнообразию идей и людей. Личности пересиливали тенденции

единения, действуя центробежно, а не центростремительно.

П. Флоренский принадлежит именно к этой культурологической школе. До духовного (Московская духовная семинария) он получил чисто

математическое образование в Московском университете. Сам Флоренский написал, что мировоззрение его "сформировалось главным образом на почве

математики и пронизано ее началами, хоть и не пользуется языком" (Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. -- 1988. -- № 12. С.15).

Это не совсем точно, поскольку как раз языком математики П. Флоренский пользовался, имея соответствующие работы (Среди его книг есть и такие, как "Мнимости в геометрии". -- М., 1922; переизд. М., 1991). В

этом же реферате, написанном Флоренским для "Энциклопедического словаря Русского библиографического института Гранат" он сообщает: "следует еще упомянуть о занятиях языком: отрицая отвлеченную логичность мысли, Ф. видит ценность мысли в ее конкретном явлении, как раскрытия личности. Отсюда -- интерес к стилистическому исследованию произведений мысли. Кроме того, отрицая мысль бессловесную, Ф. в изучении слова видит главное орудие проникновения в чужую мысль и оформления собственной. Отсюда -- занятия этимологией и семасиологией" (С. 117). Вяч.Вс.Иванов начинает свою статью о Флоренском следующими словами: "Флоренский принадлежал к числу тех мыслителей XX века, в чьих трудах языку отводилось центральное

религиозный подход 195

место (назовем рядом с ним Витгенштейна и Бора)" (Иванов Вяч.Вс. П.А.Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры. -- М., 1990. С.191).

В 1914 г. П.Флоренский издает свой основной богословский труд "Столп и утверждение истины". В дальнейшем в его списке работ появляются не только богословские, но и такие труды, как "Имена", "Иконостас", "У водораздела мысли" и многие другие. А также, к удивлению гуманитарной части читающей публики, и чисто технические издания: монографии "Диэлектрики", "Карболит"; он был редактором "Технической энциклопедии", написав для нее 127 статей. И в наших условиях это оказалось весьма важным дополнением к гуманитарной профессии, ибо находясь с 1933 г. в заключении, он занимается исследованием мерзлоты, изучает способы добычи йода из морских водорослей. Вторично он был осужден в 1937 г., уже находясь в Соловецком лагере. Этим же годом датированы его последние письма родным. Официальное уведомление о смерти упоминает 1943 г. Но считается, что он был расстрелян в том же 1937 г. Это была удивительная жизнь, повторившая практически все повороты судьбы,

в которые попадала страна, ведомая великим кормчим.

В семиотическом наследии П.Флоренского нас будут интересовать следующие области: учение о символе, слово в аспекте лингвистики и коммуникации, слово в магическом понимании, семиотика пространства и времени и область визуальной семиотики. Эти пять предметных областей и привлекут наше внимание.

Мы оставляем вне нашего рассмотрения религиозно-философское произведение П.Флоренского "Столп и утверждение истины", закрывшись от читателя двумя противоположными мнениями. С одной стороны, это слова князя Е.Трубецкого: "то ценное, что дает нам о. Флоренский, заключается прежде всего в необычайно ярком и сильном изображении основной противоположности, которую Доселе определялось и определяется искание нашей религиозной мысли. С одной стороны -- ясное и глубокое сознание вечной действительности Фаворского света, -- высшего начала всеобщего духовного и телесного просветления человека и всей твари; а с другой стороны -- захватывающее по силе освещение хаотической греховной действительности, той беснующейся жизни, которая соприкасается с геенной. В новейшей религиозно-философской литературе я не знаю

послереволюционный период 196  
равного по глубине анализа того внутреннего раздвоения и распада личности, который составляет самую сущность греха; в литературе прошлых веков та же тема с несравненной яркостью развивается в исповеди блаженного Августина, и в данном отношении о. Флоренский может быть назван его учеником" (Трубецкой Е. Свет Фаворский и преображение ума // Вопросы философии. -- 1989. -- № 12. С.114).

Однако есть и несколько иное мнение епископа Варнавы: "Но я могу ответить словами митрополита Антония Храповицкого, который был не менее умным человеком, сказанными им по поводу "Столпа и утверждения Истины": "15 дней читал. 15 страниц прочел. Ничего не понял". Есть род грехов, которые я

называю "академические грехи" (Интервью с епископом Каннским Варнавой //

Вопросы истории естествознания и техники, -- 1992. -- No 2. С. 133).

Не являясь богословами, все же отметим очень системный и структурный характер, проступающий сквозь страницы данного труда, берущий свое начало от математических ориентаций автора.

В своей работе "У водоразделов мысли" П.Флоренский видит различие католиков и протестантов в виде ориентации в одном случае на зрение, в другом -- на слух. В выделении такого доминантного канала П.Флоренский перекликается с современной теорией нейролингвистического программирования. Православие же он считал "гармоническим равновесием того и другого, зрительного и слухового типа"

(Соч. Т.2. С.38). Обращается он к этому разграничению каналов и в "Итогах" к

данной книге. Он писал: "От глубокой древности две познавательные способности почитались благороднейшими: слух и зрение. Различными народами

ударение первенства ставилось либо на том, либо на другом; древняя Эллада

возвеличивала преимущественно зрение, Восток же выдвигал как более ценный --

слух" (Там же. С. 342).

Для Флоренского было характерно не только внимание к сфере символической, но и к сфере реальной, точнее анализу реальной сферы с точки

зрения сферы символической. Поэтому множество работ у него посвящено анализу

пространства. Это позволило С.Хоружему сделать следующее замечание:

"Символизм Флоренского -- совсем не то, что часто называют этим именем в

семиотике: архаичный подход к знаку, придающий ценность лишь означаемому,

занятый лишь отношением его к означаемому и в полноценной работе со

религиозный подход 197

знаковой системой требующий дополнения парадигматическим подходом

(формальный анализ знаковых конструкций). Означающее ("феномен") никогда не

принижается и не отодвигается у Флоренского, а в темах и методах его учения

ясно видна активность РІ парадигматического, и синтагматического сознания..." (Хоружий С.С. Обретение конкретности // Флоренский П.А. Соч. Т.2. С.9). Поэтому, можно сказать, что основные идеи Флоренского как бы

не теоретичны в смысле построения абстрактной теории. Они скорее обратны

абстрактным рассуждениям, а выводимы из определенных основных постулатов

человеческого бытия. Именно это позволило ему проецировать идеи "имени" на

любые имена, и дать им достаточно развернутые характеристики. Говоря по-другому, источник его знаний лежит как бы вне этих знаний, чего мы не имеем у огромного числа теоретиков, которые существуют только в рамках

очерченных ими плоскостей. С натяжкой, мы можем назвать это семиотикой

религиозной, ибо здесь присутствует очень сильный пласт рационализации,

которого нет, к примеру, у Василия Розанова.

Каким видит символ отец Павел? "Бытие, которое больше самого себя, -- таково основное определение символа. Символ -- это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сотворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю" (Флоренский П.А. Имеславие как философская предпосылка // Флоренский П.А. Соч. - Т.2. - М., 1990. С.287). До этого П.Флоренский использует пример с электромагнитными волнами и рассуждает о "синэнергии того и

другого". Более религиозную трактовку этого понятия он дает в другом разделе

"Об имени Божиим": "Символ -- такого рода существо, энергия которого сращена с энергией другого, высшего существа, поэтому можно утверждать,

-- хотя это и могло бы показаться парадоксальным, -- что символ есть такая реальность, которая больше себя самой" (Соч. Т.2. С.329-330). Рассуждая о слове, он вновь возвращается к своему подходу: "в высочайшей степени слово

подлежит основной формуле символа: оно -- больше себя самого. (...)

послереволюционный период 198

(В)се установленное здесь относительно слова в точности подойдет под разъясненную выше онтологическую формулу символа как сущности,

несущей сращенную с ее энергией энергию иной сущности, каковою энергией дается и самая сущность, та, вторая" (Соч. Т.2. С.293). Как видим, символ, по П.Флоренскому, осуществляет переход от малой энергии к большей, от малой информационной насыщенности к большей.

Науку П.Флоренский также определяет как символическое описание, ибо это замена действительности символами. Однако при этом возникает реальная опасность привнесения в эту действительность характеристик, на самом деле присущих символу, а не реальности. Поэтому предлагается следующий

методологический прием: "описанию необходимо, вместе с тем, иметь в виду и

символический характер самих символов, т.е. особым усилием все время держаться сразу и при символе и при символизируемом. Описанию надлежит быть

двойственным" (Флоренский П.А. Наука как символическое описание // Флоренский П.А. Соч. -- Т.2. -- М., 1990. С.120). И тогда возникает проблема "рамы", столь излюбленная семиотиками позднейших поколений, начиная с

Бориса Успенского: проблема состоит в том, "чтобы, преступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и

не вмещались в жизнь, как однородные с нею части ее. Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы; натурализм живописи до "хочется

взять рукой"; внешняя звукоподражательность в музыке; протокольность в поэзии и

т.п. (...) Не только оживающий портрет (Гоголь) или отделившаяся тень (Андерсен), но и материализовавшаяся схема науки (...) или общественного класса, самоопределившись могут присосаться к жизни и душисть ее" (Там же. С.121).

Далее работа продолжается формулировкой универсальности именно словесной речи, в которую может быть перекодирована любая другая:

"Всякий

образ и всякий символ, как бы сложен и труден он ни был, мы называем, и следовательно, уже по этому одному он есть слово, входит в описание как слово, да и не мог бы войти иначе. Далее, каждое из этих слов может быть

раскрыто: образ описуем, математический символ поясним и определим. Значит,

вместо образов и символов могут быть подставлены их описания, своим чередом

несущие в себе образы и символы, каковые опять-таки

религиозный подход 199

могут быть раскрыты подстановкой на место их соответственных им описаний" (Там же. С.122).

Особая роль принадлежит символам и в процессе познания. Их Флоренский считает "органами общения с реальностью". Он пишет: "Ими и посредством их мы соприкасаемся с тем, что было отрезано до тех пор от нашего сознания. Изображением мы видим реальность, а именем -- слышим ее;

символы -- это отверстия, пробитые в нашей субъективности. Так что же удивительного, если они, явления нам реальности, не подчиняются законам

субъективности? И не было ли бы удивительным противоположное?

Символы не

укладываются на плоскости рассудка, структура их насквозь антиномична.

Но

эта антиномичность есть не возражение против них, а напротив -- залог их истинности" (Там же. С.344).

В другом месте он формулирует эту особенность слова как то, что оно "соприкасает с миром, что по ту сторону наших собственных психических

состояний" (Там же. С.280). То есть слово, символ все время смещаются у отца Павла из плоскости субъективной в плоскость объективную.

Алексей Лосев так формулировал сущность идей П.Флоренского:

"Философия есть неразличимое тождество идеи и материи, воспринимаемое

чувственно, чувственными формами..." (П.А.Флоренский по воспоминаниям

Алексея Лосева // Контекст. 1990. -- М., 1990. С.13). То есть этот аспект соотношения материи и формы является очень важным элементом в концепции

П. Флоренского. В этом же разрезе А.Лосев увидел связь идеи

П.Флоренского с искусствоведением, увлечение иконописью: "Там, как раз в иконе, дается то общее, что по сути своей математично, но на самом деле в изображаемом дается в виде живого существа" (Там же. С.13). И в этом плане его занятия математикой также становятся элементом религиозной жизни:

"традиционное православие Флоренский считал слишком скучным, слишком

прозаическим, слишком далеким от живой веры, слишком традиционным.

Поэтому

он это оживлял разными способами. Во-первых, способ математический, о

котором я сейчас сказал. Оказалось, что человек идет в церковь, и крестится, и молится не потому, что так папа или мама велели, а потому, что действительно наука этого требует, потому что без этого ты будешь просто

дурак, глупец будешь, если ты не будешь хо-

послереволюционный период 200

дить в церковь и не будешь исповедовать самых последних истин науки" (Там же. С.21).

Следующий шаг от символичности в сторону материальности слова лежит в

том, что отец Павел называл магией слова. В своей работе "Магичность слова" отец Павел называет слово очень интересно -- "амфибией", поскольку оно является посредником между миром внутренним и

внешним. И здесь возникает идея концентрации в слове. "Собранную в один

фокус историческую волю целого народа -- в слове я имею в своем распоряжении, и дело -- не в силе, а лишь в умении ее направить в нужную мне

сторону" (Соч. Т.2. С.263). Силу слова он видит в спиральности его строения -- "наслоения семемы откладываются в слове не произвольно, но в некотором, более чем только логически связном порядке, и потому, стоит взяться за кончик нити, свитой в клубок мощною волею и широко объемлющим

разумом народа, -- и неминуемая последовательность поведет индивидуальный

дух вдоль этой всей нити, как бы ни была она длинна, и незаметно для себя этот дух окажется у другого конца нити, в самом средоточии всего клубка, у понятий, чувств и волений, которым он вовсе не думал отдаваться" (Там же. С.263). Отсюда он делает важный вывод, который потом используется в его рассмотрении имен: "имя, как таковое, т.е. всякое имя, непременно действенно, не может остаться без действия на своего носителя. Отсюда, как

сказано, вытекает императив: если вообще имена действенны, если Иваны, Павлы, Александры должны быть такими-то и такими-то -- то и каждый

Иван, Павел, Александр и т.д. не могут не быть каждый в соответствии со своим именем" (Там же. С.267).

Как же функционирует магическое слово? Отец Павел считает, что на низших ступенях магии даже необязательно осознание смысла. Само слово

может концентрировать в себе энергию духа, "как бы напивается ею". Он отмечает:

"Знахарка, шепчущая заговоры или наговоры, точный смысл которых она не

понимает, или священнослужитель, произносящий молитвы, в которых иное и

самому ему не ясно, вовсе не такие нелепые явления, как это кажется сперва; раз заговор произносится, тем самым высказывается, тем самым устанавливается и наличность соответствующей интенции, -- намерения произнести их. А этим -- контакт слова с личностью установлен, и главное дело сделано: остальное пойдет

#### религиозный подход 201

уже само собою, в силу того, что самое слово уже есть живой организм, имеющий свою структуру и свои энергии" (Там же. С.273).

Слово у Флоренского несет достаточно сильный коммуникативный заряд. Слово -- это молния, это проток между разделенными до сих пор. П.Флоренский сравнивает слово с мостом -- "Путнику, стоящему на одном берегу, разве мост не протягивается другим берегом, распространившимся до него самого. Это -- отрог его другого берега, которым недостижимое -- само достигло его и встречает его у своего порога. А если бы путник был уже на другом берегу, то мост представлял бы пред ним за берег противоположный. Так и слово, этот мост между Я и не-Я" (Там же. С.292). Он усиливает это положение, говоря, что слово есть сам говорящий. А.Лосев так пересказывает этот доклад об аспекте общения с Богом: "В православии Бог есть крещение, исповедь, причастие, молитва -- все это таинства. Наш Бог доступен для общения. Ведь молитвы -- это не абстракция, это живое общение. У нас общение с Богом может быть и через прикосновение (к иконам), вкус (при причащении), обоняние (ладан), слух, зрение -- все чувства. Протестантизм -- тоже религия, тоже общение, но общение в понятиях. Гегель и Кант были глубоко религиозны -- но в понятиях. Поэтому у протестантов магии нет и не может быть" (Там же. С.279). Обращает внимание определенно семиотический подход даже к разграничению чисто религиозного порядка.

Сопоставляя слух и зрение, П.Флоренский писал, что самое трудное для портретиста -- это изобразить глаза и уста. Глаз спрашивает, рот отвечает. Глаз чист, будучи только получателем, рот же рискует быть нечистым, поскольку 'приходится говорить. Поэтому "легко иметь чистые глаза, но почти невозможно -- чистые уста. Отсюда -- стыдливость рта, свойственная восточным народам. Армянская женщина считает неприличным показывать рот свой, в особенности -- говорящий. Девицей -- она прикрывает его рукой и

отворачивается, когда говорит с лицом, сколько-нибудь уважаемым; замужнею она завязывает его. Нет стыдливости глаз, но есть стыдливость рта" (Там же. С. 36).

Переход в сторону разных вариантов религии: "Там, где наиболее возвышенным считается внешнее, где предметом религиозных переживаний признается данность мира, пред

послереволюционный период 202

нашим духом расстилающаяся, основным в религиозной жизни провозглашается зрение. Там же, где, наоборот, наиболее оцениваются волнения человеческого духа, и они именно почитаются наиболее внятными свидетелями о Безусловном, -- там верховенство утверждается за

слухом, -- слухом и речью, ибо слух и речь -- это одно, а не два, -- по сказанному" (Там же. С.37). Кстати, в труде "Столп и утверждение истины" П.Флоренский связывал "рок" с "речью", фатум -- это изречение (I (2). С.531). В одном из примечаний к этой же книге, он связывает реакцию на бесов, оккультизм с иным каналом: "бесы вонючи, т.е., опять-таки, возбуждают тошноту. М.б., и физическая тошнота и тошнота бесовская коренятся

в каком-то противоестественном раздражении одних и тех же центров симпатической нервной системы" (Там же. С. 705).

Из чисто лингвистических работ П.Флоренского следует упомянуть "Строение слова", где в то далекое время совершенно спокойно употребляются

такие понятия, как семема, фонема, морфема. При этом внешнюю форму слова он

понимает неизменной, в то время как внутренняя форма находится в постоянной

динамике, каждый раз соответствуя новому контексту ее употребления. Он

пишет: "семема слова непрестанно колыхнется, дышит, переливает всеми цветами

и, не имея никакого самостоятельного значения, уединенно от этой моей речи, вот сейчас и здесь, во всем контексте жизненного опыта говоримой, и притом в данном месте этой речи. Скажи это самое слово кто-нибудь другой, да и я сам в другом контексте -- и семема его будет иная; мало того, более тонкие его слои изменятся даже при дословном повторении той

же самой речи и даже тем же самым лицом. Возможность различного истолкования

одной и той же драмы различными артистами и даже одним и тем же при повторениях -- наглядное доказательство сказанного. Слова неповторимы; всякий раз они говорятся заново, т.е. с новой семемой, и в лучшем случае это бывает вариация на прежнюю тему" (Соч. Т.2. С.236).

Идеи материальности имени, магичности имени впервые были высказаны

П. Флоренским в его пробной лекции в Московской духовной академии, прочитанной 17 сентября 1908 г. Она называлась "Общечеловеческие корни идеализма". Именно здесь мы встречаемся с такими высказываниями, как "Имя есть самая мистическая личность человека, его

религиозный подход 203

трансцендентальный субъект" (Флоренский П. Оправдание Космоса. СПб., 1994. С.52).

Или: "В отношении к своему носителю имя представляется двояко. Во-первых, оно представляет своего носителя, указывая, кто есть некто и затем что он есть. Во-вторых, оно противопоставляется своему носителю, влияя на него, то как предзнаменование грядущего, то как орудие выговора, то, наконец, как орудие призывания. Влияние это может быть добрым и худым, сообразно с волею носителя и идущим против нее" (Там же. С.54). При этом мистическая энергия имени достаточно опасна: "Отсюда -

- многочисленные табу на имена -- запреты называть те или иные имена. Таковы названия болезней, имена темной силы, слова "непристойные". Можно призвать

имя и -- не справившись с ним -- погибнуть. Наконец, всемогущее Имя Божие дает полную власть над всею природою, потому что в Имени этом открывается зрителю его божественная энергия и божественная помощь" (Там же. С.55).

Отсюда и следуют возникающие при изменениях политической ситуации разного рода переименования, с которым мы сталкивались, когда отбрасывались то пик Сталина, то пик Коммунизма. Свое владение природой мы увидели во владении ее именами.

Имя П.Флоренский связывает с типом личности. "Имя есть последняя выразимость в слове начала личного (как число -- безличного), нежнейшая, а потому наиболее адекватная плоть личности. Духовное существо личности само по себе невыразимо. (...) Имя -- ближайшее подхождение к ней самой, последний слой тела, ее облекающий. (...) Оно наиболее обобщенно показывает нам личность, удерживая ее индивидуальный тип, без которого она не была бы сама собою. В имени наиболее четко познается духовное строение личности, не затуманенное вторичными проявлениями и свободное от шлаков биографий и пыли истории" (Флоренский П. Имена. - [Б.м.], 1993. С.71-72). Кстати, имя Павел П.Флоренский характеризует следующим образом: "извилистое и диалектичное, с соответственными противоречиями и динамикой" (Там же. С.293). Или в другом месте: "Павел же, каков бы он ни был лично, есть начало обратное смерти, носитель активности: и слово его тем самым идет поперек миру и гладит его против шерсти" (Там же.С.240).

послереволюционный период 204

Семиотически глубокими являются исследования П.Флоренского в области искусствознания. Это в первую очередь "Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях" (на одноименной кафедре П.Флоренский работал во ВХУТЕМАСЕ в двадцатые) и работы по иконописи "Обратная перспектива" и "Иконостас". Но начать нам хочется с работы "Храмовое действо как синтез искусств", впервые напечатанной в 1922 г. В ней он рассуждает о том, что в музее художественное произведение вырывается из реального контекста своего функционирования. В этом плане освещением иконы, именно тем, для которого она и создавалась, должен быть мигающий свет лампы. "Расчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении

света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами -- света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание" (Флоренский П. Иконостас. СПб., 1993. С.297).

Он подчеркивает, что в храме "функционирующими" являются также: пластика и ритмика движений священнослужителей, игра и переливы складок тканей, благовония, вокальное и поэтическое искусство. Он постепенно подключает к рассмотрению все органы чувств. "Даже такие подробности, как специфические прикосновения к различным поверхностям, к священным вещам различного материала, к умащенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконам, притом прикосновения чувствительнейшей из частей нашего тела, губами, -- входит в состав целого действия, как особое искусство, как особые художественные сферы, например, как искусство осязания, как искусство обоняния и т.п., устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого" (Там же. С. 302). Флоренский требует рассмотрения храмового действия как некоего суперзнака, где воздействие происходит по всем существующим каналам восприятия. И только вместе, а не каждое из них в отдельности можно анализировать при исследовании храмового действия.

В работе "Иконостас" (сама статья была написана в 1922 г., но впервые напечатана лишь в 1972 г.) Флоренский гово-

## религиозный подход 205

рит о том, что иконы не являются случайными для организации Культа. Само вещество, применяемое при этом, символично. "Разве непосредственно не явно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки органа, как таковые, т.е. независимо от композиции музыкального произведения, не переносимы в православном богословии" (Флоренский П. Иконостас. С.89). Очень близко к этому звучит мнение Н. Данилевского: "Если бы продолжали существовать старинные формы быта, мы точно так же не допускали

бы бравурных 'арий и концертов, похожих на отрывки из опер, во время богослужения, как (благодаря положительным церковным постановлениям) не допускаем органов в церквях" (Данилевский Н.Я. Россия и Европа. -- М., 1991. С.272).

Флоренский связывает два разделенных семиотических языка -- живопись маслом и органную музыку. "Самая консистенция масляной краски имеет

внутреннее родство с масляно-густым звуком органа (...) Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из

одного метафизического корня" (Там же. С.91). Католическая гравюра, как считает Флоренский, не хочет быть графичной, ее штрих имитирует мазок маслом, в то время как настоящая гравюрная линия абстрактна

и не имеет ни ширины, ни цвета. "Если масляная живопись есть проявление

чувственности, то гравюра опирается на рассудочность, конструируя образ

предметов из элементов, не имеющих с элементами предмета ничего общего, из

комбинаций рассудочных "да" или "нет". Гравюра есть схема образа, построенная на основании только законов логики: тождество, противоречия,

исключенного третьего" (Там же. С.97). Икона как бы в противоположность этому характеризуется Флоренским следующим образом: "Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее

непрерывно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный

опыт. Этот опыт может быть впервые закреплен в данной иконе так, что она

есть впервые возмещаемое откровение бывшего опыта" (Там же. С.54).

В дальнейшем иконопись расщепляется, рождая, с одной стороны, католическую живопись, с другой -- протестантскую гравюру. Разницу с протестантизмом он видел еще и в следующем: "На иконе, как и вообще в

церковной культуре, конструируется то, что не дано чувственному опыту и

чего, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно пред-

послереволюционный период 206

ставить себе, тогда как протестантская культура, оставляя даже

неупомянутым мир невидимый, обращает в схему данное человеку в прямом опыте"

(Там же. С.121-122). Даже в характере работы П.Флоренский выделяет икону: "Живописец иногда бывает вынужден предоставить часть работы

другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же,

наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе

непрерывно подразумевается. Ведь отсутствие соучастников требуется ради

единства индивидуальной манеры, а в иконе -- главное дело в незамутненности

соборно передаваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки

будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять

друг друга в произвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется" (Там же. С. 134). Мы видим, что символизм начинает проступать у Флоренского не только в общепринятых объектах, но даже в самой манере их создания, а также в способе их восприятия (ср. "Храмовое действо...").

Для описания иконописи П.Флоренский пользуется термином "лик", "лицо", "личина". Лицо понимается им как "сырая натура, над которой работает

портретист, но которая еще не проработана художественно" (Там же. С.26). Художественная обработка в результате приводит к появлению типического. Это и есть подведение лица под одну из возможных схем. Лик есть

"проявленность именно онтологии" (С.27). Личина же есть полная противоположность лику.

В этой же области парадоксальным образом П.Флоренский интерпретирует понятие канона: "каноническая форма -- это форма наибольшей

естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм

канонических стеснительны и искусственны. (...) (В) канонических формах

дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем

устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую

духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное -- соборное,

соборное же -- всечеловеческое" (Там же. С.72).

Формы иконописи он выводит из росписи древнеегипетских мумий, где задачей становится "дать усиленную свето-лепку лица, которая своею силою противостоит случайностям переменного освещения и потому выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана светом, но не светотенью; свет же -- это не освещение земным

религиозный подход 207

источником, а всепронизывающий и формы полагающий океан сияющей энергии" (Там же. С.168). То есть и здесь основополагающим законом становится символизм.

В работе "Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях" П. Флоренский вновь возвращается к понятию символа, определяя его как бы визуально -- как "окно

к другой сущности, не данной непосредственно" (Флоренский П. Анализ ... -- М., 1993. С. 302). Он достаточно сильно раскрывает понятие пространства в пространстве, которое конструируется разными искусствами:

"поэзия (и музыка), организуя непосредственно время, предоставляют воображению читателя по данным ими указаниям представить себе самому, как эти указания осуществляются на деле. Тут художник перекладывает построение пространства с себя на читателя и слушателя. Театр

и скульптура (а также архитектура) дают в пространстве пространства, но иллюзионно, потому сила вещественного пространства, субстрат этого

искусства, -- то есть то пространство, в котором содержатся эти актеры и декорации, эти изваяния, эти здания -- тут выступает слишком могуче, и не режиссеру бороться с этим пространством, а теургу" (Там же. С.303).

Далее идут чисто семиотические воззрения, сходные с идеями Г.Шпета: сцена на сцене выглядит ложью, поскольку строится с точки зрения действующих лиц, а не зрителей. Вещи физического мира -- слишком

вески, и нарушают пространство. И только пространство живописи не связано со

свойствами пространства физического. Рама позволяет выделять символическое

пространство в пространстве физическом. Вещи Флоренский трактует как "складки" или "морщины" пространства (С.6). И предоставляя оперированию с пространством самый широкий подход, он вообще определяет всю культуру как "деятельность организации пространства" (С.55).

Сделав пространство своей исходной посылкой, Флоренский может теперь любые понятия истолковывать, исходя из него. Так, жест "образует пространство, вызывая в нем натяжение и тем искривляя его" (С.56). Интересно при этом интерпретируется работа художника, который силой нагнетает в пространство содержание, в результате "заставляя пространство поддаться и вместить больше, чем оно обычно вмещает без этого усилия" (С.59).

послереволюционный период 208

Общим в разных искусствах ГГ. Флоренский считал работу по организации пространства. "Поэт дает формулу некоторого пространства и предлагает слушателю или читателю по его указанию самому представить конкретные образы, которыми данное пространство должно быть проявлена" (С.62). Что касается, например, театра, то он "напротив, наименее предполагает активность зрителя и наименее допускает многообразность в восприятии своих постановок. Это -- искусство низшее, не уважающее тех, кому оно служит. (...) Эта пассивность зрителя возможна здесь вследствие жесткости материала, его чувственной насыщенности..." (С.64). Когда же в театре требуется показать явления, видения, призраков, то возникает новая проблема: "пространства их подчинены совсем особым законам и не допускают координации с образами пространства повседневного" (С.65).

Как работу с пространством Флоренскому удастся представить высшие цели. "(Ц)ель художника -- преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства -- переорганизовать пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему" (С.71).

Понятно, что исходя из этих предпосылок более подробно П. Флоренский останавливается на искусствах изобразительных. Графика, как

он справедливо отмечает, не станет живописью, даже если будет выполнена красками. "(Г)рафика основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует двигательное пространство. Ее область -- область активного отношения к миру. Художник тут не берет от мира, а дает миру, -- не воздействуется миром, а воздействует на мир" (С.77). Графика рассматривает вещь как возможность движений, живопись смотрит на содержание вещи и по нему строит все наружное пространство. "График, строя пространство из движений, и к внутренности вещи хочет подойти тем же восприятием и потому изображается объем вещи, делая внутри него мысленные движения, т.е. воображаемые двигательные опыты" (С.109).

Здесь же П.Флоренский выходит на вариант семиотической грамматики. "Организация пространства художественного произведения была бы всякий раз единственным, уже более неповторимым случаем, если бы в средствах организующих не было бы запечатлено и способа пользования им. Недостаточно еще написать книгу: необходимо запечатлеть в

религиозный подход 209

ней же и порядок ее чтения. В противном случае читатель не сумеет воспринять слова книги в действительной их последовательности, и произведение останется неразгаданным" (С. 111). Здесь перед нами возникают развернутые в будущем развитии семиотики рассуждения об особом характере языка кино, где знаки и грамматика его должны вводиться одновременно, в отличие от языка естественного таково устройство языка художественного (см. многочисленные статьи в сб. "Строение фильма". М., 1985).

П.Флоренский вводит также понятие "конструкции", без которой нет произведения искусства. При этом сюжет для него лишь поверхностный и внешний момент конструкции (С. 117). За ним же должна стоять перво-конструкция, перво-сюжет. Разграничивая понятия конструкции и композиции, он говорит: "конструкции подчинено не произведение, а действительность, произведением

изображаемая, композиции же подчинено само произведение" (С.121). В другом месте: "Конструкция есть то, чего хочет от произведения самая действительность; а композиция -- то, чего художник хочет от своего произведения" (С.122). Сейчас перед нами параллельно возникающее в это же время в формальном литературоведении разграничение сюжета и фабулы, которое выстроено на тех же основаниях.

П.Флоренский защищает орнамент, видя в нем мировые формулы бытия. "Если орнамент кажется лишенным трансцендентного содержания, то это -- по малой доступности его предмету сознанию, не привыкшему к орлиным взлетам над частным и дробным" (С.134). И это замечание помогает нам понимать то внимание к простым формам, которое свойственно религии и оккультизму.

Говоря об изображении в фас и в профиль, П.Флоренский видит в изображении первого рода идеализацию изображаемого, приведение его к лику (С.144). В то же самое время "профилем передается действие данного лица на внешний мир, и, следовательно, тут требуется как-либо показать этот внешний мир. (...) (3)значительность лица может обнаружиться лишь при соответствии значительности побеждаемой им среды" (С.156-157). Всюду, где есть власть, где требуется выразить победу над средою, требуется профиль. Так изображается царь, полководец, император, вождь, сюда же можно отнести и современных героев. А в целом это и прямая подсказка для рекламистов и имиджмейкеров. Функция

послереволюционный период 210  
предметов, на которых изображен этот профиль, также лежит в плоскости возвеличивания. Их задача -- возвещать власть изображаемого.

И вновь новый семиотический поворот того же сюжета. Современные монеты П. Флоренский считает монетами зрительными. Монета античная указывает на "осязательность" ее пространства -- двигательную осязательность, и монета художественно понятною может быть лишь при восприятии ее мышечным

чувством" (С.167). И далее: "Монета немислима неподвижно лежащей в руке или просто зажатую между пальцев: она "непременно поворачивается, и притом многократно, движется под пальцами, нам хочется поворачивать ее, а ей хочется быть поворачиваемой; и профильность изображения на ней есть художественный прием сообщить этому движению известную принудительность и показать его преднамеренность и смысл" (С.167-168). И снова Флоренский символизирует то, что как бы не подлежит символизации, даже осязательные движения работают у него на символизацию.

В неопубликованной при жизни работе, словаре символов "Symbolarium" в единственной законченной статье "Точка" П.Флоренский вновь обращается к визуальной коммуникации. Он подчеркивает особый характер зрительных образов, говоря, что "и в эпохи культур, достигших, казалось бы, наибольшего расцвета, сказывается некое тяготение к зрительным формам изображения понятий, при которых зрительные образы становятся способом выражения отвлеченных понятий простых и сложных и в которых конкретные изображения становятся знаками и символами идей" (Флоренский П. Symbolarium (Словарь символов). Вып.1. Точка / Некрасова Е.А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания "Symbolarium'a" (словаря символов) и его первый выпуск "Точка" // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. - Л., 1984. С.100).

При этом Флоренский достаточно жестко критикует символизм, который не смог выполнить ряд важных исследований в рамках своих интересов: "работа по анализу символов как идеографических знаков, служащих для воспроизведения понятий, оставленных нам как наследие минувших культурных эпох и ныне самопроизвольно вновь возникающих, работа эта не была произведена вовсе, а потому все определения символизма представляют из себя некие схоласти-

религиозный подход 211

ческие домыслы, витающие в метафизическом пространстве и не соединенные

живой органической связью с реально существующим явлением идеограммы или символа" (С. 103).

С другой стороны, подобная критика частично лишена оснований по той причине, что теоретиками символизма был другой тип интеллектуала, это писатель, а не ученый, и естественно, что они обладают разными требованиями к объективности. Сам словарь, а в предисловии к нему перечислены все статьи, представлялся его составителям (а помимо П.Флоренского упомянут в этом качестве и А. И. Ларионов) в виде описаний чисто геометрических образов. Точка, вертикальная линия, наклонная линия, горизонтальная линия...

Да и сама статья "Точка" в основном представляет взгляд наук естественных.

Только на последних страницах возникает эстетическое и психологическое значение точки.

Примерами последнего использования считается следующее:

"Блестящий шарик гипнотизера с отражающейся в нем светлой точкой; всевозможные приспособления, имеющие задачей воспитать самопроизвольную концентрацию внимания; большие и малые точки, ставимые на афишах, рекламах, публикациях; мушка как предмет косметики, зерно четок и бусы счетов и т.д. имеют психологической функцией сосредоточить и удержать собою сосредоточенным внимание" (С.113).

П.Флоренский завершает это рассмотрение проблемой неисчерпаемости символа, невозможностью перечисления всех его аспектов:

"Символ не есть отвлеченное понятие или некоторый артефакт, в отношении которого от нас или от кого бы то ни было зависит очертить точные границы и неким законодательным актом воспрепятствовать символу выходить за эти пределы. Как живое духовное образование, символ сплочен и в себе определен, но изнутри, а не извне. Только изучение фактических случаев символопользования дает возможность приблизительно понять границы символа,

но лишь приблизительно" (С. 114).

Кстати, из этих слов понятно то внимание к материальному аспекту символа, которого нет, к примеру, у Ф. де Соссюра. Флоренский не смог бы повторить вслед за Соссюром, что для шахматной игры все равно, из чего сделаны фигуры шахмат. Он как раз приподнимает сам этот материальный аспект, для него он перестает быть случайным, получая в определенной степени системный характер.

послереволюционный период 212

На этом мы остановимся и подчеркнем еще раз три основных результата изысканий П.Флоренского в области семиотики. Первый аспект -- это понятие символа как чего-то большего, чем он сам. Благодаря этому он позволяет резко увеличивать поток информации, стоящий за ним. Второй аспект -- это имя, магичность имени, влияние имени на человека, предопределяющее его судьбу. И последний аспект -- это иконопись, в рамках изучения которой П. Флоренский строит целую семиотическую науку об организации пространства. Он считал даже, что приемы по организации пространства во многом однородны в разных искусствах (С.61). И единство этих приемов определяется тем, что путь художника един, это путь от случайного к устойчивому и неизменному. Поэтому ритмика вводит пространственность музыкального характера, симметрия -- архитектурного, выпуклость объемов -- пространственность скульптурную. И благодаря поиску этого единства приемов и проступает существенная семиотичность подхода П.Флоренского.

Литература

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. -- М.: Прогресс, 1993

Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, 1993

Флоренский П.А. Иконостас. -- М.: Искусство. 1995

Флоренский П. Имена. -- [Б.м.]: Купина, 1993

Флоренский П. Мнимости в геометрии. -- М.: Лазурь, 1991

Флоренский П. Оправдание Космоса. СПб.: РХГИ, 1994

Флоренский П.А. Сочинения. В 2-х тт. -- М.: Правда, 1990

Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. -- М.: Моск. рабочий, 1992

Флоренский П.А. Строение слова // Контекст. 1972. -- М., 1973

Флоренский П.А. Пифагоровы числа. Закон иллюзий. Symbolarium // Труды по знаковым системам. -- Вып. V. -- Тарту, 1971

Флоренский П.А. Имена // Опыты. Литературно-философский сборник. -- М., 1990

Флоренский П.А. "Золото в лазури" Андрея Белого // Контекст. 1991. - М., 1991

Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. -- 1988. - №12

религиозный подход 213

Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. -- 1989. -- No 2

Флоренский П. Органопроекция // Декоративное искусство. -- 1969. - No 12

Флоренский П.А. О литературе // Вопросы литературы. -- 1988. - No 1

Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство. -- 1982. - No 1

Флоренский П.А. Имена // Социологические исследования. -- 1989. - No 3-5

Флоренский П. Гамлет // Литературная учеба. -- 1989. -- No 5

Флоренский Павел. Каталог выставки. -- М., 1989

Из писем П.А.Флоренского к его дочери О.П.Флоренской // Контекст. 1991. - М- 1991

П.А.Флоренский. Письмо к Н.П.Киселеву // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. -- М., 1991

Переписка П.А.Флоренского и В.А.Кожевникова // Вопросы философии. -- 1991. -- No 6

Переписка Е.Н.Трубецкого и П.А.Флоренского // Вопросы философии. -- 1989. - No 12

Левин. И.Д. Я видел П. Флоренского один раз // Вопросы философии. - 1991. - No 5

П.А.Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Контекст. 1990. - М.,

1990

Переписка П.А.Флоренского с Андреем Белым // Контекст. 1991. - М., 1991

Письмо П.А.Флоренского В.Я. Брюсову // Там же

\* \* \*

Абрамов А.И. Предисловие к публикации "Автореферата П.А.Флоренского // Вопросы философии. -- 1988. -- No 12

Игумен Андроник (А.С.Трубачев) Антроподицея священника П.Флоренского // Флоренский П.А. Сочинения. -- Т.2. -- М., 1990

Иванов Вяч.Вс. П.А.Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры. -- М., 1990

Иванова Е.В. Флоренский и Христианское Братство Борьбы // Вопросы философии. -- 1993. -- No 6

Мумриков А.П. Социально-психологическая теория творчества по книге священника П.Флоренского "Имена" // Опыты. -- М., 1990

Некрасова Е.А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания "Symbolarium'a" (словаря символов) и его первый выпуск "Точка" // Памятники

культуры. Новые открытия. 1982. -- Л., 1984

послереволюционный период 214

Палиевский П.В. Розанов и Флоренский // Литературная учеба. - 1989. - No 1

Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума // Вопросы философии. - 1989. - No 12

Флоренский П.В. П.Флоренский: реальности и символ // Новые идеи в философии. -- М., 1991

Хоружий С.С. Обретение конкретности // Флоренский П.А. Сочинения. - Т. 2. - М., 1990

Хоружий С.С. Философский процесс в России как встреча философии и православия // Вопросы философии. -- 1991. -- No 5

Хоружий С.С. философский символизм Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник '88. -- М., 1988

### 3.6. ЕВГЕНИЙ Трубецкой

Люди эти были сформированы интересным периодом русской истории. С одной стороны, это был так называемый серебряный век русской литературы, когда полностью обновлялся набор семиотических языков культуры, и на этом обновлении удалось вырастить достаточно мощные фигуры за достаточно краткий

период. С другой, это создание русской религиозной философии, ниточки которой затем протянулись сквозь все двадцатое столетие. И наконец, это период подготовки социального взрыва, где революция была лишь одной из составляющих.

На судьбу князя Евгения Трубецкого повлияло и то, что это было время открытия русской иконы. Три статьи Е.Трубецкого: УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ (1915), ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ (1916) и РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ (1918)

вышли после смерти автора в 1921 году. Е.Трубецкой был профессором философии права в Киеве и Москве, после революции выступил против

большевиков, умер в 1920 году в Новороссийске. Один из основных его трудов

МИРОСОЗЕРЦАНИЕ ВЛ.СОЛОВЬЕВА вышел в 1912 году.

Открытие иконы -- это открытие иного семиотического языка. Именно этими

и отличаются работы Е.Трубецкого от, допустим, современных ему исследований живописи. Для размышлений Е.Трубецкого характерен разрыв во времени с моментом создания иконы, и потому это -- открытие, поскольку

присутствует момент реконструкции, дешифровки тех глубинных смыслов, которые

нельзя прочесть с первого раза. В 1918 году Е.Трубецкой пишет: "Естественно, что читатель найдет в них отзвук катастрофических событий,

пережитых Россией за последние годы. Это -- не простая слу-

религиозный подход 215

чайность. Именно катастрофические переживания наших дней сделали автору

понятным древнее русское религиозное искусство, также зародившееся в дни

тяжких испытаний и давшее ответ на великие страдания народные"

(Трубецкой

Е. Смысл жизни. -- М., 1994. С.222). Повтор контекста вызвал к жизни повтор понимания (или подлинное понимание) иконописного сообщения, идущего

из прошлого.

Отсюда и следует первое, о чем говорит Е.Трубецкой, -- несоответствие современного прочтения старой иконы, отсюда "закованность" ее

в оклады и проч. "Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг -- полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним приобретением конца XVI века; она прежде всего произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. (...) Что сказали бы мы, если бы увидели закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями Мадонну Боттичелли или Рафаэля?!" (Там же. С.245).

И в другом месте есть такой же семиотически ориентированный пассаж, когда происходит столкновение двух языков, и один текст поглощает другой, захватывая его целиком в свою структуру. "Отсюда переход к богатым золотым окладам естественен и понятен. Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусия" (С.288).

Исходный контекст, в рамках которого Е.Трубецкой помещает древнерусское религиозное искусство -- это противопоставление "образу звериному". Как пишет Е.Трубецкой, "тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об "образе зверином" в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: "все сие дам тебе, егда поклонишия мне" (Там же. С.225).

послереволюционный период 216

Это противопоставление он видит не в какой-то конкретной иконе, а в идее древнерусского храма как целого. Сопоставление трех возможных

вариантов, приводит его к особому характеру купола-луковицы.  
"Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпик выражает неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная "луковица" воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма -- как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся" (Там же. С.226).

Е.Трубецкой не приемлет никакого иного пояснения данной формы, защищая свой тип символизации. "Всякие попытки объяснить луковичную форму наших церковных куполов какими-либо утилитарными целями (например, необходимостью заострять вершину храма, чтобы в ней не залеживался снег и не задерживалась влага) не объясняет в ней самого главного -- религиозно-эстетического значения луковицы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием, в готическом стиле. Почему же из всех этих возможных способов в древнерусской религиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковицы? Это объясняется, конечно, тем, что оно производило некоторое эстетическое впечатление, соответствовавшее определенному религиозному настроению. Сущность этого религиозно-эстетического переживания передается народным выражением -- "жаром горят" -- в применении к церковным главам (Там же. С.226-227).

Еще одной семиотической характеристикой, отмеченной Е.Трубецким является влияние архитектуры храма на тип живописи, т.е. рассмотрение иконы только в контексте храма, а не как самостоятельного сообщения. Близкие идеи высказывал и П. Флоренский, говоря о восприятии иконы в контексте музея (Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств...). Разграничивая иконопись и реалистическую живопись,

Е.Трубецкой пишет: "Мы видим перед собою, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, на-

религиозный подход 217

против -- неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькая по сравнению с туловищем; последнее становится неестественно узким в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика. Глазу, воспитанному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямолинейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно" (Там же. С.233).

Это то, что касается "геометрии" фигур; что же касается их "архитектуры", то Е.Трубецкой находит иной семиотический принцип, говоря, что "еще труднее неопытному глазу привыкнуть к необычайной симметричности этих живописных линий. Не только в храмах -- в отдельных иконах, где группируются многие святые, -- есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, является то Спаситель, то Богоматерь, то София -- Премудрость Божия. Иногда, симметрии ради, самый центральный образ раздвояется. Так, на древних изображениях Евхаристии Христос изображается в двойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны -- святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы" (Там же. С.233-234).

Все это в целом Е.Трубецкой обозначает понятием "архитектурность иконы", под которой понимает соборную живопись -- "в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается,

выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого" (Там же. С.234).

Отсюда следует символичность иконописи, поскольку данная соборность отражает не сегодняшний день, а будущее человечества. Поэтому, как интересно замечает Е.Трубецкой, иконы нельзя писать с живых людей. "Икона -- не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных

послереволюционный период 218

людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это -- резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. (...)

Измощенные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только "истонченные чувства", но прежде всего -- новую норму жизненных отношений. Это -- то царство, которого плоть и кровь не наследуют" (Там же. С.230).

Е.Трубецкой постоянно возвращается к идее символичности иконописного письма. Изображение не является копией с нашей действительности, это совершенно иной мир (С.238). Более того, он говорит и о том, что символический язык иконы "непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда рушится эта мечта и у людей разверзается бездна под ногами, тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной..." (Там же. С.242). Практически об этом же говорил и П. Флоренский, заявляя, что "в основе иконы лежит духовный опыт" (Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С.73).

В работе "Обратная перспектива", написанной в 1919 г., П.Флоренский выступил против рассмотрения принятой в иконе

перспективы как "безграмотной". Парадокс этот состоит в следующем:  
"Иконы,  
для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие,  
всегда  
оказываются с перспективным "изъяном". А иконы, более  
удовлетворяющим  
учебнику перспективы, -- бездушны и скучны" (Флоренский П. Обратная  
перспектива // Флоренский П. Иконостас. СПб., 1993. С.179).

Флоренский считает, что живописцы прошлого не неумели, а не  
хотели пользоваться тем вариантом перспективы, которым мы  
пользуемся  
сегодня. Более общая точка зрения, которой он придерживается, состоит в  
следующем: "изображение предмета отнюдь не есть в качестве  
изображения  
тоже предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но  
указывает на подлинник как его символ" (С.238). И далее:  
"Изображение есть символ, всегда, всякое изображение, и  
перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы  
искусств  
изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни --  
символичны,  
другие же, якобы, натура-

#### религиозный подход 219

листичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть  
символы разных сторон вещи, разных мировосприятий,  
разных степеней синтетичности" (С.239). Изображение только намекает и  
указывает на подлинник, а не дает его копию. Реально натурализм вообще  
невозможен, считает П.Флоренский. По этой причине он в принципе  
закладывает процесс творчества и в создание, и в восприятие. "От  
действительности -- к картине, в смысле сходства, нет моста: здесь  
зияние, перескакиваемое первый раз -- творящим разумом художника, а  
потом --  
разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину" (С.252). Картина,  
как  
он считает, не удвоение действительности, "она есть необходимо символ  
символа".

И последнее, весьма важное замечание. Культуру Ренессанса  
П.Флоренский считает эклектичной, противоречивой, аналитичной. В то  
же время совсем другие слова он произносит об иконописи. "Иконопись  
есть  
чисто выраженный тип искусства, где все к одному, и вещество, и  
поверхность,  
и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта

связность всех сторон иконы соответствует органичности целостной церковной культуры" (Флоренский П.А. Иконостас. - М., 1995. С.137).

Какие еще параметры символичности видит Е.Трубецкой? Например, он говорит о том, что львы на иконе пророка Даниила среди львов непохожи на настоящих. Почему? "На самом деле несходство тут вполне уместно и допущено, вероятно, не без умысла. Ведь предметом изображения здесь и на самом деле служит не та тварь, которую мы знаем; упомянутые львы, несомненно, предображают новую тварь, восчувствовавшую над собой высший, сверхбиологический закон: задача иконописца тут -- изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с нашей действительности. Основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем прямое противоположение двух миров -- древнего космоса, плененного грехом, и миро-объемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется" (Трубецкой Е. Смысл жизни. С.238).

Называя икону праздником для глаза (С.257), Е.Трубецкой раскрывает символику краски. "Иконописная мистика -- прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значе-

послереволюционный период 220

нии этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца -- из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него "чин". Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари -- только предвестник солнечного восхода. И, наконец, игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги, ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник -- солнце. Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг "солнца незаходимо" (С.251).

И продолжает: "Этот божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название "ассиста". Весьма замечателен способ его изображения.

Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота; это -- как

бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим на иконе ассист,

им всегда предполагается и как бы указывается Божество как его источник" (С.251). У П. Флоренского также есть отдельная работа по символике цвета (Флоренский П.А. Небесные знамена // Флоренский П.А. Иконостас. Избранные работы по искусству. СПб., 1993).

Е.Трубецкой анализирует передачу движения в рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Неподвижно сложены руки, неподвижны ноги и туловище. Однако "их шествие в рай выражается исключительно их глазами, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение, и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижного облика, -- символически выражается необычайная сила и власть духа над телом" (С.231).

При этом он замечает характерные черты подобной неподвижности -- "в нашей иконописи она усвоена не человеческому облику вообще, а только определенным его состоянием; он неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим. (...) Наоборот, человек в состоянии безблагодатном

религиозный подход 221

или же доблагодатном, человек, еще не "успокоившийся" в Боге или просто не достигший цели своего жизненного пути, часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным" (С.232). Как видим, символизм движения/неподвижности выстраивается Е.Трубецким достаточно четко.

Здесь мы вновь возвращаемся к уже упомянутой зависимости иконы от храма. Е.Трубецкой замечает: "Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а поэтому подчинена его архитектурному замыслу.

Отсюда -- изумительная архитектурность нашей религиозной живописи:  
подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова" (С.233).

Очень интересен анализ икон с изображением евангелистов, в которых происходит смена одного семиотического канала на другой: со зрения на слух.

Тип позы человека как бы демонстрирует, что "евангелист обращается к свету

не взглядом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно

откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображается в иконописи, как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружающего" (С.258).

В иконе начала и середины XIV века Е.Трубецкой видит период, когда "иконописец еще не смеет быть русским. Лики у них продолговатые, греческие, борода короткая, иногда немного заостренная, не

русская. Даже иконы русских святых -- князей Бориса и Глеба -- в петроградском музее Александра III воспроизводят не русский, а греческий тип. Архитектура церквей -- тоже или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще

слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола: русская

луковица, видимо, еще находится в процессе образования" (С.271).

В период после, а это XV и XVI века, происходит национальный подъем, который коснулся и иконописца. Все обрусело -- "в иконе эта перемена настроения сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с

послереволюционный период 222

окладистой бородою, которое идет на смену лику греческому. Неудивительно, что русские черты являются в типических изображениях русских святых (...) Русский облик нередко принимают пророки,

апостолы, даже греческие святители -- Василий Великий и Иоанн Златоуст;

новгородская иконопись XV и XVI вв. дерзает писать даже русского Христа..."

(С.272). Е.Трубецкой находит массу примеров привнесения русского быта: русская дуга над лошадьми, русская печка, русская шуба. В принципе это

очень интересный аспект создания своего визуального словаря, тем более в рамках достаточно фиксированного вида сообщения. Это феномен трансформации

сообщения под влиянием меняющихся контекстов, словно портрет Ленина,

который, к примеру, в китайских изображениях был китайцем.

В двадцатые годы (в России -- в 1922 г., за рубежом -- в 1923 г.) выходит статья Е.Трубецкого "Иное царство" и его искатели в русской народной сказке", которая начинается словами: "национальное в сказке почти

всегда вариант общечеловеческого" (Трубецкой Е. Избранное. -- М., 1995. С. 386). В ней заданы все основные "формальные" характеристики народной сказки, которые могут служить прообразами будущих суждений русских

формалистов. Это определенные границы и пределы, в рамках которых и

преодолевая которые движется герой: "в сказке человек ежеминутно сталкивается с напоминанием о каком-то роковом для него пределе. Его зависимость свыше выражается в разнообразных образах. Прежде всего, чтобы

привлечь на свою сторону сверхъестественные силы или обезопасить силы, ему

враждебные, человек должен знать их тайну" (С.413). Еще одним препятствием для движения героя называется сопротивление родных (С.399).

В сказке также присутствует сближен! ie неизвестного с дальним, отсюда известное "тридцатое царство". "Иное царство" "называется то "тридцатым",

то "трехсотым" государством. По одной версии, ехать туда нужно "тридцать

дней и тридцать ночей"; по другой, "кривой дорогой три года ехать, а прямой

-- три часа; только прямо-то проезду нету" (С.400). Именно из-за этой отдаленности и возникают ковры-самолеты и сапоги-скороходы, в противном

случае им негде реально показать себя. Реально во владение свое человек получает подобные волшебные дары только за счет жертвы. Как вариант

человеческой жертвы трактует Е.Трубецкой известный сю-

религиозный подход 223

жет, когда для того чтобы долететь до цели, герою приходится подкармливать птицу собственным телом (С.402).

В данной работе очень подробно развернут анализ образа "дурака" как типа героя. Это вообще очень интересная проблема героизации типа ненормированного поведения. Е.Трубецкой пишет: "фигура дурака, который с видимым безрассудком сочетает в себе образ вещего, составляет один

из интереснейших парадоксов сказки, притом не одной русской сказки, ибо

образ вещего безумца или глупца пользуется всемирным распространением:

"священное безумие" известно еще в классической древности. Тайна этого

парадокса у всех народов одна и та же: она коренится в противоположности

между подлинною, т.е. магической мудростью и житейским здравым смыслом: первая представляет собою полное ниспровержение и посрамление

последнего. Образ "дурака" как бы вызов здравому смыслу" (С.415).

Интересно, что это набор принципиально негативных характеристик. В другом месте Е.Трубецкой замечает, что "несчастный, обездоленный и дурак занимают в сказках всех народов видное и почетное место" (С.389).

Поддерживает данное наблюдение и то, что "счастье в сказке неизменно сопутствует лентяю и вору, крайним выражением апофеоза лени служит сказка о

Емеле-дураке. Он проводит время в лежании на печи и на всякое предложение

пальцем повернуть для какого-нибудь дела неизменно отвечал: "Я ленюсь" (С.393).

Соответственно Е.Трубецкой анализирует характеристики дурака, среди которых выводит на первое место неведение и неделание. Эти отрицательные характеристики несколько не мешают жизненному успеху дурака.

"Поступки дурака всегда опрокидывают все расчеты житейского здравого смысла

и потому кажутся людям глупыми, а между тем они неизменно оказываются мудрее

и целесообразнее, чем поступки его "мудрых" братьев. Последние терпят неудачу, а дурак достигает лучшего жребия в жизни, словно он угадывает мудрость каким-то вещим инстинктом" (С.416).

Вывод Е.Трубецкого, пересказанный современными словами, звучал

бы следующим образом: дурак запрограммирован на "нетакое" поведение, поскольку люди из иного мира как раз и ведут себя не так, как все. "В отрицательных свойствах сказочного героя, в его немощи, неведении, безумии обнаруживается некоторое отрицательное определение искомого

послереволюционный период 224

им "нового царства". Оно есть запредельная человеку сила и мудрость. Именно этим обуславливается торжество человеческого безумия в сказке,

превознесение дурака над сильными и мудрыми в человеческом значении этого

слова" (С.418). Независимо от этой интерпретации, нам придется согласиться,

что в любом случае "дурак" создает более сложную структуру. Более простой

вариант защищал бы один вид поведения, наказывая за его нарушения.

Сказка же

предлагает непонятную для сегодняшнего дня стереоскопичность.

Существование пределов и границ не должно выражаться в бездействии, как

это имеет место именно в русской сказке. "Превознесение дурака над богатырем, замена личного подвига надеждой на чудесную помощь, вообще

слабость волевого героического элемента, таковы черты, которые болезненно поражают в русской сказке. Это прелестная поэтическая греза, в

которой русский человек ищет по преимуществу успокоения и отдохновения;

сказка окрыляет его мечту, но в то же время усыпляет его энергию" (С.427).

Отсюда Е.Трубецкой переходит к сопоставлению русских опер с операми Вагнера: "вас сразу поразит контраст между женственной русской мелодией и

мужественными героическими мотивами Зигфрида или Валькирии. Черта эта

находится в прямой зависимости от сказки, которую вдохновляется, с одной

стороны, русская, а с другой стороны, германская волшебная опера. В сказке

немецкой подвиг героя есть все (...)" (С.428).

И последнее замечание биографического порядка. Князь Е.Трубецкой жил в Киеве с 1894 по 1906 гг. и работал сначала приват-доцентом, а затем с

1897 г. профессором Киевского университета им. Св. Владимира. Затем он стал профессором Московского университета, был одним из основателей партии кадетов. Потом была революция, и под угрозой ареста он покинул Москву. До этого он сам предупредил об аресте Сергея Булгакова, позвонив ему по телефону и, сказав, что требовалось, по латыни.

Если подвести черту под нашим рассмотрением семиотических аспектов в творчестве Е.Трубецкого следует упомянуть следующее: он достаточно детально проанализировал визуальный язык, которым характеризуется древнерусская икона, показал сильное влияние контекста, в котором она функционирует. Перечислим еще раз следующие черты, характеризующие результаты анализа Е.Трубецкого: архитектурный

#### религиозный подход 225

характер иконы, символика цвета, символика луковиц храмов. Сам Е.Трубецкой называет такие принципиальные отличия: аскетическая неотмирность иконописных ликов, их подчинение храмовому архитектурному, соборному целому, горение ко кресту как особенность русской церковной архитектуры (Трубецкой Е. Смысл жизни. М., 1994. С.247). Системный, иерархический элемент Е.Трубецкой находит и в отличии христианских святых от языческих человекобогов -- это их подчинение храмовому целому, архитектурной соборности. "Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лестница святых вокруг Христа носит характерное название чина. В действительности во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину" (Там же. С.248). Семиотичность такого подхода к визуальному языку иконописи не вызывает сомнений. С другой стороны, Е.Трубецкой не меньшее внимание уделил вербальной сфере -- русской сказке и ее героике, раскрыв семиотический характер строения русской сказки.

Мы рассмотрели языки визуальный и вербальный, музыкальный же язык оказал такое мощное воздействие на Е.Трубецкого, что в результате он

прикоснулся к Божьему откровению и получил веру. Это случилось при исполнении девятой симфонии Бетховена оркестром под управлением Антона Рубинштейна: "В поразительном скерцо, с его троекратными, жестокими и жесткими тонами, душа пытается найти выход из густеющей темноты. Откуда-то раздается тривиальная мелодия буржуазного веселья, и снова те же самые три сухие, жесткие тона прерывают эту мелодию и отбрасывают ее. Долой это недостойное мнимое освобождение! В душе не должно быть места для мещанского самоудовлетворения. И снова диссонансы и хаос. Космическая борьба звуков, наполняющая душу отчаянием... И внезапно, когда вы уже находились на краю темной бездны, раздается величественный призыв с высоты, из другого плана бытия. Из бесконечного далека "пианиссимо" слышится до сих пор неслышанная мелодия радости. Оркестр сначала шепчет ее. Но эти звуки растут, расширяются, приближаются. Это уже не только обещание далекого будущего, уже слышатся живые человеческие голоса -- хор. И вдруг вы возносите выше звезд, выше мира, выше всей скорби существования..." (цит.

послереволюционный период 226

по Левицкий С.А. Е.Трубецкой // Трубецкой Е. Смысл жизни. - М, 1994. С.416).

В свете современной теории нейролингвистического программирования, в соответствии с которой для человека является доминантным тот или иной канал воздействия, можно по-иному взглянуть на эти воспоминания. Вероятно, именно поэтому столь важные для Е.Трубецкого подтверждения сделанных им наблюдений над русской народной сказкой находятся в материалах русской оперы. "Князь Игорь" и "Град Китеж" суть чудные поэтические элегии, вызванные чувством бессилия героя; а в лучшей из русских опер -- в "Руслане"

-- героическое совершенно утопает в волшебном. С этим связано поразительное отсутствие действия в этой опере. Слушатель все время находится под впечатлением какой-то отрешенной от жизни, дальней магии звуков, которая очаровывает, но в то же время убаюкивает. Отсюда та совершенно исключительная роль, которую играет волшебный сон в "Руслане". Здесь в каждом действии кто-нибудь спит на сцене. В первом действии Черномор усыпляет всех, во втором спит голова, в третьем без конца засыпает Ратмир, в четвертом Людмила, а в пятом спит Борислав и опять Людмила. Вся опера производит впечатление чудного вещего сна, словно она задается целью дать наглядную иллюстрацию изречению Василисы Премудрой: не кручинься, все будет сделано, Богу молись, да спать ложись. Гениальнейшее из творений русской музыки служит, без сомнения, верным выразителем духа русской народной сказки" (Трубецкой Е. Смысл жизни. -- М., 1994. С.428-429). Таким образом, мы прошли от визуальной стороны к вербальной и далее к музыкальной, и везде мы в той или иной степени встречаемся с использованием семиотического инструментария.

#### Литература

Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. -- М.: Республика, 1994

Трубецкой Е.Н. Избранное. -- М.: Канон, 1995

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. -- М., 1990

xxx

Левицкий С.А. Е.Трубецкой // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. -- М., 1994

Сапов В.В. Е.Н.Трубецкой. Очерки жизни и творчества // Трубецкой Е.Н. Избранное. -- М., 1995

## Г) ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД

### 3.7. АЛЕКСАНДР КУГЕЛЬ

Практически в каждый период истории семиотических идей театр дает этому развитию новый существенный импульс. Это связано с тем, что театр порождает

наиболее зрелищный тип иного, чем естественный, семиотического языка, к тому же являющегося довольно важным элементом культуры. Театр также характерен тем, что является суммой нескольких семиотических языков. Дополнительно отметим, что театр, как правило, принципиально инновационен, он постоянно привлекает к себе творческие личности, которые в результате своего труда постоянно размывают консерватизм любой сложившейся грамматики того или иного направления. Это постоянство порождения новых языков в рамках театра служит мощным стимулом как для практической деятельности, так и для теоретического осмысления этой деятельности, в том числе и под углом зрения семиотики.

Александр Рафаилович Кугель (1864-1928), одно время выступавший на страницах киевской печати под псевдонимом Homo Novus, в своей театральной критике оставляет множество семиотических замечаний по поводу современной ему театральной действительности. Мы уже говорили о значимости театральной семиотики в случае Николая Евреинова, поэтому о сути театра как принципиально семиотического объекта более говорить не будем.

Послереволюционный период был полон нового варианта семиотической практики -- порождения новых праздников. Одновременно властные структуры пытались даже в этих первых опытах задать еще не существующие на тот момент нормы. Так, украшения улиц и площадей Первого мая 1918 года были сделаны футуристами. Вот какую оценку в результате получает этот эксперимент, говоря словами того времени, точнее мифотворчеством времени уже более позднего: "вопрос о них (футуристах) глубоко взволновал пролетарскую общественность, и в горячих диспутах наиболее передовая часть ее вынесла решительное осуждение "формотворчеству левого фронта". Решительному осуждению подверг футуристов

Ленин..." (История советского театра. -- Т. I. -- Л., 1933.С.126).

Как видим, значимым элементом становится резкая идеологизация, которая по сути своей также является семиотической. Идеология проникает даже в цирк, не признавая суще-

послереволюционный период 228  
ствования никакой периферии. К примеру, водяная пантомима Махновщина описывалась следующими словами: "Местные обыватели, не раз пережившие переход этого городишки из одних рук в другие, поджидали прихода белых и выходили с хлебом-солью, иконами и хоругвями. Внезапно становилось известно, что наступают не белые, а красные. На этой почве разыгрывался ряд буфонных эпизодов. Обыватели бросали иконы. Выносили портрет Карла Маркса. Откуда ни возьмись, на мосту неожиданно оказывались и не красные, и не белые, а махновцы. Толпа в испуге. Махно приказывает топить в воде всех, кто попадетс..." (Советский цирк. -- Л.-М., 1938. С.132). В результате красная кавалерия разбивает махновцев. И полуторачасовая пантомима завершилась следующим образом: "После демонстрации кинофильма шел апофеоз. На воде появлялся корабль. Группа краснофлотцев проделывала физкультурную зарядку, тогда как группа пловцов проделывала всевозможные фигурные упражнения в воде, которая попеременно окрашивалась в разные цвета всего спектра радуги" (Там же. С.133). Этот пример наглядно демонстрирует по сути бедность языка естественного для описания языка зрелища.

Интересной закономерностью идеологизации искусства является то, что зрителя все время возвращают "на землю", только в рамках реальности оказывается достижимой необходимая для власти идеологизация. Так, о стрелке в цирке говорится следующее: "Цирковой сверхметкий стрелок по своим техническим ресурсам должен стоять много выше рядового среднего зрителя,

умеющего держать оружие в руках, и быть показательным образчиком того, к чему должен стремиться каждый трудящийся нашей страны" (Там же. С.188).

Эрвин Пискатор, немецкий создатель политического театра, писал на эту тему: "Повседневность была необходима. Зритель не должен был никоим образом бежать от той цепи доказательств, которая геометрически смыкалась вокруг него. (...) Вопрос не стоит так: с одной стороны -- искусство, с другой -- репортаж. И репортаж (доклад о действительно происходящем) является высоким искусством, лучшим средством пропаганды. Значит, не искусство или репортаж, а искусство на основе фактических материалов, благодаря которым искусство достигает наивысшего воздействия и с помощью перспективы ведет через повседневность фактов к опре-

театроведческий подход 229

деленным выводам" (Пискатор Э. Политический театр. -- М-, 1934. С.52-53). Возможно, общее свойство искусства переходных периодов состоит в возврате к документальным вариантам текстов, поскольку начинается резкая переоценка реальности, переход на новые модели ее интерпретации. В советской истории это было "очеловечивание" образа Ленина в шестидесятые годы, реинтерпретация исторических событий в период перестройки (ср., к примеру, роль в этот период пьес Михаила Шатрова, которые явно выходили за рамки просто театральной действительности).

А.Кугель задает сопоставительную нормировку, рассматривая театр и богослужение, когда для средневекового зрителя разыгрываемое сказание о волхвах, рождении младенца Иисуса было "не только поэтическим вымыслом, но и подлинным аутентичным фактом. Всякое богослужению, в конце концов, включает в себе элемент, и очень значительный, театра в самом высоком и истинном

значении этого понятия, и тем далее отходит театр от своей великой роли, чем

менее сохраняется в нем остатков веры" (Кугель А.Р. Утверждение театра. - М., 1923. С.124).

Это весьма важное и существенное наблюдение в том числе и для театра -- момент включения в иллюзию, который свойственен зрителю. Каждое время воспитывает те или иные варианты взаимоотношений с этой иллюзией, обеспечивающей максимальное использование ее. А.Кугель замечает о Горьком: "Горький -- сын века, владеющий трагизмом мгновения;

темперамент

его современный, т.е. скоротечный. Одной ежедневной прессы совершенно

достаточно для того, чтобы воспитать в нас чрезвычайно легкую возбудимость и

потребность немедленной и быстрой реакции. Вся наша психика требует

беспрестанных раздражений и построена на быстром разряжении впечатлений. Но

старые формы висят подобно тяжелым дедовским доспехам и заставляют

художественный темперамент современных писателей насиловать себя,

механически растягивая и распространяя творчество, так чтобы приходилось

впору старинному платью" (Там же. С.153-154).

Порождение иллюзий, то есть чисто семиотическое свойство, является элементом мастерства актера: "талант актера это -- такое его свойство, когда иллюзия становится совершенной, когда актер нас убеждает. Иллюзию, совершенную и способную уверить нас, дает не объективная действитель-

послереволюционный период 230

ность, но настроение, проникающее действительность; что-то возбуждающее, хмельное, чарующее, источаемое произведением искусства и

окутывающее сознание волшебной дымкой. Актеру еще более, чем другим

служителям искусства, необходимо это свойство заражать, волновать, очаровывать. Между произведением поэзии и публикой актер поставлен, как

волшебник, как маг, как медиум. Он должен сам первый слиться с поэтическим

вымыслом, чтобы своим переживанием, своим восторгом, своим экстазом убедить

публику, заставить ее принять иллюзию и упиться ею" (Кугель А. Р.

Театральные портреты. -- Пг.-М., 1923. С.25-26).

Так перед нами возникает новая семиотическая гипотеза, приводящая к эквивалентности актера и канала коммуникации, откуда и следует на очередном

шаге семиотический характер самого актера. Семиотичность заключена в сути

того, как это делает актер. "Актерский талант заключается не столько в даре перевоплощения, который не всегда бывает, сколько в умении давать художественный рисунок. Если вы знакомы с художниками-иллюстраторами, то,

вероятно, обратили внимание на то, что у иного художника все головки и фигуры похожи одна на другую, но сами по себе чудесны, дышат искусством и

проникнуты своеобразным чувством стиля" (Там же. С.129).

А.Кугель прослеживает определенные законы симметрии в коммуникации, обозначая их как такт. "Что такое такт? Это -- инстинктивное

чувство равновесия. Такт вовсе не означает, что человек всегда любезен, соглашателен и т.д. Такт -- это грубость там, где грубость наиболее уместна; ласковость, когда это нужно; поза, когда она необходима. Это -- актерство в высшем, т.е. житейском смысле слова" (Кугель А.Р. Профили театра. -- М., 1929. С.174).

Перевод жизни в ее семиотическую модель А.Кугель связывает с понятием ритма. "Осмыслить жизнь, чтобы уловить ее ритм -- вот задача искусства. (...) Нужно извлечь из жизни ее ритм, а не придумывать ритм, в который укладывается жизнь. В этом извлечении ритма из жизни нет

ничего метафизического" (Кугель А.Р. Утверждение театра. -- М., 1923.

С. 170). Свой ритм он видит в сословиях, профессиях, мастерских, рынках, редакциях. "Искусство рисует нам обобщенными красками, иногда обобщенными

понятиями. Но точно так же можно -- и искусство к этому непременно придет --

запечатлеть быт и, вообще, жизнь обобщенными

театроведческий подход 231

ритмическими записями. Вот, положим, перед вами присутственное место.

Разве жизнь присутственного места не имеет своего специфического ритма?

Разве в стуке машинок, скрипе пера, шагах просителей и курьеров, походке

чиновников нет особого ритма, в котором выражается именно присутственное

место, а не больница и не белошвейная и не университет? Я выше упомянул  
о  
Чехове как об отгадчике ритма сумеречных героев. Художественный театр  
с  
большим искусством этот ритм воплотил сценически" (Там же. С. 171).

Ритм он рассматривает как новый способ обобщения жизни искусством,  
как  
одну из семиотических координат этого процесса. "Я вижу настоящую  
жизнь, то  
грустную, то веселую, иногда сопровождаемую обобщенными звуками,  
иногда  
обобщенными словами. И я хочу угадать и прошлое, и настоящее, и  
будущее по  
каким-то, чрезвычайно тонко подмеченным, ритмическим линиям. Я знаю,  
что  
есть ритм молчания, заседания, питья чаю, любовного томления, делового  
сосредоточения и т.п. Все это подается порою и сейчас на сцене, но с  
огромным прибавлением поясняющих слов и деталей" (Там же. С. 172).

Ритм в этой концепции становится словом массы и коллектива. Когда  
индивидуальный герой действует с помощью обычного слова, герой  
коллективный  
выражает себя в ритме. Как пишет А.Кугель, "обычная форма выражения  
театрального героя -- слово, речь -- почти не существует для коллективного  
героя. Для него потребен особый язык, ему нужна особая форма  
выражения.  
(...) Задача театра, имеющая в виду коллективного героя, выделить этот ритм,  
обнаружить его, уловить его свойства. (...) Уловить ритм -- значит найти  
точку наблюдения, фокус его, подобно тому, как в этом нахождении  
фокуса  
заключается задача фотографа, делающего снимок" (Там же. С.174-175).

Ритм реализуется в чувстве симметрии, характерном для любых  
перформансов: "все ценное, уважительное, религиозное выражается в  
симметрических движениях толпы. Встречи, шествия, проводы, всякий  
ритуал,  
всякое, наконец, "зрелище" ищут подчинения симметрии. Чувство ритма  
и  
чувство симметрии неразлучны. Как в личной мимике отказ от себя и  
подчинение  
высшему, вне нас лежащему началу выражается в параллелизме (который и  
есть  
симметрия телодвижения), так и в массовой психологии: движения обще-

послереволюционный период 232

ственной души ищут выражения в симметрии", -- цитирует он Сергея

Волконского (Там же. С.173).

Внимание к ритму было связано в начале века с работами Жака Далькроза, об идеях которого, правда, сам А.Кугель отзывается как о схоластике. О мимике и жесте Далькроз говорит, что в иных серьезных кругах эти внешние средства признаются театральными и некрасивыми. "Не подлежит сомнению, что если бы когда-нибудь сгорели вдруг все театры и все пьесы, - изучение мимики и жестикуляции тотчас же стало обычным делом для всех общественных деятелей и никто не находил бы этого странным. (...) Союз между жестом и словом, между пластическим и музыкальным ритмом осуществился бы во всей полноте" (Далькроз Ж.Е. Ритм. -- М.: б.г. С.102; см. также Dalcroze J. The eurhythmics. -- London, 1912).

Сергей Волконский также вводит те аксиомы, которые затем становятся обязательными, например, для такой сферы, как паблик рилейшнз, которую можно также определить как сферу прикладной семиотики. "Заставить молчать свое тело -- такое же искусство, как и заставить говорить, иногда даже более трудное. (...) Язык словесный состоит из чередования слова и молчания. Язык телесный -- из чередования движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, -- мы даже не умеем его читать. Если бы умели его читать и понимать, то мы бы не были такими благосклонными, нетребовательными зрителями того, что происходит на сцене; если бы мы понимали смысл телесного языка, мы бы страдали при виде телесной бессмыслицы, мы бы не восхищались... (Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912. С.171). Семиотическая осознанность этого языка не перешла в реальное владение им и на сегодняшний день, и только в случае ключевых вопросов типа театра или политических деятелей ему уделяется особое внимание.

А.Кугель в разных танцах видит символику сексуальности различных типов. "В танго (я разумею изящный танго, "салонный" танец) сексуальность есть единственное содержание танца, причем формы ее выражаются самым сдержанным образом. Канкан, например, считают и считали "скабрешным" танцем.

(...) Манера канкана неприлична, но не сексуальна. Когда канканирующая особа обнаруживает свои "dessous", согнув и высоко подняв колено, она как будто говорит: "посмотрите, как это забавно". (...) Танго дает

театроведческий подход 233

сексуальность прикровенную и сосредоточенную, сексуальность трагическую. В танго -- роковое влечение пола, и чем утонченнее и изысканнее фигуры танго, тем роковая неизбежность пола сильнее чувствуется в танце, и тем самый танец пленительнее" (Кугель А., указ. соч. С.176-177).

В этом плане А.Кугель как бы осуществляет поиск тех сообщений, которые могут быть выражены средствами иного семиотического языка. И именно этот язык был гораздо более значим в прошлом, чем сегодня. Т.Б.Бороздина замечает о Древнем Египте: "Почти ни одно празднество, ни одна торжественная религиозная процессия не обходились без танца. Он господствовал в Египте, как выражение экстаза, радости. Ликование и танец являлись синонимами в поэзии египтян" (Бороздина Т.В. Древнегипетский танец. -- М., 1919. С.3).

Театр, его историю А.Кугель уводит от литературы в сторону человека, актера как основы театра. "Героическое" совпадало всегда с "царственным". Амплуа царей, вождей, вельмож. "Быт" их не касался, тривиальное не накладывало тени на царственность героического рода. Рядом с

этим амплуа царей, вы видите амплуа резонера -- отголосок древнегреческого

хора, преимущественно старика. (...) Законы театра суть законы актера. И потому классификация актерских типов, актерских эмоциональных, выразительных и пластических возможностей должна определять жизнь театра, а не наоборот:

классификация литературных родов и типов должна определять жизнь театра"

(Кугель А., указ. соч. С.23-24). Другими словами: "То, что нам выдают за историю театра, есть большей частью история тех словесных произведений,

тех слов, которые произносились со сцены, но никак не история театра в истинном значении" (Там же. С.19).

Это общая проблема разных семиотических языков и того остатка, который принципиально неперевоодим, когда мы начинаем интерпретировать тот или иной текст в рамках разных семиотических каналов. В воспоминаниях Анатолия Луначарского возникает сходная мысль А.Кугеля о двух других коммуникативных каналах: "Никогда не доверяйте ораторству. Ораторство и писательство -- это две вещи совершенно разные. Мыльные пузыри очень красивы, но попробуйте построить дом из мыльных пузырей. Ораторство сверкает и лопаётся и в лучшем случае остается в памяти слушателя, а написанное пером не вырубишь топором"

послереволюционный период 234

(Луначарский А. Из личных воспоминаний // Кугель А.Р. Русские драматурги. -- М., 1933. С.8).

К числу особенностей театрального языка А.Кугель относит и иное восприятие литературного текста на сцене. Он делает это на примере Гоголя.

"Гоголь любил алогическое, находя в скачках логики некоторое очарование комического. (...) Я видел на сцене "Записки сумасшедшего". Они давали совсем иное впечатление, чем чтение. Сумасшедший на сцене не может быть определенно смешон. Театр выдвигает провалы логики с особенной силой. Читая, вы наслаждаетесь, только остроумием и живостью сопоставлений, смотря же актера, вы не можете не сострадать несчастному, вырванному из цепи логической необходимости. Зрительно ведь Поприщин сумасшедший. Зрительно он весь бритый. Зрительно ведь ему льют на бритую голову холодную воду, и это во сто крат сильнее, чем то, что у алжирского боя под носом шишка. (...) Сценическое представление обладает необычайной силой какого-то, я бы сказал, химического реактива. Как говорят фотографы, сцена "проявляет" (Кугель А.Р, Русские драматурги. - М., 1933. С.44-45).

Особый характер семиотики театрального языка возникает из-за резкого сужения функционирования языка вербального: "драматическая поэзия, лишенная

помощи описаний, восполняет этот пробел усиленной выразительностью разговора. Это сосредоточие художественных средств есть высшая степень искусства..." (Там же. С.19). О драматурге Южине А.Кугель говорит: "Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно" (Тли же. С. 104).

Из-за иного использования языка семиотическим является не только слово, но и отсутствие его -- молчание. "Искусство паузы, играющей такую роль в нынешней драме, не является ведь формой утверждаемого слова, а, вернее, формой отрицаемого слова. Искусство молчания -- самая трудная и в то же время самая благородная форма сценического творчества. Именно в самые трагические моменты своей жизни человек наименее склонен к разговорам" (Кугель А.Р. Утверждение театра. -- М., 1923. С.149). И далее следует основополагающая аксиома театральной коммуникации: "прежде всего необходимо отказаться в театре от поглощающего, абсолютного, единодержавного культа слова" (Там же. С.151). Эта переориентация строится на важных аргументах коммуника-

театроведческий подход 235

тивного характера: "В книге я могу следить за мыслью, за чистой логикой. В кабинете, за письменным столом, я могу стать метафизиком. Но в театре это решительно невозможно. Театр требует театральных форм" (Там же. С.89).

К числу основных параметров театрального действия А.Кугель относит борьбу со скукой -- любопытство. "Главным нервом театрального искусства все-таки, как ни грубо звучит это слово, является любопытство" (Там же. С.146). Поэтому разрешенными становятся любые попытки удержать внимание зрителя: "притупленным любопытством зрителя объясняется распространение и расцвет нат-пинкертоновского репертуара. Необычайность

интриги и внешних событий, без сомнения, крайне дешевая форма драмы, но она

хотя наружно, так сказать, раздражает усталое любопытство. Кризис современного театра выражается в скуке" (Там же. С.147).

Отсюда постоянно возникают отмеченные выше параллели теории и практики

театра и теории и практики паблик рилейшнз с теми же основными постулатами

захвата и удержания внимания зрителя. А.Кугель пишет: "В общем и целом слава состоит из двух элементов: товара и умения показать товар лицом;

объективной цены дарования и биржевого прейскуранта. "Непонятый гений" есть

гений, не котируемый на бирже" (Кугель А.Р. Театральные портреты. -- П.-М., 1923. С.76). И когда он говорит об актере Варламове, он акцентирует свой тип семиотичности, характерный для театра: "личное начало актера ценнее, чем то, что он играет. Ставя актера в театре "во главу угла", как говорится, мы тем самым должны признать преобладающим моментом форму

осуществления. Личность актера -- он сам -- становится основой его обаяния.

Могущественная субъективность актера ~ главнейшее условие для нового

создания искусства" (Там же. С.117).

Это именно те основные моменты, которые уже в наше время совместили

политику и актерство, задав новый тип взаимоотношений политиков и их

электората. В качестве ампулы для Варламова А.Кугель предложил весьма важный вариант: любимец публики. И именно к этой позиции путем напряженной скрытой работы и стремятся политики. То же касается Мочалова:

"Толпа обожала Мочалова. Толпа всегда Превыше всего ценит гипноз искусства,

хмель, забвение восторга. Толпа приходит в театра не отдыхать. Она является

затем, чтобы праздновать оргию духа. Она ищет безумия,

послереволюционный период 236

сладостной муки. Театр являет собой очищающее страдание. Подобно тому,

как первородной формой искусства была демоническая, бесовская пляска или

дикая песня, задыхавшаяся от оргии, так и теперь, и присно, и во веки веков,

основная потребность души, взыскующей искусства, есть хмель забвения"

(Там же. С.28). Отсюда и следует совпадение объекта театра, искусства и семиотики. "Упадок лжи -- упадок искусства. Искусство -- это ложь", -- заявляет А.Кугель (Кугель А.Р. Утверждение театра. -- М., 1923. С.83). А Умберто Эко как раз и объявлял объектом семиотики точки, где возможно возникновение лжи (Eco U. A theory of semiotics. -- Bloomington -- London, 1976).

Характерной особенностью театра является многоканальность воздействия.

Именно это сжимает слово, оставляя для него важную, но не единственную нишу

в театральной коммуникации. А.Кугель говорит о сценическом движении как о более важном аспекте. "Mise en scene дает зрителю впечатление, иллюзию

житейского, реального вероподобия. Но, быть может, еще важнее для театра то,

что реальная, вытекающая из психологии лиц и логики событий, mise en scene

-- необходимое условие правильного, верного изображения актером роли.

Фальшивая mise en scene -- убийственна для актера. Если он сидит, когда он должен стоять, стоит, когда должен сидеть и пр., он непременно будет фальшив

и в речи своей и в передаче всего образа. Известно всякому, как помогает костюм играть, актер должен себя почувствовать в платье того лица, которое

изображает" (Там же. С. 69).

Рассмотрев основные идеи А.Кугеля, можем теперь более четко определить источник их семиотической направленности. Он вытекает из

достаточно широкого взгляда А.Кугеля. на театр, обязательного учета роли зрителя, актера, режиссера, и в связи с этим ухода от одной их составляющей как основной -- не только от литературной, но и от режиссерской. Вновь театр оказывается наиболее семиотичным объектом из-за

многоструктурности, заложенной в его функционирование. При этом структура

зрительского поведения предполагает определенную структуру актерского

поведения. Сложный семиотический объект порождается работой подобных

синхронизированных структур. Художественный текст как объект более позднего,

классического периода семиотики, представленного именами Ю.Лотмана и др., во многом построен более иерархически, в нем структуры

театроведческий подход 237

встроены друг в другу по принципу "матрешки". Театр обладает рядом относительно автономных структур, синхронизация которых достигается на уровне их функционирования.

А.Кугель также постоянно вовлекает в рассмотрение иносемиотические явления, что сразу меняет уровень и значимость выдвигаемых наблюдений. Например, он говорит о смехе: "Непонимание смеха, презрение к смеху, вообще -- признак недостаточной культуры. Конечно, многое объясняется

нашим суровым климатом, сумрачным небом, бедною природою, но не все. Тут

есть еще от малокультурности нашей, от принужденности, натянутости людей,

которые к культуре подошли так недавно, не освоились с ней, бояться быть

грубыми, показаться непросвещенными, вульгарными. У нас смех изгонял

византизм, потому что "смеяться -- грешно" (Там же. С.206-207).

Из этого же источника проистекает значимость идей А.Кугеля для современного использования данных семиотических наблюдений в области теории

коммуникации, публичных речей, пропаганды. Так, к примеру, у В.Мейерхольда он подчеркивает именно этот коммуникативный срез, особо характерный для поп-культуры. "Его талант -- заставлять о себе говорить -- не только не слабеет, но с годами крепнет и растет, как дуб или как вино, которое, чем старше, тем сильнее" (Кугель А.Р. Профили театра. -- М., 1929. С.65-66).

Книгу "Утверждение театра" он завершает такими словами: "Кажется, у Мельхиора де-Вогюэ я вычитал очень интересную и правильную мысль, что для

приобретения славы следует избегать движений, а возвышаться, так сказать,

негнувшись монументом, -- тогда все фотографы немедленно направляют сюда

свои объективы. Театральная слава и способы ее фабрикации не составляют

исключения" (С.207). Сказано весьма профессионально. И везде при этом

проскальзывает подчеркивание специфически театральной семиотичности. Если в романе можно рассказывать, как человек, к примеру, ел, думал, спал, гулял, как он жил среди незнакомых, то это невозможно в драме. "Диалог есть уже форма отношений действующих лиц. Это -- дано самым характером драматической поэзии. Отсюда ясно, что должны существовать правила поведения, и что, вообще, вся суть драмы во взаимном поведении людей, -- следовательно, в этике, ибо нравственность, мораль не более, как закрепленные и утвержденные правила поведения" (Кугель А.Р. Утверждение

послереволюционный период 238

театра. М., 1923, С.1 14). Соответственно, вербальный текст должен соответствовать типу актера: "Если не в прямом, то в переносном смысле, актеры были заказчиками драматической литературы. Сказать иначе, -- что драматическая литература заказывала себе актеров, не значит что-нибудь сказать, потому что, в конце концов, это сводится к тому же: успех имели те произведения, для которых находились актеры, т.е. иначе говоря, амплуа, имеющее многочисленных и даровитых представителей, обеспечивало жизнь, развитие и процветание данному жанру" (Там же. С. 19-20).

Мы видим, как на театр накладывается множество семиотических языков. Он литературен. Он зрелищен. Он идеологичен. Как писал Сергей Игнатов о начале театра на Руси: "Петра не мог удовлетворить только такой репертуар - все это было только зрелище, царю же наряду с таким театром был нужен театр -- кафедра, оправдывающий и объясняющий его мероприятия, а также представления триумфальные, возвеличивающие подвиги царя..." (Игнатов С. Начало русского театра и театр петровской эпохи. -- П.-М., 1919. С. 35). Стало быть уже тогда, в самых примитивных формах закладывается наложение нескольких семиотических структур, в результате которых и получается так необходимый семиотике символический объект. В "котле" разнородных языков и рождается семиотический объект, о чем многократно писал Ю.Лотман, также, кстати, начинавший как театральный критик.

Мы завершим наше рассмотрение интересными словами А.Кугеля о том, что театр не только насыщен символами, он одновременно создатель будущих символов, еще не получивших своего понимания в публике. "В своих последних пьесах Чехов достигал высот символизма. Что такое символизм, истинный символизм? Не предугадывание ли будущих реальных фактов в намеках сегодняшнего дня? Не изображение ли колеблющихся, неясных знаков, которые со временем жизнь облечет в плоть всеми ощущаемой реальности? Знает ли художник истинное значение своих символов? Нет, не знает, а только о чем-то догадывается, потому что если точно, арифметически неопровержимо и определенно, знал, то по свойственному всякому искреннему человеку, а художнику в особенности, свойству -- непременно договорил бы истину до конца. Чехов сам не знал, что такое эти состояния и образы, которые ему рисовались в "Вишневом саде"

театроведческий подход 239

(Кугель А.Р. Русские драматурги. -- М., 1934. С.127-128). И в этом также важная семиотическая роль театра, которая лежит как бы в создании "банка символов", из которых потом черпается их многовариантное использование.

Литература

Кугель А.Р. Профили театра. -- М.: Театинопечат, 1929

Кугель А.Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. -- М.: Мир, 1933

Кугель А.Р. Театральные портреты. -- П.-М.: Петроград, 1923

Кугель А.Р. (Homo Novus). Утверждение театра. -- М.: Театр и искусство, 1923

\* \* \*

Луначарский А. Из личных воспоминаний // Кугель А.Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. -- М., 1933

Луначарский А. Предисловие // Кугель А.Р. Профили театра. -- М., 1929

Боцяновский В.Ф. От редакции // там же.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ФОРМАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

### 4.1. ИСХОДНЫЙ КОНТЕКСТ

Формальное направление, выступившее как бы в роли визитной карточки новой науки, реально отражало происшедшую резкую смену эпохи.

Изменение

самого объекта изучения и привело к трансформации науки об этом объекте,

главные черты которой несомненно были заложены ранее. Бурные изменения,

происшедшие и в жизни, и в искусстве, отразились соответственно и на теории

искусства.

Предвосхищая будущую теорию взрыва в культуре Юрия Лотмана (Лотман ЮМ. Культура и взрыв. -- М., 1992), Владимир Богораз-Тан (1865-1936) рассматривает развитие культуры в таких терминах, как завоевание, ассимиляция, прорыв. С одной стороны, он подчеркивает закрытый характер культуры. "Достигнув известного географического объема,

накопив определенную массу богатства и знания, культура данной народной

единицы, данного государства имеет тенденцию как бы замкнуться в себе,

окружить себя защитною стеною от зарубежного хаоса и варварства для того,

чтобы спокойно накапливать дальнейшее богатство, материальное и духовное, в

пределах своей собственной ограды. Китайская великая стена, Троянов вал,

греческий Александров вал в Крыму, римская каледонская стена в южной

Шотландии были такими защитительными физическими стенами"

(Богораз-Тан

В.Г. Распространение культуры на земле. Основы этногеографии. -- М.-Л., 1928. С.247).

С другой, рассуждая о модели проникновения варварства, которая достаточно частотно встречается в истории, он пишет: "Вино культуры как бы

вспенивается, бродит и разъедает вмещающую его географическую нишу.

А по

всей периферии возрастает напор варварских народов, уже усвоивших себе

некоторые обрывки культуры, проникшие из-за стены, и ставших сильнее,

организованнее, но именно оттого привлекаемых богатствами внутреннего круга

и жаждающих добычи и раздела. Рано или поздно происходит прорыв.

Варварство

врывается внутрь, а вино культуры выливается наружу. Наступает катастрофа, истечение соков культуры и стремительное понижение ее общего уровня" (Там же. С.250).

исходный контекст 241

В принципе эти формулировки звучат как определенные законы развития культуры, и они явно имеют право на существование, поскольку все это происходит именно в ситуации столкновения двух типов культур. Еще одна закономерность, отмечаемая им, носит противоположно направленный характер: "культура стремится постоянно расширяться и выйти за пределы основной культурно-исторической организации. Это расширение происходит прорывами, толчками, а потом непрерывным молекулярным рассасыванием" (Там же. С.250). Богораз-Тан также останавливается на парадоксальном феномене победы культуры при одновременном поражении государства: "процесс распространения культуры от побежденных к победителям является, очевидно, обратной стороной указанного выше завоевательного процесса. И часто он имеет гораздо более широкое и важное значение. Все расширения римской культуры путем завоевания бледнеют перед обширностью и важностью ее распространения после нашествия варваров и формального распада римской империи" (Там же. С.251). То есть мы видим постоянство процесса расширения культуры, где даже поражения могут сопровождаться победами в аспекте ее дальнейшего распространения. УНИЧТОЖИВ государство, варвары вместе с тем впитывают элементы его культуры.

Сходно 1917 год должен был принести новую культуру. Алексей Федоров-Давыдов (1900-1969) говорит, что "новый молодой класс в момент борьбы почти не имеет искусства, его искусство грубо и примитивно (раннее христианское искусство, например, и т.д.). Свойственная всякому новому

искусству жажда жизни, боевой клич сильно и ярко выражаются уже после завоевания власти данным классом, а расцвет его искусства, классицизм, появляется уже на грани упадка" (Федоров-Давыдов А. Марксистская история изобразительных искусств. -- Иваново-Вознесенск, 1925. С.117). В предисловии к данной книге А.Сидоров напишет: "Взнос потребителя в произведение искусства не учтен еще наукой" (Там же. С.ХI). И сегодня мы знаем, как Умберто Эко пытается внести именно этот фактор в семиотическое рассмотрение (Eco U. The role of the reader. -- Bloomington etc., 1981).

Свой несколько упрощенный взгляд на смену систем предлагает и А.Федоров-Давыдов: "Новый класс, победивший своего предшественника и занявший его место, дает господство-

формальное направление 242

и новому состоянию психики, а, следовательно, и новому направлению в изобразительных искусствах" (Там же. С.119). Интересно, что всячески возражая против формального анализа как уменьшающего роль такого фактора,

как идеология, он в то же время не может отрицать его важности:

"установленное нами единство формы и содержания (как принцип) в искусстве должно постоянно напоминать нам всю важность исследования

формальной стороны произведений, ни в коем случае не ограничивая нашу

марксистскую историю изобразительных искусств социальным анализом сюжета или

даже содержания" (Там же. С.79). Это связано с принципиально правильной трактовкой им как раз коммуникативной, семиотической сути искусства.

Отталкиваясь от "содержания", он рассуждает следующим образом:

"Желая

его подчеркнуть, многие художники действительно пренебрегают формой. Но в

таком случае получается, что данное произведение искусства перестает быть

им, так как его характерная особенность выражения отодвинута здесь на задний

план. Искусство выражает те же идеи, что и другие части идеологии (литература, музыка, публицистика, наука и т.д.), но от всех них отличается особенностями своей передачи, причем эти особенности различны в живописи,

скульптуре и архитектуре" (Там же. С.73). В принципе это проблема

непереводимости языков искусства, в дальнейшем разрабатываемая Юрием Лотманом.

Идя по пути "новое общество -- новое искусство -- новая теория", мы и приходим к формальной теории, которая заслужила большую любовь на Западе, чем в самой России.

Идеи эти вырастают не только в рамках науки, но и сами становятся методом того или иного направления искусства. Мы можем продемонстрировать это на материале первого романа Ильи Эренбурга (1891-1967) "Хулио Хуренито", вышедшего в 1922 г. Несколько аргументов привлекают к нему наше внимание, как бы выводя его из области чистой прозы. Илья Эренбург пишет роман в том же 1921 году, когда выходит его книга "А все-таки она вертится", которую называет "шумливой и наивной, напоминавшей декларации левовцев" (Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Восп. в 3-х тт. -- Т.1. -- М., 1990. С.270). И Хулио Хуренито доводит до абсурда декларации данной книги. И.Эренбург сам говорит о книге следующие слова: "Я люблю "Хуренито", потому что я написал его по внутренней необходимости: я ведь еще не

исходный контекст 243

считал себя писателем. Книгу эту я вынашивал долго. Может быть в ней недостаточно литературы (не было опыта, мастерства), но нет в ней никакой литературщины" (Там же. С. 378). В вышепротитированных знаменитых в 60-е годы мемуарах И.Эренбург упоминает учеников старших классов своей гимназии, с которыми был знаком. Все это имена, весьма существенные для данной главы истории семиотики:

Бухарин, Астафьев, Цирес, Ярхо. В этом списке есть также и Роман Яacobсон, с которым они вместе проводили каникулы. О нем Эренбург напишет в своих воспоминаниях: "Кажется, в сентябре 1923 года из Праги приехал в Берлин друг Маяковского и Э.Ю.Триоле рыжий Ромка -- лингвист Роман Осипович Яacobсон, работавший в советском представительстве. В стихотворении, ставшем хрестоматийным, Маяковский вспоминает, как дипкурьер Нетте, "глаз

кося в печати сургуча, напролет болтал о Ромке Якобсоне и смешно потел, стихи уча". Роман был розовым, голубоглазым, один глаз косил; много пил, но сохранял ясную голову, только после десятой рюмки застегивал пиджак не на ту пуговицу. Меня он поразило тем, что все знал -- и построение стихов Хлебникова, и старую чешскую литературу, и Рембо, и козни Керзона или Макдональда. Иногда он фантазировал, но, если кто-либо пытался уличить его в неточности, улыбаясь отвечал: "Это было с моей стороны рабочей гипотезой" (Там же. С.422).

Все это в целом создает для нас совершенно особый контекст восприятия книги И.Эренбурга.

Роман достаточно структурирован и системен. И начинается он в числе первых с вполне семиотического абзаца: "я был настроен весьма мистически и прозревал в самых убогих явлениях некие знаки свыше" (Эренбург И. Хулио Хуренито // Эренбург И. Полное собр. соч. - Т.1. - М.-Л., 1928. С.8). Сам Хулио Хуренито появляется в кафе "Ротонда" (кстати, этому кафе И.Эренбург посвятил множество страниц своих воспоминаний) в духе будущих булгаковских текстов -- с вполне прозрачными намеками на черта. "Действительно, стоило лишь внимательно взглянуть на пришельца, чтобы понять вполне определенное назначение и загадочного котелка и широкого пальто. Выше висков ясно выступали под кудрями крутые рожки, а пальто тщетно старалось прикрыть острый, приподнятый воинственно хвост" (С.9).

формальное направление 244

Жизнь в "Ротонде" была не менее пестрой, чем ее романная модель. Алексей Толстой послал И.Эренбургу открытку в кафе "Ротонда", где вместо фамилии стояло "Au monsieur mal coiffe" -- "Плохо причесанному господину", и открытка дошла до своего адресата. А Максимилиан Волошин писал в газетной статье 1916 г., что появление Эренбурга "в других кварталах Парижа вызывает смуту и волнение прохожих. Такое впечатление должны были производить древние цинические философы на улицах Афин и христианские

отшельники на улицах Александрии" (цит. по ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ. -- Кн. 1.

С.160). Говоря об общей атмосфере времени, И.Эренбург отмечает: "Мы приходили в "Ротонду" потому, что нас влекло друг к другу. Не скандалы нас

привлекали; мы даже не вдохновлялись смелыми эстетическими теориями; мы

просто тянулись друг к другу: нас роднило ощущение общего неблагополучия"

(С. 161).

В романе задействовано множество, так сказать, "структурных намеков". Хуренито выступает в роли дипломатического представителя государства

Лабардан, но потом обнаруживается, "что государства Лабардан вовсе не существует, есть остров Лабрадор и есть еще Лапландия" (С.142). О

религии

звучат чисто семиотические пассажи из уст Учителя: "В течение многих веков

религия честно исполняла свою роль разрядителя человеческих эмоций.

Для

этого она вырастила искусство и теперь умирает от конкуренции своего же

собственного детеныша. Вместо размышлений отцов церкви -- популярная лекция

народного университета, вместо декалога -- неуязвимая мораль спевшихся

лавочников. Что же заменит великолепные страсти, шепот и блеск, фиолетовые

рясы и рык органов? Гримасы Чаплина, мертвые петли Пегу и миллионы огней

грядущих карнавалов" (С.41).

Далее следует чисто научное рассуждение: "Надо выяснить, где и при каких условиях легче всего поймать душу, так же тщательно, как изучает коммерсант способ рекламы. У человека былых времен чувство, именуемое

"религиозным", исходило от спокойного созерцания природы. (...)

"религиозное

чувство", или, точнее, чувство восторга, которое религия может использовать,

подымается у современного человека при ощущении быстроты движения: поезд,

автомобиль, аэропланы, скачки, музыка, цирк и прочее. Посему надо соорудить

передвижные часовенки в экспрессах и в автомобилях, а все службы реорганизовать из медлительных и

исходный контекст 245

благолепных в исступленные, перенося их на арены с  
ошеломляющими  
прыжками, скачками, гиканьем бичей и взлетами аэропланов" (С.42).

Следует

признать явную прозорливость этого представления, которое сегодня  
реализовано в массовых поп-концертах, где проигрывается то же  
религиозное  
чувство нового порядка.

Хулио Хуренито чисто семиотически рассуждает о протестантизме:  
"Бедные

люди, они еще раз повторили жест ребенка, который срывает с игрушки  
ленты и

бубенцы, чтобы найти внутри клочья пакли. Им дали великолепную куклу  
Рима. Они

не поняли, что ее глубочайший смысл в этих кружевах обрядов, в этих  
нашивках

догм, шелесте месс, в румянах и золоте венчика. Они начали сдирать  
одежды,

срывать ризы, боясь, что живая плоть станет ризами, не подумав о том, что  
под поцелуями человеческих губ ризы -- слова, слова и слова -- стали  
трепетными и теплыми и что плоти вне этого не было" (С.36-37).

Восьмая глава романа вообще посвящена различным суждениям  
Учителя об

искусстве. Отвечая на вопросы литературной анкеты о поэзии, Хулио  
Хуренито

напишет, что в иные эпохи и "поэзия" была иной: "Слово являлось  
действием, и

поэтому поэзия, как известное мудрое сочетание слов, способствовала тем  
или

иным жизненным актам. (...) Слово некогда могло убить или излечить,  
заставить полюбить или возненавидеть. Поэтому заговоры или заклинания  
были

поэзией. Поэты являлись ремесленниками. Кузнец ковал доспехи, а поэт  
слагал

героические песни, которые вели к победе. Плотник тесал колыбель или  
гроб, а

поэт слагал колыбельную песнь или страшные причитания. Женщины  
пряли и за

пряжей пели песни, делавшие их руки быстрыми и уверенными, работу --  
легкой"

(С.85-86). Как видим, первые предложения звучат как цитата из работы  
современного философа языка Джона Серля.

В романе приводятся коммуникативные наблюдения автора. К примеру, с римским Папой нельзя беседовать. "Святой отец не говорит, а изрекает" (С.171). Или: русская толпа при записи во французскую армию пытается вести себя как все. "Они тоже, по примеру других, пытались петь, но только что начинали, как песня тонула в гуле протестов. Потом они перестали спорить и начали исполнять одновременно:  
"Боже, царя храни", "Марсельезу", "Интернационал", "Из страны, страны далекой" и даже "Не жури меня"... Впечат-

формальное направление 246  
ление было сильное, напомилавшее несколько негритянскую музыку и как нельзя лучше гармонирующее со смутой, жаром, разором разноплеменной толпы" (С.131-132).

Есть лингвистические наблюдения. Кстати, в воспоминаниях Эренбург упоминает, что в 1914 году "слово "формализм" применялось только к "человеку в футляре" (Люди, годы, жизнь. -- Кн. 1. С.171). В романе он описывает одно из действующих лиц следующим образом: "Вообще молчал он не просто, а торжественно. Любимыми его словами были: "кто-то", "что-то" и "странный". Он изъяснялся примерно так:  
"Мне грустно -- по саду кто-то прошел", "Сейчас с какой-то девушкой что-то случилось, поэтому у меня тяжелеют веки", "Вы слышите, как странно бьют часы, они что-то предвещают" (С.38).

Перед нами все время возникает вторжение в жизнь определенной структурности. Это можно считать методом письма И.Эренбурга. Например, он сопоставляет три вида митингов: воров, проституток и министров. О последнем говорится следующее: "Особенным многолюдством отличался митинг министров. На него приглашались бывшие, настоящие и грядущие министры. Так как эта служба была краткой, и каждый мог рассчитывать не сегодня-завтра ее заполучить, в цирк пришло не менее двух тысяч человек. Заседание правительства по этому случаю было отменено. Все министры, даже грядущие,

калялись и обещали, будучи министрами, министрами не быть. Говорили они  
очень  
поэтично -- о море, закате, ржавых цепях, ключах сердец и прочем. Вообще  
я  
министров боюсь, но эти были совсем не страшные, и я чувствовал себя в  
обществе начинающих поэтов" (С.220).

Возникает классификация портретов, пародирующая современность.  
"Любил  
он до чрезвычайности "Литургию Красоты" Бальмонта и заказывал  
художникам,  
отнюдь не футуристам, но тем самым, что рисовали недавно жен  
московских  
мукомолов и любовниц великих князей, портреты: свой -- одинокий (борец  
за  
идею), с женой (тоже борец), жены с младенцем (материнство), жены борца  
и  
себя в семейном кругу (отдых борца). Все портреты были с выражением и  
в  
бронзовых рамах" (С.278).

Рецепты Хулио Хуренито по уничтожению искусства весьма  
симптоматичны.  
Исходным аргументом является следующее: "Искусство -- очаг  
анархии,  
художники -- еретики,

исходный контекст 247

сектанты, опасные бунтовщики". Отсюда следует требование запретить  
искусство, как запрещается изготовление спиртных напитков или  
наркотиков.

Хулио Хуренито говорит (С.280-281): "... Взгляните на современную  
живопись, -- она пренебрегает образом, преследует задания  
исключительно  
конструктивные, она преображается в лабораторию форм, вполне  
осуществимых в  
повседневной жизни. Преступление Греко, Джотто, Рембрандта в том, что  
их  
образы неосуществимы, единственны, а потому бесполезны. Картины  
кубистов или  
супрематистов могут быть использованы для самых различных целей:  
чертежи  
киосков на бульварах, орнамент набойки, модели новых ботинок. Надо  
лишь  
суметь направить эту тягу, запретить заниматься живописью как таковой,  
чтобы

рама картины не соблазнила живописца вновь на сумасбродство образа, прикрепить художников к различным отраслям производства.

Пластические

искусства перестанут угрожать обществу, они создадут коммунистический быт,

дома, тарелки, брюки. Вместо скрипок Пикассо -- хороший

конструктивный

стул".

Это достаточно необычное наблюдение, построенное на возможности/невозможности продолжения искусства в жизнь, где побеждает,

конечно, утилитарная точка зрения. В принципе это занижение искусства до

уровня аудитории.

Ликвидация искусства должна коснуться и театра (С.281): "... Театр ломает свой панцирь -- рампу, переезжает в зал или на площадь, зрителей тащит на сцену, уничтожает авторов и актеров. В двадцать четыре часа он может быть окончательно распылен через промежуточные стадии всяческих

празднеств, процессий и прочего. Потом даже эти организованные выявления

станут будничными, растворятся в жестах, позах и шутках".

Ликвидация осуществляется, как мы видим, достаточно семиотически.

Есть

удивительное замечание И.Эренбурга о том времени, характеризующее его также сквозь театр: "В театры мы ходили редко, не только потому, что у нас не было денег, -- нам приходилось самим играть в длинной запутанной пьесе;

не знаю, как ее назвать -- фарсом, трагедией или цирковым обозрением; может

быть, лучше всего к ней подойдет определение, придуманное Маяковским, --

"мистерия-буфф" (Люди, годы, жизнь. - Кн. 1. С.158).

Каждый тип канала коммуникации, каждый тип профессионализации решает

одну и ту же проблему своими собст-

формальное направление 248

венными методами. Если в рамках научного подхода в области гуманитарных

наук возникает семиотика, то те же проблемы (структурности, системности и

под.) стоят и в области литературы. И И.Эренбург в своем романе

"Хулио Хуренито" пытается их решать.

Общий системный взгляд может реализоваться не только в науке, но и в живописи, но и в литературе. Перед нами проходит общая тенденция, знаменующая смену парадигмы, которая выводит на авансцену формальные методы

в ряде областей гуманитарной мысли того времени.

#### 4.2. ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

формальный метод предстает на тот период вариантом научности, именно по этому пути старались идти многие, поскольку данный подход

представлялся наиболее объективным. Важной его чертой была системность, то есть взгляд сквозь целое, а не через отдельный элемент, а также резкое ограничение объекта рассмотрения, из которого исключались факторы, признаваемые несущественными, типа отрыва текста от его

создателя или идеологии. Уход от формального метода в тот период требовал

дополнительной аргументации, как это делает, к примеру, И.А.Аксенов, предлагая свой "тематический анализ". "Разбирая тематику музыкального

произведения, мы можем ограничиться выпиской нотаций данной темы, так как

она воспринимается только слухом, словесная же тема воспринимается не только

слухом, но и мыслящим сознанием, которое, как известно, определяется бытием

воспринимающего. Литературные формалисты этого знать не хотят, как может не

знать грамматики учитель чистописания" (Аксенов И.А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии... -- М., 1930. С.133).

Тематический анализ И.Аксенова столь же формален в смысле достижения нового уровня объективности. Сама "тема" определяется им следующим образом: "Под этим словом мы будем понимать словесно выраженное

определение сценического задания, устанавливающего последовательный ряд

поступков лицедеев на протяжении всей композиции (главная тема) или отдельных ее моментов (производные и побочные темы). Тема может быть как

выражена словами сценического текста в форме сентенции, так и выведена из

ряда последовательно произносимых словес-

формальный метод в искусствоведении 249

ных объединений, как составляющая общий им предмет" (Там же.

С.83).

Исходно И.Аксенов отталкивается от анализа музыкальной композиции. "Большая музыкальная композиция (чисто временная) кажется непосвященному состоящей из огромного количества элементов, трудно поддающихся учету. Тематический анализ ее сводит это многообразие к ряду главных и побочных тем, число которых не так уж и велико. К тому же часть тем является производной от других или от них зависимой" (Там же. С.82). Здесь для нас значима эта эквивалентность вербального и невербального текста. Особенностью драмы он считает то, что темы разной тональности могут звучать одновременно (комика и трагика) без создания единой тональности.

Очень важно это исследование порождения текста по ряду параллельных коммуникативных каналов, которое имеет место в случае театра. К примеру, А.Гвоздев считает принципиальной ошибкой прошлого отождествление театра с драмой (Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. -- П., 1924). Как общая философия объективности это направление пронизывает многие исследования. А о самой статье А.Гвоздева болгарская исследовательница Йоана Спасова-Дикова говорит как о программе будущего театрално-семиотического подхода (Спасова-Дикова Й. За семиотичното изучаване на театралната история (Един ретроспективен поглед в бъдещето) // Номо Valcanicus. Знаковост и культурна идентичност. София, 1994).

Трудность работы историка'театра А. Гвоздев видит в том, что в отличие от историка искусства, который может изучать свой материал в музее, первому следует "воссоздавать объект своего исследования прежде чем изучать его историческую эволюцию" (Гвоздев А.А., указ. соч. С.86). Значимым становится включение в рассмотрение такого понятия, как фантазия зрителей: "характер постановки во многом зависит от воображения зрителей, от их способности дополнять фантазией то, что они видят на сцене. Ясно также, что в различных эпохах и странах навыки зрительных восприятия весьма различны" (Там же. С.95). И далее следует вывод: "исследование должно опираться в дальнейшем на указанную

особенность фантазии зрителей, т.е., иными словами, анализ воображения зрителя указывает направление научной мысли" (Там же. С.96).

Часто А.Гвоздев в своем анализе

## формальное направление 250

употребляет очень важное методологически слово -- реконструкция. Именно такая точка зрения поднимает на иной уровень предлагаемый анализ.

Внимание к зрителю, его поведению (т.е. как бы наименее сохранившемуся элементу театральной модели того или иного периода) вообще характерно для историков театра. Так, Сергей Игнатов пишет об испанском зрителе: "Зритель был очень строгим и требовательным критиком. Он видел и слышал на сцене хорошо знакомые вещи -- народные танцы, старинные романсы -- и умел в них разбираться. Ошибки в читке стихов, неверное ударение, неверно поставленная цезура -- все это вызвало протест зрителей. Все иностранные путешественники отмечают необыкновенную отзывчивость зрительного зала, а также высокую театральную культуру зрителя" (Игнатов С. Испанский театр XVI-XVII веков. -- М.-Л., 1939. С.128; см. также: Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. -- М.-Л., 1940). Здесь введены две важные составляющие анализа: зритель видит знакомое, в результате чего резко возрастает уровень искусства; а также то, что основной массив наблюдений дают иностранцы, которые, будучи внешними наблюдателями, видят больше и по-иному.

Есть отдельная глава "Театральный зритель" у А.С.Булгакова, где можно прочесть о размещении зрителей, о составе театральной аудитории и о поведении зрителей в театре во время спектакля. Читая описание поведения аристократического зрителя, мы сразу вспоминаем Евгения Онегина "Являясь сюда не для того, чтобы смотреть спектакль, а главным образом, чтобы себя показать, эти модники держались очень развязно. Они не считались ни с чем, мешали другим не только слушать пьесу, но и видеть происходящее на сцене"

(Булгаков А.С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. -- Л., 1929. С.148; в приложении к книге

даны также переводы на темы "Золотая молодежь в театре", "Поведение женщин в театрах" и др.).

Приведем также очень важное замечание И. Аксенова о зрителе елизаветинского времени: "Публика была разнообразная, и чтобы спектакль нравился всем, надо было показать в нем каждому роду зрителей то, что он хотел бы видеть. Ставя на экран видовую, сильную драму и комедию с непрерывным смехом, наш кинематограф повиновался тем же по-

## формальный метод в искусствознании 251

будительным причинам. Впоследствии он отказался от этого: киноиндустрия ввела видовые и комические элементы в своих драматических повествования.

Все в целом получило название "боевика". Елизаветинская драматургия в свое время

проделала эту эволюцию" (Аксенов И.А., указ. соч. С.84). Добавим, что по этой же модели развивается современная политическая реклама.

Зритель естественным образом диктует также сюжетику (здесь И.Аксенов идет по пути, продолженному затем Умберто Эко в его исследовании влияния читателя на массовую литературу): "фабула комической части тоже возникла по

линии наименьшего сопротивления, ожидаемого от наиболее отсталого зрителя, которому и предназначалась. Такой зритель особенно стоек в своих вкусах и

требованиях. Он традиционалист сценической формы. Фабула должна быть традиционно-комической" (Там же. С.89).

Евгений Бертельс говорит о взаимосвязи искусства с условиями времени и пространства, в рамках которых протекает их развитие. Музыка в

этом отношении наиболее свободна. Живопись проникается местными условиями.

"Зритель поймет картину только в том случае, если он знаком с эпохой и страной, к которой она относится. (...) Наконец, театр наиболее тесно связан с той средой, где он развивается. Для полного проникновения в смысл театрального действия недостаточно знать язык страны, необходимо знание быта,

необходимо ощущение ритма жизни народа" (Бертельс Е. Персидский театр. -- Л., 1924. С.7-8).

Искусствоведение того периода вообще было в исключительном положении, поскольку Россия обладала не только своими научными результатами, а опиралась на все богатство имеющихся подходов. В дореволюционное время были переведены наиболее значительные труды формального направления из других стран. Это и Адольф Гильдебрант и Генрих Вельфлин. Они задают нужную точку отсчета, тот уровень, отталкиваясь от которого приходилось при работе.

А.Гильдебрант связывает форму с воздействием: "художественное изображение, если оно должно быть сильным и естественным, должно извлечь из общей полноты явлений, и несмотря на присущую им множественность, эти элементарные воздействия, делающие для нас живым самое общее понятие формы" (Гильдебрант А. Проблема формы в изобразительном искусстве. -- М., 1914. С.21). Опираясь на воздействие, он вводит его в само определение искусства:

#### формальное направление 252

"произведение искусства есть законченное, в самом себе покоящееся и для себя существующее целое воздействие и противопоставляет последнее как самостоятельную реальность природе. В художественном произведении форма бытия существует только как реальность воздействия. Художественное произведение, воспринимая природу, как отношение между двигательными направлениями и зрительными впечатлениями, освобождается от всего изменчивого и случайного" (Там же. С.24). Этот акцент на форме доводится до предела, занимая место, полярное социологическому подходу к искусству. "форма бытия становится формой воздействия, а эта последняя свободна от измеримого фактического содержания. Отдельные ценности формы бытия группируются в ценности воздействия" (Там же. С. 36).

А.Гильдебрант пытается разграничить два понятия -- форму бытия и форму воздействия. Первое -- это реальное существование объекта, второе -

зрительское впечатление. форма бытия реально принадлежит объекту.  
"Форма  
воздействия заключает в себе отношение некоторого представления  
формы к  
определенному зрительному впечатлению и есть поэтому исходный пункт  
для  
такого представления формы, которое удерживает определенное  
зрительное  
впечатление, в противоположность представлению формы бытия, как  
просто  
результату форм, освобожденному от зрительного впечатления" (Там же.  
С.87). Усиливая это противопоставление, он заявляет далее: "ни архитектор,  
ни скульптор не являются художниками до тех пор, пока они передают  
реальную  
форму самое по себе, т.е. просто форму бытия; они становятся  
художниками  
только тогда, когда берут и изображают форму воздействия ..." (Там  
же).

В своей статье "Кое-что о значении размеров в архитектуре"  
А.Гильдебрант чисто семиотически сопоставляет различные языки. "В  
поэзии -- по крайней мере, в повествовательной поэзии, -- речь, как чисто  
внутренний продукт, переносит нас вообще только в мир представляемого.  
(...)  
Лучше всего однако сравнить архитектуру с драмой, где процесс выступает,  
как  
нечто действительное; но и здесь еще остается в силе то различие, что  
сценическое действие отграничено от остальной реальности и  
представляет  
собой отдельный самостоятельный мир, -- в то время как архитектурное  
здание  
стоит среди реальной обстановки, как часть той же самой реальности" (Там  
же. С.147).

### формальный метод в искусствоведении 253

Как ни парадоксально, А.Гильдебрант акцентирует момент  
содержания, а не формы в случае архитектуры. "Каждый архитектурный  
стиль  
подобно языку имеет свои особенные свойства. Но то, о чем говорит на  
своем  
языке художник, нельзя рассматривать как свойство самого языка, как его  
скрытое содержание. Архитектуру в этом отношении можно сравнить с  
поэзией, в

которой существенным является не то, что поэт пишет по-немецки, по-английски или по-французски, а то, что он написал на своем языке. Поэтому оказывается поверхностным и чисто формальное деление, основанное на выводе архитектурного значения и художественной ценности здания из особенностей данного стиля. Творчество отношений, внутренняя последовательность форм, свободное распоряжение контрастами, направлениями и т.п., есть художественный процесс и содержание, которое надо рассматривать независимо от стиля и которое в существенном может принять уже вполне определенную форму, не подходя еще -- или вообще не подходя -- под тот или иной стиль" (Там же. С.149-150).

И последнее разграничение А.Гильдебранта, которое следует упомянуть, это разграничение представления и восприятия. Он приводит пример изображения быстро бегущей собаки, где у нас не бывает неясных полос вместо ног. "Представление запоминает образ собачьей ноги в покое и только приводит ее в такое положение, которое мы воспринимаем при беге; оно создает себе ясный образ, в котором запечатлены, как сама собака, так и ее бег" (Там же. С.59). Соответственно, мы изображаем в движущемся колесе спицы -- "живущий в нашем представлении образ колеса в покое, сильнее, чем беглый образ движущегося колеса; мы удерживаем первый, как более важный для представления и жертвуем образом восприятия, как неотчетливым и искажающим форму" (С.59-60).

Здесь далее сводится воедино то, с чего мы начали -- воздействие и форма: "собственно художественное действие начинается лишь тогда, когда представление жестов выражения выясняется с точки зрения способности производить впечатление. В процессе этого выяснения оказывается, что множество жестов выражения вообще непригодно, потому что не дает ясного впечатления, другие же жесты должны быть переделаны для того, чтобы отвечать требованиям рельефного представления. Несовершенство так называемых

реалистиче-

формальное направление 254

ских созданий зависит от того, что в них не производится эта художественно необходимая метаморфоза и имеется в виду лишь правдивость жеста выражения" (Там же. С.61).

Мы видим, как А.Гильдебрант идет, с одной стороны, системным путем, с другой -- производит сужение своего рассмотрения не только к понятию формы, но и саму форму начинает понимать лишь сквозь воздействие.

Это путь, который Андрей Белый понимал как "ограничение объекта знания", видя в нем единственный путь перехода от незнания к знанию (Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. -- В 2-х тт. -- Т. 1. -- М., 1994. С.56).

Путь формальной школы задавал и Генрих Вельфлин (Вельфлин Г. Ренессанс и Барокко. Спб., 1913), которого сурово критиковал А.Федоров-Давыдов: "Его интересует лишь то, как строгая, гармоническая архитектура форм Ренессанса, основанная на ясности расчленения и четкости форм, переходит в сплоченную нагроможденность и живописную стремительность стиля Барокко. Вопросы же о причинах возникновения этих стилей, об их идеологической сущности, об их социальной значимости даже и не встают перед ним" (Федоров-Давыдов А. Марксистская история изобразительных искусств. -- Иваново-Вознесенск, 1925.

С.25). Можно понять это как столкновение двух разных подходов.

Формальный подход привлекает к себе несомненной четкостью исходного инструментария. Свою книгу "Основные понятия истории искусств" (1915)

Генрих Вельфлин начинает разграничением живописного и линейного стилей, иллюстрируя их примером живописности Рембрандта и графичности

Дюрера. "Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определенности. Равномерно твердое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все

моделирующие тени так тесно связываются с формой, что прямо-таки вызывают

осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождественными. Живописный стиль, напротив, в большей или меньшей степени отрешен от вещи как она существует в действительности. Для него нет непрерывных контуров, и осязаемые поверхности разрушены. Мы видим только расположенные рядом не связанные между собой пятна. Рисунок и моделировка перестают геометрически совпадать с пластическими формами и передают только

формальный метод в искусствознании 255

оптическое впечатление от вещи" (Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Спб., 1994. С. 38).

В этой цитате очень необычным образом заложена отсылка к будущим идеям

НЛП -- нейролингвистического программирования, где подчеркивается

преобладание для каждого отдельного человека либо визуального, либо аудиального, либо кинестетического восприятия (см. Гриндер Дж. и др. Из лягушек в принцы. -- Воронеж, 1993; Гриндер Дж. и др. Структура магии. -- М., 1995; Кэмерон-Бэндлер А. С тех пор они жили счастливо. -- Воронеж, 1993; Бэндлер Р. и др. Семейная терапия. -- Воронеж, 1993; Макдональд Б. Руководство по субмодальностям. -- Воронеж, 1994).

Элементы системности явственно проступают и в других работах того времени. Так, Наталия Соколова в своем исследовании "мирискусников" говорит, что "Петр, наиболее действенный исторический герой всей группы "Мир

искусства", трактуется в единственном действии -- постройке Петербурга. Им

совершенно чужда героическая, батальная историческая живопись. Петр -

- полководец, Петр в столкновении с Мазепой или Алексеем -- все эти моменты,

давшие пищу целому ряду художников, писателей, поэтов, раскрывавших

социальную или психологическую сторону исторического процесса в борьбе и

становлении, остаются вне поля зрения Бенуа, Лансере, Добужинского" (Соколова Н. Мир искусства. -- М.-Л., 1934. С.129).

И далее интересное замечание об ограничении содержания: "черпая

сюжетике из классической традиции, Сомов, Бакст обращаются к дворянской символике, к виргилиевой буколике, к интимной идиллической трактовке мифа; обычно эта игра нимф, сатиров. Иначе говоря, мирискусники обращаются к тому моменту формирования стиля, который определяется эпохой перелома и спада. Им ближе и больше по плечу образцы в стиле Вергилия, отражавшего в своей поэзии "ретроградные чаяния конца республики", чем суровый классицизм Рима эпохи его расцвета" (Там же. С. 142).

Ф.Шмит с рядом оговорок также признает значимость формального метода в своей книге ИСКУССТВО (1925). Он отмечал, что искусство творится художником "в расчете на потребителя, принадлежащего определенному времени, определенной общественной группировке (племени, государству, классу и т.д.), да и сам художник принадлежит тому же времени и тому же обществу..." (Шмит Ф. Искусство.

#### формальное направление 256

Основные проблемы теории и истории. -- Л., 1925. С.7). Отсюда, по его мнению, и следует необходимость "коллективистской теории искусства".

Подобные высказывания, конечно, следуют вне формального метода, однако ф.Шмит приводит и ряд своих чисто семиотических наблюдений. "Зрительным образам свойственна пространственность. (...) Для акустических образов характерно, напротив, то, что их ряды развертываются во времени и вне времени не существуют" (Там же. С.42). Об этом же напишет и Роман Якобсон в своей работе о зрительных и слуховых знаках (Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствоведение. -- М., 1972). В определения Ф.Шмита постоянно попадает и потребитель искусства: "Задача пространственных искусств -- оформлять лежащее вне художника вещество так, чтобы оно соответствовало зрительным образам художника и подсказывало те же зрительные образы

потребителю искусства" (Шмит Ф., указ. соч. С.42).

Исследователь вводит разграничение изобразительного и неизобразительного искусства. В последнем случае речь идет об общем самочувствии художника, в то же время изобразительные искусства говорят о специфических эмоциях. И далее следует чисто семиотическое усложнение: "Нет изобразительного искусства, в котором бы совершенно отсутствовали неизобразительные элементы (интонация, ритм, рифма в словесности, ритмы, темпы и тембры телодвижений в драме, ритмы и гармонии в живописи и ваянии), и нет неизобразительных искусств, где бы не было следов изобразительности (звукоподражание, ритмы и темпы в музыке, мимика в танце, натуралистические мотивы в узорной живописи, в неизобразительном ваянии и в зодчестве" (Там же. С.45).

Ф.Шмит достаточно подробно рассматривает разнообразную семиотику телодвижений, различая по повадке и походке англичанина, немца, француза, русского и китайца. "Иначе выступали люди величавой эпохи "Короля-Солнца" (Луи XIV), иначе вели себя люди "галантной" эпохи Луи XV, иначе двигались люди времен Империи и т. д. -- иначе ходили, иначе танцевали, иначе кланялись, иначе кушали. И в области телодвижений драматического и хореографического характера замечается то же, что в области фонетики, живописи и проч.: репертуар не трудно обогатить смолоду, а позднее он изменяется у каждого человека лишь в опреде-

#### формальный метод в искусствознании 257

ленные периоды -- один репертуар телодвижения у младенца, другой у ребенка, затем (после общеизвестного "переходного возраста", когда все дети отличаются поразительной неловкостью), опять совершенно другой у юноши и девушки, после приобретает "солидность", наконец наступает старческая дряхлость" (Там же. С. 76). Он также находит в каждом человеческом коллективе свой репертуар телодвижений. Сегодня можно увидеть продолжение

этого направления в такой работе Марселя Мосса, как "Техники тела" (Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. М., 1996). Или в некоторых работах Ю. Лотмана (например, Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. -- Т. IV. -- М., 1996).

Предлагая общую модель развития искусства, Ф.Шмит видит в ней стремление к общечеловечности, общепонятности, что объясняет тенденции современной поп-культуры, как и вытеснение телевидением всех прочих искусств. В живописи он видит не плоскостность самих образов, а "суммирование в плоскости -- как бы мозаичное сопоставление в плоскости -- точечных элементов, доставляемых непосредственным восприятием, и линий, являющихся первичным продуктом этого суммирования" (Там же. С.49). И тут возникает "единство точки зрения живописца и обязательность избранной художником точки зрения для зрителя -- столь же характерный признак для живописи, как и плоскостность" (Там же. С.49).

В конце книги Ф.Шмит приходит к понятию условной перспективы, рассматривая китайскую и японскую живопись, "обратную" и "прямую" перспективы. При этом примеры обратной перспективы он также находит в искусстве средиземноморского мира (С. 148). Достаточно подробно он рассматривает древнеегипетскую живопись, где, как он считает, "интерес египетского живописца сосредоточен на общей линии контура: все, что художник имеет сказать о каждой данной фигуре, сказано в ее общем силуэте, хотя бы для этого пришлось очень существенно отступить от видимой Действительности и даже от правдоподобия" (Там же. С.109). Для этой эпохи характерно использование нескольких точек зрения: "когда египтянин изображает человека, он рисует лицо и ноги в профиль, глаза и грудь в фас, а торс в три-четверти, но каждую отдельную часть он рисует с какой-

формальное направление 258

нибудь одной точки зрения, а не со всех зараз" (Там же. С.49).

Ф.Шмит определяет искусство как деятельность по выявлению

образов. Поэтому в свое представление о формальном методе он вписывает именно этот срез: "Формальный анализ художественного произведения должен быть основан не на отвлеченной эстетике, а на анализе образного мышления, т.е. на точном знании комбинированных функций мозговых центров, и с учетом их развития и их относительной значимости" (Там же. С.183).

Ф.Шмит все время переходит от более простых к более сложным моделям. В качестве примера можно привести сопоставление пространственного и временного аспектов: "И музыка не чужда пространственности: только одиночная мелодия есть чисто во времени разворачивающаяся вереница звуков -- подобно тому, как только линейный рисунок есть чисто в пространстве сопоставленный ряд точек; в аккорде мы имеем уже сопоставление звуков не в временной последовательности, а в пространственном созвучии; в многоголосой музыке, в аккомпанированной мелодии мы получаем уже, как будто, два пространственных плана звучаний;

наконец, "симфонические" звуковые массы, одновременно впечатляющие слух, явственно воспринимаются как пространственно-многоплановый, так что слушатель различает их относительную отдаленность от себя" (Там же. С. 57).

То же усложнение мы видим и при рассмотрении сюжета. С одной стороны, он вызывает ряды ассоциаций, "которые художник затем может направить по тому или иному эмоциональному руслу стилистическим оформлением" (Там же. С.59). С другой, рассуждая об истории сюжетов, он говорит:

"Каждому виду сюжетов свойственна, если можно так выразиться, своя "эмоциональная емкость", а потому массовое появление таких-то сюжетов в такой-то среде и полное их исчезновение при изменении условий бытия может оказаться драгоценнейшим симптомом для историка. В этом смысле значение сюжета совершенно однородно со значением материалов РІ техники: каждому

материалу и каждой технике свойственна своя "формальная емкость", свои особые формальные возможности, строго ограниченные..." (Там же. С.60).

Даже мельчайшие характеристики в исследовании Ф.Шмита наполнены семиотической значимостью. Так, рассуждая об отсутствии мимики в египетской живописи и скульптуре,

формальный метод в искусствоведении 259

он тут же находит дополняющий вариант -- передачу душевных переживаний телодвижениями. "По части телодвижений египетский живописец и египетский скульптор -- мастера: нет такой позы или такого жеста, от которых бы они отказались" (Там же. С.117).

Поскольку на канал коммуникации наложены ограничения, в ответ происходит некоторая утрировка разрешенного выражения. У египетского художника "движения, в целях отчетливости, очень часто преувеличены: если у него человек замахивается топором, то замахивается так, что неминуемо должен вывихнуть себе плечевые суставы и опрокинуться на спину; если у него пляшут танцовщицы, то их выпрямленные ноги образуют угол чуть ли не в 180°. Никакого выбора момента движения, который пригоден к изображению, египтянин не делает, или, вернее, он выбирает тот момент, когда данное действие наиболее легко может быть узнано..." (Там же.С.118).

Столкновение семиотических языков часто приводит к плачевным результатам. Ф.Шмит приводит пример, когда в XVI веке, приехавший вместе с иезуитами живописец, желая поразить превосходством европейского искусства, написал портрет влиятельного сановника-мандарина. Результат был ужасен: "сановник не только не признал себя в портрете, но пришел в величайшее негодование, что живописец осмелился его прекрасно-ровное желтое лицо изобразить каким-то пятнистым!.. с какими-то темными потоками, совершенно непонятными и неуместными!.. А живописец-итальянец как гордился своим владением светом и тенью!" (Там же. С. 150).

Поднимаясь по уровням еще выше, Ф. Шмит приходит к определению

композиции, под которой он понимает "такое сопоставление отдельных форм, при котором они связываются в новое целое высшего порядка" (Там же. С.79). Европейское искусство сравнительно с греческим меняет свою доминанту:

"к греческим плоскостным ограничениям добавило ограничение глубинное:

изобразительная картина европейского пошиба есть как бы некоторый ящик о

трех стенках, тогда как греческая картина есть отверстие, открытое в бездонное пространство, в пустоту. Соответственно с этим новым ощущением

действительности, и композиционные задания европейской живописи формулируются по существу иначе, чем композиционные задания греческой живописи:

формальное направление 260

для грека важно было связать фигуры в плоскости, для европейца существенно связать в одно органическое целое разные планы глубины" (Там же. С.153).

Ф.Шмит прослеживает связь определенных художественных открытий с целыми народами, говоря при этом о законе диапазона, когда длительное воздействие неизменной среды приводит к формированию устойчивого диапазона

общественных и художественных потребностей, у каждого народа возникает

излюбленный набор содержания и сюжетов. Он может сохраняться даже при

исчезновении данного коллектива. Ф.Шмит приводит пример, когда феллахи, выкопав статую, пролежавшую в земле пять тысяч лет, узнали в ее

чертах своего старосту (С. 170).

И здесь возникает параллель с теорией пассионарности Льва Гумилева. "Именно в силу инерции, грозящей остановить жизнь и погубить ее в противоречиях, и нужны те катастрофические революции, в концах циклов,

а иногда и в концах отдельных фаз этих циклов, а иногда и в пределах фаз -- в концах их "секунд" (...): нужен бывает внезапный взрыв, чтобы смести то старое, которое когда-то было нужным, было громадным достижением

общественности, но которое со временем стало вредною традицией.

Старые и

отдельные люди, и человеческие коллективы всех порядков перестают  
быть  
активными не потому, что уже ничего не хочется делать: все ясно, все  
вопросы  
разрешены, все дела сделаны -- надо только охранять то, на созидание чего  
потрачено столько сил, надо чинить и чистить механизмы, надо даже  
вводить  
частичные улучшения, но ничего не надо трогать по существу, надо  
предоставить всему идти, как оно шло до сих пор, и как оно может идти  
еще  
долгие годы -- лишь бы на наш век хватило!" (Там же. С.174).

Для нас это явное описание эпохи Брежнева. Ф.Шлшт смотрел более  
углубленно. Свое время он определял как конец цикла, период борьбы с  
религиями, созданными в начале цикла, в первую очередь с  
христианством:

"боремся именно потому, что, в силу инерции, евангельские притчи и  
проповеди  
стали средством классового угнетения и эксплуатации, а церковный обряд  
(т.е.  
символическое искусство, выражающее евангельские "истины" и много  
других,  
найденных позднее, таких же "истин" + догматов) стал страшною  
ретроградною  
силой, оттягивающей нас назад к средневековью;  
но мы не должны забывать, что когда-то охранники Римской

формальный метод в искусствознании 261

империи тщательно разыскивали каждый отдельный экземпляр  
евангельских  
текстов, чтобы его уничтожить, - ибо знали, что эти книги таят в себе  
могучую революционную потенциальную энергию..." (Там же. С.175-176).

Ф.Шмит в принципе трактовал искусство чисто коммуникативно:  
когда один человек обнаруживает перед другими мир своих образов,  
чтобы  
"заразить" своими переживаниями. При этом вновь резко возрастает роль  
потребителя: "художник только обслуживает не-художников, пробуждая  
"с  
неведомою силой" те образы и те эмоции, который в смутном виде у  
не-художников под влиянием бытия уже зародились; власть художника  
над  
"сердцами людей" -- власть весьма ограниченная, каковы бы ни были его  
способности, талант, гений, и ничего таинственно-мистического в ней нет.  
Любое художественное произведение, имевшее успех у какого-то  
коллектива

людей, может быть с полным правом рассматриваемо, как выражение переживаний всего этого коллектива и как показатель уровня общественного его развития"

(Там же. С. 37).

В целом, концепция Ф.Шмита достаточно системна, мы даже опустили некоторые из предлагаемых им классификаций. Она коммуникативна в сути своей, поэтому в ней постоянно имеется в виду потребитель, он из чисто пассивного функционирования переводится на более активные роли. И практически все семиотические идеи, связанные с будущим развитием семиотики визуального искусства, уже присутствуют здесь, в том числе и прямая/обратная перспектива, точка зрения (последняя активно разрабатывается сегодня, к примеру, Б.Успенским. См.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. - М., 1995).

Предыдущие тексты привлекли нас своим стремлением к системности и объективности. В их число мы также можем включить В.Богаевского, заявившего: "Искусствознание в результате своих работ, будем надеяться, выработает единый язык искусства, который пока признают лишь немногие" (Богаевский В. Задачи искусствознания (Современные проблемы изучения изобразительных искусств) // Задачи и методы изучения искусств. -- П., 1924. С.61). Доклады, прочитанные на заседаниях комиссии по изучению философии искусства философского отделения Государственной Академии Художественных Наук в 1926-1927 гг. и объединенные в сборник статей "Искусство портрета", следует признать уже

формальное направление 262

чисто семиотическими. Здесь явно прослеживается анализ особого символического языка -- портрета, в ряде случаев используется даже семиотическая терминология.

Личность (и соответственно портрет как аналог ее в изобразительном искусстве) появляется достаточно поздно в истории человеческой цивилизации.

Н.М.Тарабукин говорит: "На фресках древнего Египта, Ассиро-Вавилонии, Греции -- человеческое лицо как индивидуальный лик отсутствовало. Художник

изображал тело, лицо же подменял маской..." (Тарабукин Н.М. Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. -- М., 1928. С.1 59; см. также: Маркелов Г.И. Личность как культурно-историческое явление (Этюды по истории индивидуализма). -- Т. 1. Спб., 1912).)

Н.И.Жинкин, в свою очередь, определяя портрет, говорит о том, что нельзя рассуждать просто об индивидуализации изображаемого, ведь тогда и пейзаж должен стать портретом, поскольку он индивидуален в этом плане. Он

вводит определение портрета как изображенного на плоскости индивидуального

человека, не вовлеченного в действие, но затем сам же отвергает подобный путь, поскольку он ничего не дает для понимания сути портрета (Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. -- М., 1928. С.13).

.Путь анализа портрета Жинкин видит в поиске характерных форм личности: "в личности есть такие специальные характерные для нее формы, воплощение и нахождение которых удовлетворяет художественный опыт и дает

возможность построить разные типы портретов с разным мировоззрением" (Там

же. С.20). Портрет в его понимании даже приподнимается над человеком, сам становится определяющей человека силой: "портрет только находит личность в человеке, он в нем обнаруживает его собственные формы. Древневосточное портретирование было действительно только допортретным

периодом, как в смысле отсутствия портретов, так и в смысле признания магической силы портрета. Это сознание полагало, что вещь, принявшая форму

личности -- камень, кусок стены, или кости, сами стали личностью, второй личностью -- двойником и потому все, что реально происходит с двойником --

вещью, тем самым произойдет и с личностью. Власть над портретом -- власть

над личностью" (Тяж же. С.35).

Художественная литература достаточно часто использовала подобный магический сюжет. При этом А.Г.Габричевский

формальный метод в искусствознании 263

даже выводит портрет из этого магического соответствия. "Портрет, по всей вероятности, возник из магического двойника, и в наши дни, при совершенно иной структуре сознания, все знаки, связанные с человеческой

личностью, как то: имя, ручка, которой тот или иной герой подписывал

исторический документ, его портрет, трость или шляпа -- все это имеет огромное значение в области практической символики" (Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. -- М., 1928. С.64).

В случае портрета возникает интересный парадокс, о котором пишет ряд исследователей. Суть его состоит в том, что в основе портрета лежит уверенность зрителя в сходстве с изображаемым лицом, но одновременно это не

имеет никакого смысла, поскольку мы не знаем реально этого лица. Н.И.Жинкин пишет об этом следующим образом: "портрет должен быть похож на личность, или, лучше, должен являть образ личности, т.е. включать в

себя формы олицетворения, но совершенно не важно -- кто реальный носитель

этой личности, пусть его нет или он изменился и умер, портрет останется портретом" (Жинкин Н.И., указ. соч. С.41). Отталкиваясь от портрета, мы пытаемся воссоздать оригинал, идя по пути, намеченному Б.В.Шапошниковым. "Портрет тем больше будет портретом, чем отчетливее мы можем восстановить оригинал до его идеализации и чем больше этот оригинал будет совпадать с образом идеализированным, который мы воссоздаем на основе портрета как картины" (Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. - М., 1928. С.83).

Сходство еще не становится портретом, пока оно не стало художественной

реальностью, и чисто семиотически А.Г.Габричевский подчеркивает замкнутость, ограниченность художественного мира от мира реального. В одном

месте он говорит о картине, что это "изолированный внутренне отрезок плоскости как носитель художественного образа" (Габричевский А.Г., указ. соч. С.63). В другом -- рассуждает о том, что "всякое художественное произведение есть (...) замкнутый в себе микрокосм, вполне довлеющая себе и

изолированная наглядная система, строящаяся по особым внутренним закономерностям. некий своеобразный, отрешенный от всякого иного, тип бытия"

(С. 54). И для того, чтобы более четко раскрывать и описывать этот художественный мир, он вводит три вида выразительных знаков. Экспрессивные -- кон-

формальное направление 264

центрируют в себе творческий характер, конструктивные -- акцентируют и строят вещь как вещь, изобразительные -- превращают ее в пространственный глубинный образ. Поэтому возникает интересный парадокс --

если идти только по экспрессивным знакам, то любой портрет, любой натюрморт в реальности становятся автопортретом, "выдавая" художника, поскольку именно они выражают субъективное, творческое.

"Современное искусство, -- пишет А.Г.Габричевский, -- потому только не создает чистого портрета, что акцент индивидуализации лежит не в изобразительном, а в конструктивном слое, в портрете же акцент как раз лежит на формах изобразительных и, главным образом, на их связи с формами экспрессивными" (С.73). И этот срез объясняет, почему редка карикатура в рамке, почему неприятна карикатура в пластике. "Изобразительная и экспрессивная композиция карикатуры именно потому не портрет и потому попадает в сферу комизма или юмора, что она разрушает тектонику личности. У многих портретистов центр тяжести лежит именно в этом слое изобразительного иероглифа. Так, например, многие портреты Серова и любой портрет экспрессионистов делаются карикатурами, лишь только мы выделим изображение человека из общего контекста картины" (С.68).

Этот же срез "недостаточности" карикатуры, невозможности ее как бы самостоятельного существования подчеркивается и Н.И.Жинкиным: "карикатура мысленно или буквально требует текста, им определяется и поэтому является несамостоятельной, но, в противоположность иллюстрации, этот текст обычно параболически подразумевается и предполагается в известной мере общеизвестным и сравнительно простым" (Жинкин Н.И., указ. соч. С.39). Он также находит определенные параллели в басне и карикатуре, в том, что их суть вынесена вовне, важен не сам текст басни или формы карикатуры, а их отсылки -- "о чем она поучает и резонирует" (С.39).

Семиотический анализ портрета требует использования таких элементов, как поза и жест. При этом Н.И.Жинкин даже говорит о маске, стереотипе позы и жеста: "Через стереотипное усвоение манеры гнева, восхищения, признательности, через усвоение тех поз и жестов, в которые переживания облекаются, мы пользуемся ими и в том случае, когда нет налицо самих отношений гнева, восхищения, призна-

тельности и т.д." (Жинкин Н.И; указ. соч. С.29). Жест должен быть не случайным, а системным, он также должен читаться как знак.

"Жест

строго выбран и никогда не преувеличивает своих возможностей, будучи в

картине единственным, он вместе с тем предполагает за собой целый ряд других. Именно эта подразумеваемость других жестов, строящихся по строгому

ряду, дающему единство и тождество всякого жеста, позволяет показать личность. Жест, поданный мгновенно, всегда случаен, потому что он не влечет

и не подразумевает за собой типичного ряда..." (Там же. С.49).

А.Г.Цирес еще более точен в определении этого языка, уходя от понятия жеста. "Жест есть движение во времени, живопись -- изображение

момента. Поэтому для нее недоступно изображение даже такого примитивного

жеста, как простой кивок головы. Вернее сказать, никакой жест недоступен

живописи: ей доступна, лишь "поза" -- покоящегося и движущегося предмета"

(Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Там же. С.132).

Здесь возникает даже сам термин семиотика: "Интерпретация всякого признака, в том числе и портретного, должна опираться на своеобразный круг

"знаний", который образует специальную семиотику" (Там же.С.111).

Человек все время находится в мире символов, видя в ожерелье указание на мир роскоши, в якорю на шапке -- мир моря. А.Г.Цирес предлагает также классификацию знаков, частично напоминающую классификацию Чарльза

Пирса. Для портрета разграничиваются такие типы знаков, как слово, признак, художественный намек. Слово как знак с известным значением играет в

портрете минимальную роль. Хотя написанное слово может играть особую роль.

Так, на русских иконах может встретиться надпись, сделанная по-гречески. Борис Успенский пишет о таких вариантах: "Они вообще не рассчитаны на понимание, но именно на внутреннее, сакральное (мистическое) отождествление,

т.е. на утверждение онтологической связи между образом и именем" (Успенский Б.А, Семиотика искусства. -- М., 1995. С.230).

А.Г.Цирес подчеркивает, что в портрете не может быть слова

произнесенную, а есть слово-жест и мимическое слово. Однако сразу возникает существенный параметр амбивалентности этого мимического выражения: "одна и та же улыбка может быть просто признаком веселости, а может быть (и часто бывает,

формальное направление 266

например, на серьезных заседаниях) знаком, обращенным к определенному лицу и рассчитанным на понимание в совершенно определенном смысле" (Цирес А.Г., указ. соч. С.104). Ниже он говорит о том, что улыбка может указывать как на доброту, так и на жестокость (С.148).

Предложенное понятие признака -- это знак-индекс Ч.Пирса. Об этом говорят приведенные примеры: "Бумага на столе -- признак наличия пишущего человека, морщины на лице -- признак старости; камень в лесу -- признак наличия ледников в далекую геологическую эпоху" (С.104). Однако амбивалентность подчеркивается и в этом случае:

"каждый предмет в известном реальном контексте оказывается признаком неопределенного (не бесконечного ли) множества всевозможных обстоятельств и предметов. Бумага на столе -- признак пребывания в данном месте пишущего человека; пишущего -- следовательно, прошедшего известную школу; школа указывает на известное общество и т.д." (С.104-105).

И далее чисто семиотическое замечание: "Язык признаков, который играет такую огромную роль в живописном и скульптурном портрете, не обладает поэтому той определенностью смысла, которая присуща словесному языку" (С.105). Спасает ситуацию наличие определенных канонизированных признаков, которые указывают на первоочередность значений. "Существование этого канона

хорошо известно каждому фотографу, старательно ретуширующему морщины, одевающему своего заказчика в форменную одежду (например, излюбленный охотничий костюм англичан), сажающему его за раскрытую книгу или заставляющему позирующего подпереть лицо рукой в знак задумчивого поэтического глубокомыслия" (С.106).

Эти ставшие главными символические значения имеют тенденцию уничтожать любые другие прочтения: "чем наивнее человек, тем сильнее над ним власть знака в его канонизированном значении, тем прочнее в нем убеждение, что окружающие должны принять знак именно в данном, установленном традицией, смысле. Захолустная деревенская девушка, меняющая свой прекрасный национальный костюм на безвкусное "городское" платье, и мальчик, мечтающий о длинных брюках, -- руководятся теми же соображениями, что и знающий вкусы широкой публики фотограф" (С. 106-107). Отсюда вытекает интересное понимание и художника,

### формальный метод в искусствознании 267

но особенно фотографа как семиотика-практика, вносящего колоссальный объем канонизированных знаков в свой объект. Одновременно отбор того или иного прочтения осуществляет и контекст ситуации -- поднятая рука может читаться не только как жест для памятника, но и быть показателем того, что жмет рукав. "Традиционное понимание роли памятника канонизирует, таким образом, определенное значение изображенного признака-жеста" (С. 108).

А.Г.Цирес вводит также такой чисто семиотический принцип как неслучайность одежды и обстановки: одежда человека рассматривается как нечто характерное для него, а не маскарадное. Художник переформирует и выражение лица портретируемого, чтобы сделать его однозначно понятным.

Намек как третий тип знака отличается тем, что не имеет реального

отношения (что является характеристикой признака) и не имеет определенного конвенционального значения (что является характеристикой слова).

Примером

намек может служить затянутое тучами небо, которое намекает на тревожное

состояние личности портретируемого. А.Г.Цирес определяет намек как предмет или часть его, которые несут на себе импрессиональную окраску.

В чем различие признака и намека? Намек связан с перенесением некоторого содержания из одного портретного слоя в другой. К примеру, из

внешнего во внутренний, это как бы повтор, но на ином уровне. Признак же

находится в одном слое, на одном уровне, в нем нет этого перехода. Еще одним

различием становится то, что "намек обладает большей свободой в выборе того

слоя личности, на который он может указывать" (С.114-115). Намек принципиально образен, в то время как признаки и слова могут быть необразными. Все в целом определяется контекстом: "значение каждого отдельного портретного знака раскрывается нам лишь в общем контексте созерцания портрета как некоторого целостного единства" (С. 116).

А.Г.Цирес также рассматривает возможность метафоры в живописи и скульптуре. В случае живописи вместо названия одного предмета именем

другого речь идет об "изображенности одного предмета в облике другого" (С.122). Метафору в живописи он трактует как метаформу в мысли,

поскольку здесь нет конвенциональности словесного знака. Пластическая метафора никогда не теряет индивидуального в пользу абстрактного.

## формальное направление 268

Портрет есть изображение внешнего, как понимает его А.Г.Цирес. Отсюда следует невозможность изображения мысли -- "мысль неизобразима в пространственном искусстве;

оно дает лишь намек на определенную мысль или, вернее, -- на определенную сферу мысли: оно указывает круг предметов, объединенных лишь общностью эмоционального к ним отношения изображенного субъекта" (С. 137).

Здесь возникает проблема, с которой сталкивается практическая семиотика

в области "паблик рилейшнз", когда следует, к примеру, демонстрировать такие характеристики, как честность или искренность премьеры. "Хитрый обман, коварный замысел, тактичное умолчание, щадящее "непоказывание вида", внешняя холодность замкнутости, благородная сдержанность и т.д. -- все это характеризуется внешней невыраженностью, а, следовательно, и недоступностью живописному изображению" (С.127). И это особенность именно семиотического языка живописи. "Безусловная невыраженность абсолютно недоступна внешнему изображению, это -- остаток, совершенно недоступный никакой живописи" (С.128). В этой плоскости, возникает еще один чисто семиотический парадокс -- невозможность изображения "ненастоящих" переживаний, например, актерских. "Актер не может быть изображен на портрете. Изображенный на портрете актер в той или иной роли -- не актер, а реальное лицо. Пусть подпись под портретом гласит: "NN в такой-то роли", пусть маскарадная мишура говорит об этом языком живописного изображения, -- в самом выражении лица, в самой мимике и позе, мы не увидим игры, если, конечно, перед нами подлинная игра, а не явная подделка под реальное выражение" (С.129). Это интересная задача. Получается, что при наличии как бы нескольких семиотических уровней, живопись не все их может передать, она опускается на один из них. А.Г.Цирес выражает это следующим образом: "портрет может изобразить ненастоящее, но не может изобразить его ненастоящести" (С. 130).

Раскрыв всю сложность процессов интерпретации, А.Г.Цирес приходит к пониманию особого характера эстетической герменевтики живописного произведения: "Художественная "герменевтика" совершенно особая методология по сравнению с "герменевтикой" психологической. Наряду с психологической "физиогномикой", "соматогномикой", "жестогномикой", "костюмогномикой" и т.д., существуют

соответственные художественные "гномики". Одним из специфических принципов, лежащих в их основании, является, например, положение о неслучайности для изображенной личности данного в картине выражения, жеста, костюма и т.д. -- положение, конечно, неприемлемое ни для какой сколько-нибудь научной психологии" (С. 135).

Как видим, все изложение А.Г.Циреса -- чисто семиотическое, в нем ставится ряд задач, которые интересны и сегодня.

Этот же семиотический взгляд позволил Н.И.Жинкину "реинтерпретировать" конструктивизм, кубизм, экспрессионизм. Для конструктивизма, к примеру, "не важно назначение вещи и предназначение человека; пусть глаз, нос и губы отняты от своего носителя, лишены своего собственного характера, они в форме своих сочетаний через пропорцию и число

станут его напоминать, как гамма цветов напоминает гамму звуков, как закат

напоминает восход, покраснение -- побледнение" (Жинкин Н.И.

Портретные формы // указ. соч. С.8). У Н.И.Жинкина

проскальзывает интересная для нас ссылка на особенности своего времени,

когда он упоминает о захватанности и модности самого термина форма (С. 14).

Именно поэтому формальный анализ в то время не останавливается только на

одной области, а захватывает самые разные применения и сферы знания.

Именно

поэтому в рамках данной главы мы как бы попадаем в "модную" на тот период

научную область, какой, кстати, вновь стала семиотика уже в шестидесятые-семидесятые.

#### 4.3. ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В МУЗЫКОЗНАНИИ

В продолжение "модности" темы формализма приведем отрывок из начальных страниц книги Бориса Асафьева об Игоре Стравинском: "Ее, вероятно, назовут формальной, так как в данный момент весьма расширены и

спутаны представления о формализме, формальном методе, анализе формы и т.д."

(Глебов И. Книга о Стравинском. -- Л., 1929. С. 16). Защищая свои

позиции, Б.Асафьев напишет, что музыка "постигается через

форму, форма в музыке вовсе не означает абстрактных схем, в которые

"вливается" материал, как вино в кратер. Форма -- итог сложного процесса кристаллизации в нашем сознании сопряженных звуко-элементов"

(Тй/и

же. С. 17). Но при всей своей значимости форма оказывается вторичной сравнительно с первичностью

формальное направление 270

творческого момента. "Важно мышление, а не формы, в которые оно выливается. Поэтому нельзя писать музыку, подражая "опыту великих", т.е. на самом деле мертвым схемам" (Там же. С.9).

Форма в понимании Бориса Асафьева (И.Глебова) (1884-1949) имеет явную социальную подкладку. В подтверждение этого приведем некоторые его

высказывания из работы "Музыкальная форма как процесс", впервые изданной в

1930 г. "Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т.е.

непрерывно социально обнаруженная (иначе -- как и где она могла бы окристаллизоваться) организация -- закономерное распределение во времени

музыкального материала..." (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. -- Л., 1971. С.22). Или следующее наблюдение:

"Классические формы -- итог длительного социального отбора наиболее устойчивых и полезных интонаций" (Там же). Или: "Эпохи академизма в музыке -- это эпохи преобладания удовлетворяющих большинство

людей максимально (но не абсолютно) привычных сочетаний" (Там же. С.58). Тем самым Б.Асафьев борется с пониманием формы как абстрактной схемы, для него это в первую очередь социально отобранные выразительные звуко сочетания.

В принципе, как и для любого представителя формального направления, для

Б.Асафьева характерно достаточно четкое вычленение своего инструментария, отказ от множественности интерпретаций его понимания и

использования в связи с этим как более разработанной лингвистической терминологии. Поэтому он спорит с термином "музыкальная символика" как

уводящего в неконкретность, предлагая вместо него термин "музыкальная

семантика", четко подчеркивая, что использует при этом термин языкознания

(Там же. С.208).

Примечательным для этой книги оказалась еще одна тенденция, установка на "пространство" и на среду слушателей. Б.Асафьев постулирует определенность связи между музыкальным и архитектурным пространством, европейскую симфонию он видит как детище замкнутого пространства. "Отношение между музыкой и "занимаемым" ею пространством -- это не только чисто акустического порядка явление. Улица, площадь, городской сад или бульвар -- все это особый вид, особая "специфика" форм. Конечно, бойкую деревенскую частушку можно спеть и в концертном зале, но ее форма все-таки определена деревенской улицей. Военный

#### формальный метод в музыкознании 271

марш можно играть на фортепиано в квартире, но подлинная его сфера -- военный оркестр на площади, на улице или в саду" (Там же. С.187).

Эпохи революционных потрясений ищут широких пространств, они направлены на то, чтобы захватить как можно большие массы слушателей. Это процесс расширяющегося пространства. И не менее значим обратный процесс -- "эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта -- это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение. Не потому песни Шуберта распространялись медленно, что венцы были слишком легкомысленны, а потому, что привычные тогдашней Вене формы музицирования (аристократический салон, театр, концертный зал, сад, площадь) не соответствовали скромным масштабам интимной лирики" (Там же. С. 187-188). "Песню без слов" Мендельсона он связывает с появлением нового типа салона -- гостиной в уютной квартире, но никак не во дворце. Нарисовав такую картину соотношения музыки и пространства, Б.Асафьев в результате замечает:

"все это требует различных видов оформления, так как различие в

размерах и свойствах заполняемого звуками пространства (замкнутое помещение или пленэр) влияет не только на способы звукоизвлечения, но и на звукоотношения" (Там же. С.188).

Б.Асафьев даже более широко ставит задачу влияния, включая в свое рассмотрение и риторику. "Место и среда, темп жизни и социальная среда влияют на мелос. До сих пор очень мало (даже почти совсем не) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором" (Там же. С.31). В первую очередь он имеет в виду агитационную направленность музыки культовой, в отличие, к примеру, от музыки салона. (Уже в наше время подобное влияние было прослежено в следующей работе: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII -- первой половины XVIII века: принципы, приемы. -- М., 1983).

В книге второй "Музыкальной формы...", впервые изданной в 1947 г., Б.Асафьев также приводит массу наблюдений

формальное направление 272

подобного рода. Так, он пишет: "В бурные годы французской революции происходит отбор интонаций, наиболее отвечающих эмоциональным "запросам" масс" (Асафьев Б., указ. соч. С.260-261). Или: "Деревня не могла организовать симфонический стиль. Фольклорные узоры в музыке Гайдна -- это больше пригороды Вены, затем влияние поместной усадебной культуры, чем осознанное творчество на крестьянской народной основе" (Там же. С.255).

Перед нами вновь происходит как бы усиление аспекта получателя коммуникации, при- таком рассмотрении роль его резко возрастает, поскольку он начинает формировать произведение точно так, как и его автор. Параллельно к тому, что получило название "музыкального быта", в литературоведении

обсуждается проблематика "литературного быта".

Болеслав Яворский (1877-1942) поднимается в создаваемой им системе как бы на уровень выше, вводя понятие "характер эпохи", который

связывается с типовыми темпами музыки того периода. Так абсолютизм он

связывает с галантностью, которая "давала приемлемый для абсолютистского режима выход энергии, не могущей из-за этого режима

оформлять личные устремления и переживания как проявления вольной

индивидуальной страстности" (Яворский Б. Избранные труды. - Т. II. - Ч. I. - М, 1987. С.115).

При этикетности каждый старался быть как все. Оригинальность считалась пороком. Все окружение человека было выстроено соответствующим

образом. "Описание природы, ее вольное изображение были неизвестны, так как

природа не поддавалась этикетной идеологичности. При Людовике XIV

догадались стричь деревья и кусты целых парков в виде этикетных абстрактных

фигур, шпалер; облик деревьев изменялся, природа лишалась вольности своего

всестороннего роста, превращалась в зеленую ограду -- забор. Вообще, абсолютистские сады и до того были геометрично расположены, редко засажены,

целиком насквозь обозримы. Стрижка -- это было высшее достижение обезволивания идеологической конструкции" (Там же. С. 121). И Б.Яворский прослеживает музыкальные параллели к этим идеологическим требованиям.

Романтизм приносит протест против этих типов ограничителей, в том числе

и тематических. К примеру, происходит бурный расцвет сказочной тематики.

"Романтическая эпоха нагромождала исторические, географические, бытовые осо-

формальный метод в музыкознании 273

бенности разных стран и народов, не вводя их в тему творческого задания, подобно тому как в комнатах просто ставили как примечательности

китайские безделушки из фарфора, папье-маше, китайские ширмы, развешивали по

стенкам веера, восточные шали и т.п." (Там же. С. 135). Эта эпоха из-за своей открытости к иному вводит массу чужих мелодий -- итальянских, испанских, французских, цыганских и др.

Болеслав Яворский был связан с Сергеем Танеевым, дневники которого своей теоретической насыщенностью и сегодня производят сильное впечатление. Именно в своих воспоминаниях о С.Танееве Б.Яворский говорит о параллельности развития ряда семиотических языков.

"Развитие

долженствовало в XIX столетии сменить принцип раскрытия, логического обоснования данного тезиса, обуславливающего в XVIII столетии смену периодической нарративной схемы -- вариации и сюиты -- схемой симметричного

раскрытия -- сонатной, которая была в музыкальном мышлении параллелью

литературному рассуждению, трагедии, стихотворной оде, организовавшим

словесно-логическое мышление своей эпохи так же, как живописное мышление

организовалось зрительными одами -- официальными портретами, батальными и

аллегорическими сюжетами" (Там же. С.254-255).

Исследователи творчества самого Б.Яворского подчеркивают как характерный для него этот более широкий взгляд на музыку. Ю.Кон пишет: "В отличие от почти всех предшествующих теоретиков для Яворского

музыка была одной из областей человеческой деятельности, а не изолированной

и даже несколько "таинственной" сферой" (Кон Ю. Несколько теоретических параллелей // Сов. музыка. -- 1978. -- No 5. С.90).

В.Баевский подчеркивает близость музыкального анализа Б.Яворского фонологическому в языкознании как наиболее теоретического. Он также подчеркивает "коммуникативный" характер подобного

подхода: "Яворский основал особую дисциплину -- "слушание музыки". Он

исходил из убеждения в объективном характере познавательных процессов при

восприятии искусства. Различие образов и ассоциаций, возникающих у разных

слушателей одной и той же музыкальной пьесы, что зависит от особенностей

личности и принципиальной неоднозначности музыкальных образов -- не беско-

нечно" (Баевский В. Яворский и некоторые тенденции культуры его времени // Сов. музыка. -- 1978. -- № 5. С.89).

А Д., Дараган вписывает подход Яворского в основание идей самого Асафьева: "Аналогичным образом учение Асафьева об интонационной природе музыки опиралось на статьи и изыскания Яворского в начале века" (Дараган А, "Один из самых активных строителей..." // Сов. музыка. -- 1978. -- № 5. С.83). Именно это позволило А-Ауначарскому достаточно высоко оценивать Яворского: "Метод Яворского поэтому гораздо выше любых формальных или физико-акустических теорий, ибо для объяснения всякого рода конструктивных форм в музыке он переносит центр тяжести из физики в психику, а психика подчиняется общественности" (Луначарский А.В. Выступление на конференции по теории ладового ритма 5 февраля 1930 г. в Москве // Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. -- Т. 1. -- М., 1964. С.158). Он же подчеркивал: "Вся история музыки является, по Яворскому, не чем иным, как сменой преобладания различных форм музыкальной конструкции, систем взаимоотношения устойчивости и неустойчивости" (Там же. С. 166). Р.Груббер указывает, что Б.Яворский создал "исключительно стройную систему "звукового тяготения" по аналогии с гипотезой тяготения мирового" (Груббер Р. О "формальном методе" в музыковедении // De musica. - Вып. III. - П., 1927. С.48).

Воздействие Б.Яворского в большей степени шло по неофициальным каналам -- устному общению, личным письмам. Собственно текстов напечатано не так много. К примеру, в его письмах заложены основные представления о форме. Так, в письме С.Н.Рязову 30 апреля 1937 г. он замечает:

"Ты все время пишешь не о форме. Форма у каждого художественного произведения своя неповторимая (...) Нет одинаковых форм (...) Если она повторена, то это не художественное произведение, а художественная промышленность. Ты пишешь о схемах-штампах; (...) эти схемы-штампы были выработаны определенной эпохой -- риторической -- для организации сознания

определенным образом в целях определенной идеологической государственной формации. Для теперешнего сознания эти схемы-штампы с их риторическим изложением -- ложь" (Яворский Б., указ соч. С. 540).

Из письма тому же адресату: "форма не есть клетки. И эти клетки нельзя заполнять содержанием. Ты опять пишешь про схему последовательности изложения. Схема нарратив-

### формальный метод в музыкознании 275

ная. Схема нарративно-игровая. Схема рассуждения. (...) Мысль нельзя "облекать в подходящую форму", потому что сама мысль есть форма, и композитор должен владеть техникой перевода своей мысли на спецификум оформления своего искусства. Если он не сумел этого сделать, то нет художественной формы; есть форма -- без формы ничто не может существовать" (Там же. С.542). Идея этого разграничения понятна, она не дает форме оторваться от содержания, реализация которых возможна только в совместном существовании. Из того же письма: "Для Бетховена основным признаком монументальности был перевес устойчивости в конструкции над неустойчивостью. За шесть тысяч лет от первой египетской пирамиды до этого финала этот принцип монументальности, т.е. перевес устойчивости строго выдержан во все времена. Нельзя изучать эту форму, как она запечатлена у великих художников, потому что нет одной формы. Сколько форм, столько художественных произведений. В форме важна как общая схема, так и мельчайшие частицы ее оформления" (Там же. С.543).

В письме к С.Танееву от 15 сентября 1909 г. Б.Яворский говорит ту фразу, которая столь часто будет звучать в формальном литературоведении, что все работы по истории музыки на самом деле являются просто биографическими очерками (С. 562).

В воспоминаниях Л.Кулаковского "Яворский читает рукопись" приводятся интересные записи самого Яворского. Так, в аспекте значения ритма он пишет: "Экономизирующее значение музыкального ритма

полезно в упорядочении работы, но вместе с тем было прекрасным полицейским средством абсолютных правительств к нейтрализации общественной активности, потому так пышно расцвела солдатская музыка, марши, кафешантанная музыка, оперетта" (Кулаковский Л.В, Яворский читает рукопись // Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. -- Т. I. -- М., 1964. С.217). И еще одна мысль Яворского по проблематике формы: "форма есть единственная, неповторимая данность явления. Не может быть сонатной формы, есть сонатная схема и есть форма любой сонаты Бетховена, но все формы сонат Бетховена совершенно различны; если бы было две сонаты в одной форме, то это было бы художественное тождество, тавтология, и ни один звук не отличался бы в этом произведении от другого. Нельзя путать понятия "форма", "схема",

формальное направление 276

"сюжет", "художественное задание" и т.п." (Там же. С.219). Это достаточно частотное для Яворского представление. Справедливости ради следует подчеркнуть, что, приблизительно по этому же пути, представляющему форму индивидуализированной сущностью, шел и

Б.Асафьев, который писал, также разграничивая форму и схему:

"Как отложение, как опыт фиксирования звучащего потока, каждое музыкальное произведение исследуемой эпохи представляет собою индивидуальное

решение проблемы формы, т.е. некий синтез различного рода импульсов,

обусловивших именно данную конструкцию и данного характера обработку

материала. Ряд подобных отложений, имеющих сходную конструкцию, образует как

бы окристаллизовавшуюся группу тождественных в своих схемах форм.

Объединенные общностью схем, формы эти служат образцами для подражания. С

них стирается индивидуальная окраска и тогда остается лишь

абстрагированная

схема, мыслимая вне материала, ее породившего. Схема отождествляется с

отвлеченным уже от звучания понятием формы и допускает заполнение таковой

любимым материалом: рождается рационалистический подход к музыке как к статической пространственной данности, распределяемой по любой схеме"

(Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. -- П., 1924. С.72).

Генрих Нейгауз, восхищаясь Яворским, ставил его в понимании и толковании Баха на один уровень со Швейцером. "Эрудиция его невероятна", -- замечает Г.Нейгауз. Он оставил нам описание внешности Б.Яворского: "Что поразило меня в нем сразу -- это его внешний вид: купол головы, прекрасный лоб, умные, как бы смеющиеся глаза с опасным огоньком на дне их, и... самая обыкновенная нижняя часть лица, простой нос, крупный рот, так противоречащие верхней части лица" (Нейгауз Г. Удивительный, обыкновенный человек // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. -- М., 1983. С.296-297). Или в другом месте он упоминает о следующей важной поведенческой характеристике: "Интересно было пройти с ним по улице. Через дорогу он шел всегда напрямик, не оглядываясь, решительным шагом, невзирая на транспорт; считал, что его никто не сшибет" (Там же. С.298).

#### формальный метод в музыкознании 277

Понимание формы Б.Асафьевым более процессное, динамическое, форма у него выступает как "взаимо-сосуществование, в непрерывном движении частиц некоей замкнутой сферы (сознания звучания). Частицы эти связаны взаимным тяготением к ближайшим им центрам, центры же (малые) к единому центру всей звучащей сферы, так как он сосредотачивает в себе энергию излучения всех элементов" (Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества // De musica. -- П., 1923. С.156-157). Он также в сильной степени подчеркивает творческий характер восприятия, считая его большим, чем в любом другом виде искусств, поэтому позиция потребителя здесь очень и очень сложна. Умберто Эко говорит в этом плане об "открытой структуре" как о структуре, завышающей роль именно потребителя искусства (Эко У.

Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. Львів, 1996).

Возникает та же семиотическая модель, на которой выросла семиотика в советское время, когда в основание клался естественный язык. "Музыка -- требующая громадного напряжения сил деятельность. Знание ее языка и средств ее выражения дает возможность легче разбираться в иных сферах духовной деятельности человека, но не наоборот: как показывают наблюдения, художникам иных отраслей искусства очень трудно дается постижение музыки" (Глебов И. Ценность музыки // De musica. -- Пг., 1923. С.19).

Б.Асафьев подчеркивает базисность языка музыкального. И в этой же статье у него на первое место выходит структурный характер музыкального языка, повторяя модель, по которой прошел Фердинанд де Соссюр для языка естественного. Ср. следующее высказывание: "музыка нигде не имеет дела с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов" (Там же. С.20). Он делает еще одно сопоставление двух семиотических языков. "Архитектура, насилуя свою статическую природу, приближается к музыке, а последняя, насилуя свою динамическую природу и стремясь в приближении к пространственной соразмерности и к равновесию частей коснуться принципов классической архитектуры, приближается к оформлению в статике: на острой точке скрещения этих двух устремленных к своим противоположностям художественных направлений и происходит встреча или совпадение осуществлений одновременно разнородных и однородных" (Глебов И. Процесс оформления звучащего

формальное направление 278

вещества. С. 161). При этом созерцание классической архитектуры -- это созерцание покоя. А процесс оформления в музыке каждый раз развертывается как состояние неустойчивого равновесия. "Поэтому даже идеал классической музыки (творчество Моцарта) не сводим в акте оформления на умозрение застывшего движения, т.е. классической архитектуры" (Там же. С. 164).

Б.Асафьев акцентирует еще одно принципиальное свойство музыки,

определенное гипнотическое (магическое) воздействие ее на психику.

Музыка,

"будучи воспроизведена, как бы претворяет потенциальную энергию эмоционального тока в кинетическую и заставляет слушателя, если его вкус или

абсолютная нерасположенность к данной музыке не вызывают

противодействия,

подчиниться воздействию определенного настроения" (Глебов И. Ценность музыки. С.20).

Здесь мы вновь сталкиваемся с процессным пониманием музыки.

Музыка

высвобождает в слушателе накопленные композитором эмоциональные переживания.

"Пребывание во власти музыкального становления дает ощущение бывания в сфере

совершенно иной, чем привычный видимый и осязаемый мир, и, главным

образом, вызывает представления иного времени, иного пространства, т.е. такой системы, где отношения сопряжены на основе только этим отношениям

свойственных принципов измерения времени и пространства" (Там же. С.23). Таков структурный взгляд на музыкальный процесс Бориса Асафьева.

Борис Зотов (а это псевдоним А.Финагина) предлагает в своих работах не менее интересные подходы. Он считает, что художественное

произведение не может существовать вне человеческого сознания.

"Исаакиевский

собор в этом последнем случае есть просто груда камней, симфония Чайковского

-- исписанная тетрадь партитурных листов, памятник Петру -- бессмысленно

торчащий камень... Вот почему, подходя к вопросу о сущности искусства, всегда следует помнить эту двойственность бытия художественного произведения: одно -- как груда камней, другое -- как Исаакиевский собор" (Зотов Б. Проблема формы в музыке // De musica. -- Пг, 1923. С.114-115).

Касаясь формы, он отмечает, что форма есть раскрытая идея, а идея есть развернутая форма, чем создаются определенные параллели с Б.Яворским. Не может А.Финагин обойтись и без понятия ритма, но он приподнимает его, избавля-

формальный метод в музыкознании 279

ясь от элементарного понимания. "Понятие ритма следует раз и навсегда

освободить от привкуса музыкального метра, размера. Это понимали уже древние, выделяя и возвышая понятие Ритма над метром" (Финагин А. Систематика музыкально-теоретических знаний // De musica. -- Пг., 1923. С. 188). Он начинает говорить о Ритмологии, понимая под ней "учение о Ритме как законе музыкально-художественной интонации" (Там же. С.188).

А.Финагин продолжает анализ формы и в своей следующей работе "Форма как ценностное понятие", где он подчеркивает: "С философской точки зрения понятие "бесформенности" недопустимо, ибо понятие "форма" как априорная форма мышления есть необходимое условие восприятия и существования того или иного "содержания"... Гносеологически -- всякое "содержание" -- "оформлено" (Финагин А. форма как ценностное понятие // De musica. -- Вып. I. -- Пг., 1925. С.82).

А.Финагин также предлагает разграничивать значения в науках о природе и значения в науках об искусстве. В первом случае они однозначны и ведут нас к познанию предмета. "Значения" художественных символов, как мы видели, по самому существу своему, двусторонни: с одной стороны, они направляют наше сознание на то, что воздействует (предмет), а с другой -- на то, как воздействует (художественный смысл), причем вторая сторона воздействия "значений", -- интонационная, -- по своей природе психофизична" (Там же.С.89).

Формальный анализ привлек внимание и Р.Грубера, который идет в своем представлении его аналогично формальному литературоведению в изложении Виктора Шкловского, также пытающегося отсекать все внетекстовые явления. "Формальный метод" в чистом виде ставит целью изучение конструкции изолированного художественного объекта, вне связи его с психикой творца и воспринимающего, с общественной, как теперь принято говорить, "психоидеологией" эпохи, со всем социально-бытовым его окружением. Иными словами, из непрерывной цепи звеньев, связующих между собой общественный фон, творца и воспринимающего, формальный метод намеренно ограничивает свой кругозор одним -- правда центральным -- звеном: самим художественным

произведением. Но и его рассматривает с одной, строго определенной, точки зрения -- как материальную конструк-

формальное направление 280

цию, признаки и характер ее оформления исчерпывают собою все содержание

художественного памятника" (Грубер Р. О "формальном методе" в музыковедении // De musica. -- Вып. III. - Пг., 1927. С.41). Вслед за Б.Яворским и Б.Асафьевым он определяет музыкальный быт как всю совокупность проявлений музыкальной жизни данной эпохи (С.49). Кстати,

Б.Асафьев даже сознательно подчеркивал слишком завышенную точку зрения на это явление. "Историки-эстеты очень легко отделяются от любимых

публикой и популярных вещей словом банально. Но это только слово. На самом же деле, ставшее популярным (иногда одно на пятьдесят) и укрепившееся

в быту сочинение "среднего" композитора всегда включает в себе ответ на живую потребность и содержит в себе нечто жизненно ценное при всех своих

стилистических несообразностях и неправильностях" (Асафьев Б. Русская музыка (XIX и начало XX века). -- А., 1979. С.63).

Б.Асафьев всегда старался не разводить понятий формы и содержания, поскольку статус формы здесь принципиально иной, чем в случае

литературного текста. "В музыке нельзя пройти мимо изучения формы, ибо вне

оформления звучаний нет музыки: уже тот материал, которым пользуется

композитор, первично оформлен, т.е. извлечен из многообразия акустических явлений. Нельзя противопоставлять в музыке абстрактные "форму"

и "содержание", потому что это понятия абсолютно различной природы и потому

что в музыке только через форму как синтез, сознание наше идет к установке

внепредметного, омузыкаленного содержания, вернее к его художественной

конкретизации" (Глебов И. Современное русское музыковедение и его исторические задачи // De musica. - Вып. I. - Пг., 1925. С.7).

В этой работе Б.Асафьев защищает "бытовую музыку", и это очень важный аспект рядополжности всех явлений, на который достаточно трудно

выходит всегда любой вариант теории искусства. "Насколько на своих вершинах музыка почти отрывается от быта и сама диктует ему условия восприятия; настолько в быту в употреблении только такая музыка, которая легко подчиняется любому прихотливому эмоциональному воздействию. Она действительно общедоступна, пользуется немногими привычными, усвоенными множеством людей, звуковыми сочетаниями, которые, опять-таки, в силу привычных ассоциаций вызывают соответствующие переживания" (Там же. С.13). Он интересным образом назы-

#### формальный метод в музыкознании 281

вает ее музыкой дурного вкуса для специалистов, но музыкой сердца для массы людей. В качестве возможной темы он также формулирует изучение перехода бытовых музыкальных интонаций в материал художественной музыки.

В целом мы видим, что формальный метод на музыкальном материале постоянно теряет свою "формальную защищенность", он впитывает явления музыкального быта, психофизиологию и под. Изучения как бы чисто "мертвой" конструкции художественного организма оказывается недостаточно: "для выяснения логики ее оформления приходится "оживить" конструкцию, т.е. неизбежно провести ее сквозь призму человеческой психики -- в иных случаях даже через двойную призму (музыка, театр, пластика, т.е. все искусства, нуждающиеся в интерпретации) -- и во всяком случае базироваться на данных непосредственного восприятия; мало того, формалисту придется не только "оживить" объект наблюдения, но и вникнуть -- при желании до конца истолковать данную конструкцию -- в условия его возникновения -- индивидуально-творческие, социально-бытовые, исторические, словом привлечь все то психоидеологическое и социально-бытовое окружение, которое формалистом намеренно оставляется вне наблюдения" (Груббер Р. О "формальном методе" в музыковедении. С.45).

И музыка с особенностями своего языка как бы побеждает сам метод, по крайней мере некоторые его особенности. С другой стороны Б.Асафьев в этом плане выносит на первое место творческий процесс, оставляя форме более второстепенные позиции. "Изучение форм, как отложений данного процесса, как некоей окристаллизовавшейся среды (а не в направлении анатомического анализа), также явится подсобной дисциплиной по отношению к изучению процесса, результат которого они представляют. Но в этом случае мы будем иметь дело не только с голыми схемами и конструктивными планами, а со строением звучащей ткани, т.е. приблизительно с тем, что можно назвать морфологией музыкальных форм" (Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. С.74).

Р.Груббер также выделяет формальный метод как бы "второго рода", где речь идет об изучении материальной базы музыки. Под ним он понимает методы, которые сближены с естественнонаучным методом познания, где вполне возможно применение математики. Методы собственно

формальное направление 282

искусствоведения возникают при изучении художественного материала, переработанного в художественную конструкцию (Груббер Р. О "формальном методе" в музыковедении).

Интересна параллельность этих идей представлениям художника В.Фаворского, который также в работе 1932 г. защищает чувственный характер материальной формы, которая должна присутствовать в произведении искусства, чтобы оно не стало "иллюзионистским". "В скульптуре мы знаем, что художник, прежде чем рубить из камня какую-либо фигуру, осмысливает сам камень как пространственно типичную форму. Эти формы в разных стилях будут разные и они, конечно, обуславливают всякое изображение" (Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. -- М., 1986. С.58).

Соответственно он предлагает идти дальше -- рассматривать  
изображаемый  
предмет с учетом окружающего его пространства. У Боккаччо герой  
подвижен и  
пространство наполнено всякими чудесами, несущими богатство или  
разорение. У  
Диккенса герой неподвижен, он сидит, и все строится по нему. От  
искусства  
вербального он легко переходит к искусству визуальному. "И нечто подобное  
мы  
видим в византийском искусстве, где человек не только управляет  
пространством, а сам является пространством. Мы его контуры  
воспринимаем как  
границы пространства. Взять хотя бы "Троицу" Рублева. Снаружи это круг,  
а  
внутри контуры ангелов являются внутренними контурами. Каждый  
контур не  
только отвечает противоположащему, но испытывает давление контуров всех  
других  
ангелов и промежутков между ними" (Там же. С. 61). Он видит разным  
отношение предмета и пространства в разные эпохи.

При этом для музыки таким формообразующим параметром является  
ритм. В  
своей книге о Стравинском Б.Асафьев отмечает: "Музыка -- космос: она  
вовсе не только средство для выражения души. Она выражает все, что  
составляет жизнь, всю совокупность "отношений". Мир ее явлений --  
механически точный мир. Ритм, озвученный и интонируемый, вот  
пружина,  
движущая этот мир. Ритм организует звучащий материал в самые  
сложные и  
причудливые звуко-кристаллообразования, ибо он -- жизненная сила музыки,  
ее  
пульс и ее конструирующий принцип" (Глебов И. Книга о Стравинском. --  
Л., 1929. С.227). Правда, иерархия ценностей у него все равно выстроена  
по-иному, и на первое

формальный метод в музыкознании 283  
место выходит мышление, а не форма. "Дедуктивные,  
рационализированные  
формы-схемы подвергаются испытанию в отношении их упругости. Важно  
мышление,  
а не формы, в которые оно выливается. (...) Метрическая равномерность как  
пережиток несамостоятельности музыки ("поэтическое иго"), теряет  
свою

господствующую роль" (Там же. С.9).

Взаимодействие нескольких семиотических языков возникает в работе Р.Грубера о музыкальной критике, когда он говорит, что структура литературного оформления музыкальной критики "допускает весьма смелые

разновидности, поскольку критик желает учитывать возможности наложения музыкально-критической данности в процессе восприятия на первичную музыкально-художественную. С этой точки зрения мыслима

любопытнейшая градация "формы" музыкальной критики. Возможна, скажем, форма

в роде "Музыкальных новелл" Э.Т.А.Гофмана или "Русских ночей" кн. В.Ф.Одоевского, где пышно развернутая художественная фантазия критика

создает новое художественное произведение в области словесного искусства,

связанное с музыкальным лишь импульсом и общностью духа, воздействующее на

воспринимающего в том же направлении и в той же плоскости -- плоскости

эмоционально-художественного захвата, что и первичная музыкальная данность

(таковы "формы" и многих музыкальных критических произведений Игоря

Глебова)" (Грубер Р. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения // *De musica*. -- Вып. II. -- Пг., 1926. С.49). Как видим, здесь даже появляется проблема соотношения первичных

и вторичных "моделирующих структур", которые затем возникнут на первом этапе

тартуско-московской семиотической школы.

#### 4.4. ФОРМАЛИСТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИЗНИ

В этой книге мы не затрагиваем формального литературоведения (В.Шкловский и др.), поскольку это требует отдельного и достаточно пространного повествования. Кроме того, мы ограничились наше рассмотрение

периодом зарождения семиотики, а формальное литературоведение было ее

существенной частью, к тому же достаточно хорошо описанной и в литературе, и

в мемуарах. Лидия Гинзбург заметила: "Символисты были отцами формалистов. Но символисты были слишком большими писателями для того, чтобы

обос-

формальное направление 284

новать науку о литературе" (Гинзбург А. В поисках реальности. -- М., 1987. С.169). Это можно понять и как определенную разновекторность творческого потенциала. Хотя для нас более важным представляется следующее ее высказывание: "Шкловский утверждает, что каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман. Пускай плохой, но технически грамотный. В противном случае он белоручка. В каждом формалисте сидит неудавшийся писатель -- говорил мне кто-то. И это вовсе не историческое недоразумение, -- это история высокой болезни" (Там же. С.170).

Мы хотели бы привлечь внимание именно к этой сфере связи с литературой, к реальным создателям иных семиотических языков, а не только к теоретикам. И интересовать нас будет объединение "Обэриу" -- Объединение реального искусства, возникшее в 1926 г. Наиболее известные имена в нем -- Николай Заболоцкий, Константин Вагинов, Александр Введенский, Даниил Хармс. И его предшественник -- неофициальное литературно-философское объединение, участники которого сами себя именовали "чинарями", идя от слова "чин", понимаемого как духовный уровень. Сюда, включая часть вышеперечисленных, входили Яков Арускин, Леонид Липавский, Николай Олейников. О периоде этого творческого общения Яков Друскин пишет следующее: "В 1922-1923 годах Введенский почти каждый день приходил ко мне -- и мы вместе шли к Липавскому или оба приходили ко мне" (Друскин Я. "Чинари" // Аврора. - 1989. - № 6. С.105).

Что было характерным для этого подхода? Несколько особенностей заслуживают нашего упоминания и рассмотрения.

Во-первых, литература и жизнь не были у них отграничены резкой гранью друг от друга. Как следствие, множество текстов отражают явления чисто бытового плана. С одной стороны, жизнь становилась литературой, в этом случае при стандартном подходе она должна была героизироваться. Но быт не очень способен героизироваться, и тогда возникают исторические

повествования. Приведем пример из Николая Олейникова:

ГЕНРИЕТТЕ ДАВЫДОВНЕ

Я влюблен в Генриетту Давыдовну,

А она в меня, кажется, нет --

Ею Шварцу квитанция выдана,

Мне квитанции, кажется, нет.

Ненавижу я Шварца проклятого..

За которым страдает она!

За нею, за умом небогатого,

Замуж хочет, как рыбка, она.

Дорогая, красивая Груня,

Разлюбите его, кабана!

Дело в том, что у Шварца в зобу не ...

Не спирает дыхание, как у меня.

Он подлец, совратитель, мерзавец --

Ему только бы женщин любить...

А Олейников, скромный красавец,,

Продолжает в немилости быть.

Я красив, я брезглив, я нахален,

Много есть во мне разных идей.

Не имею я в мыслях подпалин,

Как имеет их этот индей!

Полюбите меня, полюбите!

Разлюбите его, разлюбите!

(Олейников Н. Пучина страстей. --Л., 1991. С.70).

формалисты в литературе и в жизни 285

При таком подходе не только литература становится жизнью, но и жизнь становится литературой. Сферы литературы резко раздвигаются. И здесь речь

идет не о влиянии литературной героики, как это, к примеру, прослеживает Ю.Лотман в случае поведения декабристов (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII -- начало XIX

века). СПб., 1994). У него речь идет о переносе моделей поведения из сферы текстовой в сферу жизни. У обэриутов об оригинальном создании моделей

поведения в жизни по литературным механизмам. В качестве примера можно

привести странности в облике и поведении Хармса. Или типы разговоров у "чинарей":

"Липавский. Удивительно, что крокодилы рождаются из яиц. Хармс. Я сам родился из икры. Тут даже чуть не вышло печальное

недоразумение. Зашел поздравить дядя, это было как раз после нереста и мама лежала еще больная. Вот он и видит: люлька полная икры. А дядя любил поесть. Он намазал меня на бутерброд и

формальное направление 286

уже налил рюмку водки. К счастью, вовремя успели остановить его; потом меня долго собирали.

Липавская. Как же вы чувствовали себя в таком виде?

Хармс. Признаться не могу припомнить: ведь я был в бессознательном состоянии. Знаю только, что родители долго избегали меня ставить в угол, так как я прилипал к стене.

Липавская. И долго вы пробыли в бессознательном состоянии?

Хармс. До окончания гимназии

(Липавский А. Из разговоров "чинарей" // Аврора. - 1989. - No 6. С.124).

В отличие от переноса мифологического или литературного поведения в быт текст здесь носит импровизационный характер, видно, как он рождается, и видно, как умирает, исчерпавшись.

При этом в эти типы разговоров попадали и "серьезные материи":

Липавский. Слова обозначают основное -- стихии; липы. потом они становятся названиями предметов, действий и свойств. Неопределенное наклонение и есть название стихии, а не действия. Есть стихии, например, тяжести, вязкости, растекания и другие. Они рождаются одни из других. И они воплощены в вещах, как храбрость в льве, так что вещи -- иероглифы стихий. Я

хочу сказать, что выражение лица прежде самого лица, лицо -- это застывшее

выражение. Я хотел через слова найти стихии, обнажить таким образом души

вещей, узнать их иерархию. Я хотел бы составить колоду иероглифов, наподобие

колоды карт (Там же. С.129).

Второй особенностью этого направления становится выход на категорию

случайного. В противоположность литературе, которая гордится тем, что отражает типическое, и чем это сделано монументальнее, тем ценится выше,

обэриуты занимались как бы эфемерным, сиюминутным, странным. К примеру,

Хармс во время разговора мог доставать изо рта цветные шарики (Герасимова А. ОБЭРИУ (Проблемы смешного) // Вопросы литературы. -- 1988. -- № 4. С.52). Реализуя странное то ли в жизни, то ли в литературе, они как бы меняли соотношение вероятного и невероятного. Они реализовали поступок, текст, и именно эта реализация давала этому факту право на существование, равноценное с событием типическим. "Обэриуты" развивали "поэтику "ошибки", поэтику случайного и невозможного -- как средство постижения философской категории случайного, актуализирующей в сознании эпохи теории относительности"

формалисты в литературе и в жизни 287

(Там же. С.54-55). Здесь следует подчеркнуть, что когда случайное (точнее, странное) начинает реализовываться с постоянством, оно перестает быть отступлением, что и показывали обэриуты. Приведем пример из

"случаев" Даниила Хармса:

**ВЫВАЛИВАЮЩИЕС СТАРУХИ**

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль"

(Хармс А. Полет в небеса. - Л., 1988. С.356).

Тут странное, приобретая итеративный характер, перестает быть таковым, становясь уже очередным, хотя и новым законом природы, поэтому герой

отправляется в следующую точку порождения несообразного. А.Герасимова строит даже еще более сложную концепцию смешного для этого направления.

"Обэриутское смешное -- в известной степени результат осознания неадекватности какой бы то ни было вербальной формы выражения невербального

опыта" (Герасимова А., указ. соч. С.55). И это опять-таки чисто семиотическая ситуация. Стандартно язык описывает невербальный опыт, однако

при описании одного языка другим и возникают неописываемые вещи. В случае обэриутов семиотика жизни была полнее семиотики языка, и потому тексты не могли функционировать в обычном режиме. Еще одна точка зрения на этот сложный семиотический симбиоз принадлежит А.Введенскому, который "стремится рассматривать реальность в единстве с ее словесным отображением, как определенную знаковую систему, за которой предположительно кроется истина о мире, о смерти, о времени" (Герасимова А., указ. соч. С.65).

Реальность порождает как тексты, так и сами поступки обэриутов. Мир в понимании нормы, обыденности практически отсутствует. Здесь самые простые объекты могут быть наполнены сложнейшим теоретизированием. Вот "Бублик" Николая Олейникова:

формальное направление 288

О бублик, созданный руками хлебопека!

Ты сделан для еды, но назначение твое высоко!

Ты с виду прост, но тайное твое строение

Сложней часов, великолепнее растения.

Тебя пошляк дрожащею рукой разламывает. Он спешит.

Ему не терпится. Его кольцо твое страшит,

И дырка знаменитая

Его томит, как тайна нераскрытая.

А мы глядим на бублик и ею простейшую фигуру,

Его старинную тысячелетнюю архитектуру

Мы силится понять. Мы вспоминаем: что же, что же,

На что это, в конце концов, похоже,

Что значит эти искривления, окружность эта, эти пэтки?

Вотще! Значенье бублика нам непонятно

(Олейников Н. Пучина страстей.- Л., 1991. С.105).

Этот же тип письма характерен и для раннего Н.Заболоцкого:

**ДВИЖЕНИЕ**

Сидит извозчик, как на троне,

Из ваты сделана броня,

И борода, как на иконе,

Лежит, монетами звеня.

А бедный конь руками машет,

То вытянется, как налим,

То снова восемь ног сверкают  
В его блестящем животе  
(Заболоцкий Н. Избранное.- Т.1. - М., 1972. С.49).

Тексты Д.Хармса сами рожают события, которые существуют, пока длится текст. Передо мной сейчас раскрыта книга, где на одной странице есть визуальный текст. На этой фотографии Хармс изображает своего несуществующего брата -- приват-доцента Санкт-Петербургского университета.

На другой вербальный текст из серии "Случаи":

"Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было, ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

формалисты в литературе и в жизни 289

УЖ лучше мы о нем не будем больше говорить  
(Хармс А. Полет в небеса. - Л., 1988. С.353).

В особые шокирующие публику перформансы превращались литературные

вечера "обэриутов". Вот как Константин Вагинов в свое романе "Труды и дни Свистонова" описывает нечто подобное:

"Сначала вышел мужчина, ведя за собой игрушечную лошадку, затем прошелся какой-то юноша колесом, затем тот же юноша в одних трусиках

проехался по зрительному залу на детском зеленом трехколесном велосипеде, --

затем появилась Марья Степановна.

-- Стыдно вам, Марья Степановна! -- кричали ей из первых рядов. -- Что вы с нами делаете?

Не зная, зачем, собственно, она выступает, Марья Степановна ровным голосом, как будто ничего не произошло, прочла свои стихи"

(Вагинов К, Труды и дни Свистонова // Вагинов К. Козлиная песнь. - М., 1991. С.176).

Третье особенностью данного направления нам бы хотелось считать определенный мета-уровень, рассуждения постоянно уходят в теорию. Так,

Липавский развивал положения, в чем-то сближающиеся с гипотезой лингвистической относительности Бенджамена Ли Уорфа. Я.Друскин так

пересказывает эти положения Липавского: "я вижу мир не таким, как он есть, и не таким вижу, а каким хочу, а иногда и не хочу видеть. Последнее бывает чаще всего, когда в мою жизнь вмешивается чуждая мне -- злая или добрая -- сила или заговорит совесть. Внешняя мне чуждая сила -- воспитание и обучение, также личные черты характера моего "сокровенного сердца человека" -- все это определяет мое видение мира, но воспитание, обучение и общение невозможны без языка или какой-либо другой заменяющей язык знаковой системы. И осознание своих чувств и мыслей, и сознание себя самого обычно осуществляется (хотя бы и в молчании) с помощью языка" (Друскин Я; указ. соч. С. 113). Введя семиотическое разнообразие мира, Леонид Липавский уделяет особое внимание миру воображаемого -- соседнему миру, в его терминологии. "Каждый человек видит тот же самый мир по-своему, у каждого свое представление о мире -- свой мир; я могу назвать этот мир соседним для моего мира" (Друскин Я., указ. соч. С.114). Другие введенные им термины это "иероглиф" и "вестник", под последним он понимал существо из этого воображаемого мира. Об иероглифе Л.Липавский писал как о связующем звене с миром немате-

формальное направление 290

риальным. "Его собственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т.е. антиномий, противоречий, бессмыслицей. Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, т.е. духовного, или сверхчувственного, через материальное или чувственное" (цит. по Герасимова А., указ. соч. С.54).

В том, что делали обэриуты, можно увидеть тот тип поведения, который в исторической перспективе существовал в России как юродство. С.Иванов следующим образом пересказывает "жития" юродивых: "Их герои днем бегают то в рубище или совсем голые; просят милостыню и потом раздают ее; их отовсюду гонят, мальчишки кидают в них камнями; иногда богатые люди заботятся о них,

но юродивые не признают сытости и ухоженности: они рвут на себе чистую одежду, садятся в грязь и т.д.; некоторые "похабы" никогда не разговаривают, другие беспрерывно повторяют какое-нибудь одно слово или вообще несут невнятицу, которая, разумеется, исполнена глубокого тайного смысла, раскрывающегося лишь впоследствии" (Иванов С.А. Византийское юродство. -- М., 1994. С.144).

Обэриуты, как и юродивые, действуют по совершенно иной "грамматике поведения". Вопрос только в том, как признают ее окружающие. В случае юродивых этот вопрос был решен, они даже были единственными, кто имел право критиковать церковь. Можно увидеть в этом "карнавализацию" М.Бахтина, тем более, что он сам был выведен в романе К.Вагинова "Козлиная песнь" в образе философа. Кстати, в своих беседах М.Бахтин часто упоминает К.Вагинова. "Одним из наиболее интересных и выдающихся представителей ленинградской школы поэтов был Константин Константинович Вагинов. Он был тогда очень молод еще, только что закончил Ленинградский университет, был филологом, человеком очень начитанным, страстным библиофилом. У него была очень интересная библиотека, которую он собирал, -- главным образом итальянских поэтов XVII века" (Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиным. -- М., 1996. С.188).

И тот, и другой подход выводят нас на обобщенное третье представление -- обэриуты отбрасывают принятую семиотическую модель жизни и пытаются построить ее с самого на-

формалисты в литературе и в жизни 291

чала на своих основаниях. Отсюда следует два принципиальных вывода. Для построения нового семиотического языка им потребовалось а) своя лексика, б) своя грамматика. Поиск новой лексики потребовал переосмысления элементарных объектов, как это делается в "Бублике" Н.Олейникова. Или такое

стихотворение, как "Перемена фамилии", из которого мы процитируем только часть:

Пойду я в контору "Известий",  
Внесу восемнадцать рублей  
И там навсегда распрощаюсь  
С фамилией прежней моей.  
Козловым я был Александром,  
А больше им быть не хочу!  
Зовите Орловым Никандром,  
За это я деньги плачу.  
Быть может, с фамилией новой  
Судьба моя станет иной  
И жизнь потечет по-иному,  
Когда я вернуся домой.  
Собака при виде меня не залает,  
А только замашет хвостом,  
И в жакте меня обласкает  
Сердитый подлец управдом...  
(Олейников Н. Пучина страстей.- Л., 1991. С.151).

Герой готов расстаться с самым "святым" -- именем собственным, которое имеет особый статус как в прагматике, так и в бюрократической системе. Что ж тогда говорить про имена нарицательные...

Поиск нового словаря приводят к образам классификаторов, которые не менее колоритны, чем классификация Х. Борхеса из "Аналитического языка Джона Уилкинса" (Борхес Х.Л. Проза разных лет. -- М., 1984), вызвавшая к жизни, к примеру, по признанию М. Фуко, его собственную книгу (Фуко М. Слова и вещи. -- М., 1977). А вот встреча с героем К.Вагинова:

-- А нет ли у вас двойных свистулук? -- спросил Жулонбин.  
-- Есть несколько, поломанных.

формальное направление 292

- Вот и прекрасно, сказал, радуясь, Жулонбин -- меня ломаные предметы больше цельных интересуют. Я рассмотрю ночью и постараюсь найти для них классификацию.

-- А сновидения вы не пытались собирать? -- спросил чертежник. -- А то у меня есть один знакомый, он сны собирает, у него препорядочная коллекция снов. Какой-нибудь профессор дорого бы за нее дал! У него есть сны и детские, и молодых девушек, и старичков.

-- Познакомьте меня с ним, -- взмолился Жулонбин. Руки у систематозатора задрожали.

-- Охотно, -- покровительственно ответил Кузор, -- хотите, мы завтра отправимся к нему.

Всю ночь не спал Жулонбин. Он видел, что он собирает сновидения, раскладывает по коробочкам, подписывает, классифицирует, составляет каталоги

(Вагинов К. Гарпагонiana // Вагинов К. Козлиная песнь - М., 1991. С.385).

Что касается особой грамматики, то она реализовалась в иной логике поступков. А.Александров пишет: "У каждого обэриута была своя художественная логика. Поставленная рядом с житейской рассудительностью, она казалась наивной, фантастической. Но в текстах обэриутов, в их столбцах, диалогах, мистериях, алогизм выглядел наиболее уместной пружиной действия"

(Александров А. Чудодей // Хармс Д. Полет в небеса. -- Л., 1988.

С.25). Я бы даже не назвал это логикой воображаемого мира, а скорее логикой

строящегося ими мира. В нем, к примеру, переменное становится постоянным

признаком, как в стихотворении Д.Хармса с весьма примечательным заголовком "Постоянство веселья и грязи". В нем он трижды повторяет одни и

те же строки, делая именно их законом мира, на фоне иных несущественных

событий. Вот эти строки:

А дворник с черными усами  
Стоит опять под воротами  
и чешет грязными руками  
под грязной шапкой свой затылок.

И в окнах слышен крик веселый,  
и топот ног, и звон бутылок

(Хармс Д. Полет в небесах.- Л., 1988. С.157).

Не только переменный признак становится постоянным, нечто малосущественное раздвигается до вселенских масшта-

формалисты в литературе и в жизни 293

бов, как это происходит у Н.Заболоцкого в "Рыбной лавке", когда речь идет о, к примеру, о балыке:

О самодержец пышный брюха,  
Кишечный бог и властелин,  
Руководитель тайный духа  
И помыслов архитриклин!

Хочу тебя! Отдайся мне!  
Дай жрать тебя до самой глотки!  
Мой рот трепещет, весь в огне,  
Кишки дрожат, как готтентотки.  
Желудок, в страсти напряжен,  
Голодный сок струями точит,  
То вытянется, как дракон,  
То вновь сожмется что есть мочи,  
Слюна, клубясь, во рту бормочет,  
И сжаты челюсти вдвойне...  
Хочу тебя! Отдайся мне!

(Заболоцкий Н. Избранные произведения. - Т. 1. - М., 1972.

С.62).

Тема еды -- это тема Н. Олейникова, поэтому нам не обойтись без его слова:

Прочь воздержание. Да здравствует отныне  
Яйцо куриное с желтком посередине!  
И курица да здравствует, и горькая ее печенка,  
И огурцы, изъятые из самого крепчайшего бочонка!  
И слово чудное "бутылка"  
Опять встает передо мной.  
Салфетка, перечница, вилка --  
Слова, прекрасные собой.  
Меня ошеломляет звон стакана  
И рюмок водочных безумная игра.  
За Генриха, за умницу, за бонвивана,  
Я пить готов до самого утра.  
У пьемся, други! В день его выздоровленья  
Не может быть иного времяпровожденья  
(Олейников Н. Пучина страстей. - Л., 1991. С.122).

формальное направление 294

Перед нами встает до такой степени насыщенная семиотичностью жизнь, что, наоборот, в результате мы скорее признаем ирреальной нашу собственную жизнь.

У Юрия Лотмана была важная статья о литературной биографии, где речь шла о том, что обычно понятия текста и того, кто этот текст создает, разделены (Лотман Ю. Литературная биография в историко-литературном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Литература и публицистика: проблемы взаимодействия. -- Уч. зап. Тарт. ун-та.

-- Вып. 683. -- Тарту, 1986). Обэриуты делали жизнь литературой, сменяя

семиотические ориентиры. Это несколько иной процесс, чем "остранение" у В.Шкловского, когда следовало "деавтоматизировать" объект, чтобы он стал литературой. В этом случае литература остается литературой, а жизнь жизнью. У обэриутов менялась сама жизнь, что косвенно меняло в результате и литературу. Это создатели жизни. И литература интересовала их как часть этой жизни. Если создатели соцреализма строили идеализированную литературу, отражающую жизнь, то обэриуты строили идеализацию жизни, отражающую литературу.

У Константина Вагинова был любимый автор Уолтер Патер с его книгой "Воображаемые портреты", которая была переведена на русский не менее известной личностью -- Павлом Муратовым. Мы завершаем наше рассмотрение цитатой из этой книги: "В искусстве, как в иных проявлениях духа, слишком многое зависит от того, кто воспринимает; высокий дар проникновения, пересоздает по-своему даже скучный материал, умея выказать себя даже при самых неблагоприятных обстоятельствах" (Патер У. Воображаемые портреты. -- М., 1916. С.94-95). Особенностью обэриутов в этом плане была не только вершина художественной цепочки со стороны автора, они достигали вершин и со стороны потребителя -- слушателя или читателя. Этот самозамкнутый на себя мир и позволил встроить и свою семиотику, и свою логику. Именно поэтому в этом мире анекдот мог быть равен роману, а Даниил Хармс в виде икры мог бы быть съеден собственным дядей, чего, к счастью, все же не случилось. Мы также не можем представить их убеленными сединами академиками, это молодой мир, позволяющий достичь интенсивного общения. И это, конечно, устный, а не письменный мир, в нем все готовилось для сегодняшнего потребле-

формалисты в литературе и в жизни 295  
ния и для конкретных людей. Мы же сегодня смотрим в осколки некогда

блистательных венецианских зеркал.

Генрих Риккерт написал: "Жизнь одно, а мышление о жизни другое. Нельзя то и другое превращать в неразличимое единство" (Риккерт Г. философия жизни. -- Пг., 1922. С.65). Обэриуты опровергают это.

Подобное

высказывание верно лишь при стандартном течении жизни. Когда обэриуты

моделировали жизнь сами, мышление о жизни и жизнь естественным образом

сближались. Отсюда резко возросший уровень символизма в самой жизни,

поскольку она порождается на равных с текстом.

М.Волошин возражал в этом плане против термина символический театр, "потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным,

хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действие

само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей

сфере души зрителя -- там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их

знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни" (Волошин М. Метерлинк // Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. - М., 1991. С.125).

Обэриуты открыли новые формы жизни, лишь затем введя в них литературу.

И литература эта становится элементом жизни, неустранимым из нее, словно

перформативные высказывания, отмеченные ДЖОНОМ Остином.

Приведем

письмо Хармса к Липавским (его первую часть):

"Дорогая Тамара Александровна и Леонид Савельевич,

спасибо Вам за ваше чудесное письмо. Я перечитал его много раз и выучил

наизусть. Меня можно разбудить ночью, и я сразу без запинки начну:

"Здравствуйте, Даниил Иванович, мы очень без вас соскучились. Леня купил

себя новые..." и т.д. и т.д.

Я читал это письмо всем своим царскосельским знакомым. Всем оно очень

нравится. Вчера ко мне пришел мой приятель Бальнис. Он хотел остаться

у меня ночевать. Я прочел ему ваше письмо шесть раз. Он очень сильно

улыбался, видно, что письмо ему понравилось, но подробного мнения он высказать не успел, ибо ушел, не оставшись ночевать. Сегодня я ходил к

нему

сам и прочел ему письмо еще раз, чтобы он освежил его в своей памяти.

Потом

я спросил у Бальнуса, каково его мнение. Но он выломал у стола ножку и при

помощи этой ножки выгнал меня на улицу, да еще сказал, что если я еще раз

явлюсь с этой паскудью, то он свяжет

формальное направление 296

мне руки и набьет рот грязью из помойной ямы. Это были, конечно, с его стороны грубые и неостроумные слова. Я, конечно, ушел и понял, что у него

был, возможно, сильный насморк, и ему было не по себе..."

(Хармс Д. Полет в небеса. - Л., 1988. С.466).

Интересно и другое, свою инонорму они вводили, опираясь как бы на реальное знание ее значимости. Собственно, вероятно, именно так высоко их и

оценивали их современники. Естественно, часть из них. Приведем мнение

М.Бахтина: "Я бы сказал, Вагонов в этом отношении -- совершенно уникальная фигура в мировой литературе, уникальная фигура. И вот очень жаль,

что его не знают, что его забыли. А когда я уезжал, Вагонов уже был болен: у него начинался туберкулез. И вскоре после моего отъезда он и умер от туберкулеза, поддержки он не получал никакой" (Беседы В.Д.Дувакина с М.М.

Бахтиным. -- М., 1996. С.198). Произошла как бы вспышка инонормы, которая

затем была "притушена" жизнью.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Формирование семиотики прошло у нас длительный путь, прежде чем оно

завершилось Московско-Тартуской школой, и на этом пути, вероятно, ценен

каждый шаг.

Пройдя этот путь зарождения семиотических идей, мы можем вновь вернуться к рассмотрению внешних составляющих, которые способствовали

зарождению этих идей. Перечислим, как нам представляется, наиболее существенные из внешних параметров:

А. Религиозный -- идея соборности, будучи взглядом целого, а не частного, привлекает системные идеи, усиливает тягу к общим теориям, что происходит, к сожалению, в ущерб конкретным анализам и конкретным исследованиям.

Б. Цивилизационный -- Россия всю свою историю находится на стыке цивилизационных парадигм, имея в своем составе как европейскую, так и азиатскую составляющую. Одновременно для России всегда очень важны внешние влияния, ее культура постоянно формируется под давлением иносемиотики -- татаро-монгольской, французской, немецкой. Столкновение семиотических языков делает . более явным ощущение своего собственного языка культуры как

формалисты в литературе и в жизни 297  
конвенционального, облегчает его понимание как семиотической (условной) структуры.

В. Исторический -- первая мировая война вынесла на авансцену агрессивное начало семиотики. Вспомним высказывания Владимира Эрна того периода: "Генеалогически орудия Круппа являются, таким образом, детищем детища, т.е. внуками философии Канта. (...) Орудия Круппа с этой точки зрения являются безмерно характерными и показательными" (Эрн В.Ф. От Канта к Круппу // "Вопросы философии", 1989, № 9. С.104).

Г. Культурный -- Россия всегда была "больна" культурой, философией, отдавая им преувеличенное значение. Значимость писателя в ней всегда выше, чем где бы то ни было еще. Это же касается режиссера, ученого, которые всегда в этих условиях смещаются на позиции философа. Россия породила и читала тексты в гораздо больших объемах, чем другие страны. Если это не реальность, а культурный миф, это столь же важно. Даже находясь в заключении, люди писали книги семиотически сложные, как это произошло, к примеру, с Д.Андреевым, В.Париным и Л.Раковым, чей "Новейший Плутарх", описывающий биографии воображаемых великих людей, увидел свет только в 1991 г. (Андреев Д., Парин В., Раков Л. Новейший Плутарх. Иллюстрированный биографический словарь воображаемых

знаменитых деятелей всех стран и времен. М., 1991).

Д. Еретический -- для советского периода значимым становится уход в семиотику как вариант "внутренней эмиграции", о чем достаточно активно вспоминают многие главные деятели того времени (ср.

Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994; а также:

Жолковский А.К. Заметки бывшего пред-пост-структуралиста // "Литературное обозрение", 1991, No 10; его же. Структурализм ходил в рваных джинсах // "Независимая газета", 1991, 23 окт.).

Е. Личностный -- ученый в России все принимает ближе к сердцу, не отделяя философию от жизни. Как пишет А. Пятигорский:

"Русский философ, если взять его как "тип мышления" прямо противоположен

экзистенциалисту по типу своей ошибки. Русский философ непрерывно

анализирует прошлое, но делает это с таким чувством, как будто он (и его друзья) натворил в этом прошлом что-то ужасное и ожидает за это не менее

ужасной кары в настоящем и бли-

формальное направление 298

жайшем будущем" (.Пятигорский А.М. Философия одного переулка. М., 1992. С.84-85).

Историю русской семиотики мы можем представить в виде трех последовательных периодов, последним из которых становится московско-тартуская школа, завершенная смертью Ю.Лотмана и эмиграцией ее главных участников.

Если первый период русской семиотики (до 1917 года) мы можем метафорически представить себе как "корни" будущего дерева, то второй период

до 1953 г. (т.е. до смерти Сталина как определенного завершения тоталитарного функционирования науки) мы можем обозначить как "ствол". И

действительно, именно здесь оказались самые сильные фигуры. Сегодня в связи

с каждым из них создаются центры (особенно это касается фигуры М.Бахтина),

издаются продолжающиеся серии трудов, мы еще получили даже не все тексты из

того, что было написано (часто в очень короткий срок) и было оборвано

системой.

Реально эти фигуры были сформированы в дореволюционный период, имея возможность нормального интеллектуального роста в рамках единого мира без последующей строгой отгороженности от всех, свойственной тоталитарному развитию. Достаточно упомянуть такие имена, как П.Флоренский или М.Бахтин, Г.Шпет или Л.Карсавин, Ю.Тынянов или С.Эйзенштейн... Этим без преувеличения гигантам было тесно как в рамках одной из областей знания, так и в рамках сталинской системы. И рано или поздно практически каждый из них попадал в жернова репрессивного механизма. Особенно болезненно протекала их интеллектуальная жизнь еще и в силу специфики их профессии -- они были гуманитариями. Для физиков, математиков и других естественников государство предоставляло определенные поблажки и привилегии, видя в них поддержку промышленного и военного потенциала страны. Правда, если они не пытались заглянуть за запретную дверь -- в мир за пределами их специальности. Гуманитарии были лишены такой заботы, им следовало выкарабкиваться самостоятельно. Такое пренебрежение гуманитарной наукой сохраняется все время, к примеру, в бюджете Академии наук все академические институты занимают три процента средств. Хотя с другой стороны, именно гуманитарная наука постоянно находится под самым неусыпным контролем, где каждый текст многократно выверяется и вычитывается, создавая ощущение постоянного и

формалисты в литературе и в жизни 299

неусыпного внимания, которое мало способствует пробуждению творческой активности. Но таких парадоксов слишком много в истории советской власти, чтобы пытаться найти на них ответы.

Сегодня часто возникает еще один вопрос, как же тогда жила

интеллигенция в условиях всеохватывающего страха и репрессий. Видела и  
реагировала или не видела и не реагировала -- вот этот моральный комплекс.

Как писала в своих воспоминаниях Лидия Гинзбург, люди старались психологически закрыться, как бы не замечать происходящего. Эта "психологическая защита" понятна, ибо замечая, ты должен реагировать. Реагируя, ты кладешь голову на плаху.

И последнее, этот период строгий по жестокости в бытовом плане породил

классического уровня тексты в творческом плане, задал высокую планку русской гуманитарной мысли того времени. Жизнь разума и жизнь телесная здесь резко

расходились. А может, и взлеты эти возникли из-за невозможности определить

себя в реальной жизни. Как следствие, люди уходили в виртуальную реальность.

Чистый лист бумаги, заполняемый строчками, спасал от сумасшествия, от

ощущения живой смерти. Причем и тут была определенная сложность.

В.Каверин

писал метафорически о дыме, стоящем тогда над домами, от сжигаемых личных

архивов, ведь каждая строчка могла быть реинтерпретирована по-иному.

Меньше

страдали в этой ситуации люди физического труда, ибо умственный труд всегда

оставляет массу следов для всеохватывающих глаз и ушей власти. Сама профессия этих людей вступала в противоречие с типом жизни.

Поэтому

творчество иногда приобретало искривленный вид: взлеты нереализованных

симфоний могли проявиться в песне, славящей Сталина и партию. Не в этом ли

заложен ответ на вопрос об определенном высоком уровне пропагандистского

искусства того времени. Гениальный математик всегда справится с задачей

более элементарного уровня.

Чем дальше от нас, тем непонятнее кажется нам тот мир. Но люди его становятся для нас все ближе и ближе. Их разум все-таки победил тоталитарную

систему, ибо их тексты и сегодня с нами, а система доживает последние дни.

## ЭПИЛОГ, ИЛИ ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ИСТОРИИ.

### СЕМИОТИКА ПОВЕДЕНИЯ И ДРУГИЕ ИДЕИ ЮРИЯ ЛОТМАНА

Юрий Лотман (1922-1993) -- профессор Тартуского университета, начинал свой путь в качестве театрального критика в Ленинграде. В период борьбы с космополитами он уехал в Эстонию, там был создан центр семиотики в бывшем Советском Союзе (благодаря определенному либерализму тогдашнего местного руководства). "Труды по знаковым системам", которые издавались как ученые записки Тартуского университета, сыграли большую роль в становлении и развитии семиотики в СССР. Сегодня Александр Жолковский так вспоминает этот период:

"Структурализм в русской советской культуре был всегда какой-то экстремистской и маргинальной -- западной -- вещью. Борис Михайлович

Гаспаров писал, что движение в Тарту было для нас своего рода предэмиграцией, как территориальной, так и культурной -- на географическую периферию и из обычных наук в семиотику, -- и оказалось для многих просто трамплином в эмиграцию" ("Независимая газета", 1991, 23 окт.).

Одновременно

Борис Успенский подчеркивает, в отличие от А.Жолковского, русскую культурную традицию: "Ю.Лотман учился у Гуковского, Жирмунского, Проппа.

Вместе с тем, мы непосредственно общались с Р.О.Якобсоном, П.Г.Богатыревым,

М.М.Бахтиным. П.Г.Богатырев до самой своей смерти был неизменным участником

наших конференций и занятий. Р.О.Якобсон принимал участие в одной из

тартуских летних школ (в 1966 г. мы справляли его 70-летие) и пристально следил за нашими занятиями. М.М.Бахтин не мог принимать участия в

наших встречах (у него не было ноги, и он был практически немобилен), но

живо интересовался нашими работами" (Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.268). И действительно,

первые работы Ю.Лотмана в сильной степени построены на развитии идей русской формальной школы. Но для нас представляет интерес политическая

семиотика в работах Ю.Лотмана, поэтому мы сужаем спектр нашего рассмотрения после некоторого введения в общую проблематику трудов Юрия Лотмана.

Юрий Лотман относится с достаточной долей критичности к модели коммуникации Р. Якобсона, как бы считая ее

семиотика поведения и другие идеи Лотмана 301

излишне "технизированной" (Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975). Особой критики при этом заслуживает понятие "код" у Р. Якобсона. Мнение Ю.Лотмана таково, что язык -- это код плюс его история. Он пишет: "Фактически подмена

термина "язык" термином "код" совсем не так безопасна, как кажется.

Термин

"код" несет представление о структуре только что созданной, искусственной и

введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, т.е.

психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще" (Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С.13).

Юрий Лотман в своей модели коммуникации отвечает в числе других вопросов и на такой: каким образом удастся в принципе породить новое сообщение. "Новыми сообщениями мы будем называть такие, которые не возникают

в результате однозначных преобразований и, следовательно, не могут быть

автоматически выведены из некоторого исходного текста путем приложения к нему заранее заданных правил трансформации" (Лотман Ю.М. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Вып. X.

Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 463. Тарту, 1978. С.4). Отсюда и следует его основополагающая идея, что знаковая (семиотическая) коммуникация представляет собой связь между автономными единицами. Если они совпадают, то ничего нового между ними возникнуть не может. Продолжая эту

идею несовпадения, Ю.Лотман говорит: "неадекватность агентов коммуникации превращает сам этот факт из пассивной передачи в конфликтную

игру, в ходе которой каждая сторона стремится перестроить семиотический мир  
противоположной по своему образцу и одновременно заинтересована в  
сохранении  
своеобразия своего контрагента" (Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. Предварительная публикация. М., 1977. С.13). Отсюда следует и новизна понимания текста не как изолированного и стабильного, не как константы. В понятие текста вводятся создатель и его аудитория, и их представления о тексте могут не совпадать по своим объемам (Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 179).

В своих первых работах Ю.Лотман закладывает в свое понимание художественной коммуникации идеи русских формалистов (В.Шкловского и др.), а именно соотношение

эпилог 302

автоматизма и информативности. В этом плане Борис Томашевский разграничивал речь художественную и речь практическую. В речи художественной присутствует установка на выражение, форму, которой нет в речи обыденной (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1927. С.9). У Ю.Лотмана это формулируется следующим образом, уже учитывающим динамический аспект подобного противопоставления. "Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизированную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой -- разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации" (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

С.95).

В свое разграничение фольклорного искусства от нефольклорного (подробнее см. следующий раздел) Ю.Лотман вписывает еще одну интересную коммуникативную черту. Теперь речь идет о ритуальной коммуникации. В прошлом человек мог всю жизнь читать одну книгу ("Библию"),  
сегодняшний человек строит свой информационный поток по-другому -- он наращивает число текстов. Ю.Лотман интерпретирует эти два варианта коммуникации как получение извне (набор текстов) и получение изнутри (Библия).

"Можно рассматривать два случая увеличения информации, которой владеет какой-либо индивид или коллектив. Один -- получение извне. В этом случае информация вырабатывается где-то на стороне и в константном объеме передается получателю. Второй -- строится иначе: извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя" (Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С.18-19).

семиотика поведения и другие идеи Лотмана 303

Имеется в виду чтение и размышление над прочитанным. Лотман разъясняет: "Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной" (С. 19). В другой своей работе он разделяет эти два процесса как процесс "Я -- ОН" и процесс "Я -- Я". "Если коммуникативная система "Я -- ОН" обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале "Я -- Я" происходит ее качественная трансформация, которая переводит к перестройке самого этого "Я" (Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып.

VI. Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. С.229). Система "Я -- Я" начинает работать, когда извне включаются добавочные коды, меняющие контекстную ситуацию. В качестве примера он приводит воздействие мерных звуков (стук колес, ритмическая музыка) на внутренний монолог человека.

Ю.Лотман разграничивает бинарные и тернарные системы культуры (Лотман Ю.М. Культуры и взрыв. М., 1992). Если "взрыв" в рамках тернарной системы сохраняет определенные ценности, перемещая их с периферии

в центр системы, то в рамках нашей бинарной системы этого не происходит.

Взрыв в этом случае охватывает все. "Характерная черта взрывных моментов в

бинарных системах -- их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества" (С.258).

Особый статус визуального языка, а именно -- киноязыка

-- также был предметом исследования Юрия Лотмана. Если в работе "Культура и взрыв" он говорит об искусстве как о наиболее разработанном

пространстве воображаемой реальности, то в своих работах о кино он скорее

говорит об ограничениях, накладываемых на этот вид реальности. Так, он отмечает, что кино знает только настоящее время (Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М., 1973. -- С. 16). Разграничивая "текст, который может быть ложным" и "текст, который не может быть ложным", он

говорит о фотографии как тексте наибольшей достоверности в общей системе

текстов культуры начала XX века. Искусство кино движется в рамках открытий,

призванных изгнать автома-

эпилог 304

тизм такого рода. К примеру, такие советские режиссеры, как С.Эйзенштейн и др. в эпоху возникновения звукового кино отстаивали тезис о том, что сочетание зрительного и звукового образов должно быть не автоматическим, а мотивированным.

Еще одной особенностью кино, отмечаемой Ю.Лотманом, является подвижность точки зрения. Если в случае нарисованной картины позиция,

избранная художником, остается неизменной, то в случае кино ситуация иная.

"Кино -- единственный вид зрительного искусства, в котором точка зрения

обладает подвижностью и поэтому получает важную роль в построении языка

этого искусства" (Лотман Ю; Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С.59).

Юрий Лотман сделал очень многое для развития коммуникативных идей на территории бывшего Советского Союза. Одним из недостатков, предлагаемых им построений, была ориентация на художественную коммуникацию.

Значительно меньше внимания он уделял иным контекстам использования языка,

принимая за универсальный механизм особенности именно художественных кодов.

В своем объемном труде, увидевшем свет уже после смерти автора (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII -- начало XIX века). Спб., 1994), Ю.Лотман рассматривает достаточно подробно различные варианты текста поведения,

подходя к нему как к семиотическому феномену. Он начинает свое рассмотрение

с тех иерархических систем, которые существовали в обществе и накладывали

свои рамки на поведение. Первым в этом списке стоит понятие "чина".

"Без

службы нельзя было получить чина, и дворянин, не имевший чина, показался бы

чем-то вроде белой вороны" (Там же. С.28). Недоросль такой-то -- это

как раз человек, не имеющий чина. По чинам разносили блюда на званых обедах,

и завершающие этот список люди могли увидеть лишь пустые тарелки.

"Чин

пишущего и того, к кому он обращался, определял ритуал и форму письма"

(Там же. С.31). Чин определял не реальные, а как бы семиотические свойства человека -- "его место в иерархии" (Там же. С. 33).

Следующим порядком, определяющим жизнь, была система орденов, введенная

Петром I. "Общий смысл проведенной Петром перемены состоял в том, что вместо

награды-вещи появилась награда-знак. Если прежде награда со-

семиотика поведения и другие идеи Лотмана 305

стояла в том, что человека жаловали ценными предметами, то теперь он награждался знаком, имевшим лишь условную ценность в системе государственных

отличий" (Там же. С. 34), то есть перед нами проходит явная семиотизация действительности.

Это же касается и мундиров: "Все изменения мундиров подписывались лично императором, и у Павла, Александра I и Николая I, а также у брата Александра и Николая великого князя Константина Павловича эти занятия превратились в настоящую "мундироманию" (Там же. С.33). Еще одной иерархией была система знатности. Каждая из этих систем стремилась к автономному существованию, но ее одерживали. Так и система знатности: "По мере усиления независимости дворянства оно начало все более тяготиться двумя основными принципами петровской концепции службы: обязательностью ее и возможностью для недворянина становиться дворянином по чину и службе" (Там же. С. 39), то есть вызывает неприятие как раз нарушение, автономного существования системы знатности, вытекающее из пересечения ее с государственной службой.

Ю.Лотман прослеживает не только образцы официального, государственного поведения, но и тексты частной жизни. Так, он обращает свое и наше внимание на явление "русского дендизма". "Искусство дендизма создает сложную систему собственной культуры, которая внешне проявляется в своеобразной "поэзии утонченного костюма". Костюм -- внешний знак дендизма, однако совсем не его сущность" (Там же. С.125). Что же попадает в суть дендизма? "Именно наглость, прикрытая издевательской вежливостью, составляет основу поведения денди" (Там же. С. 127).

Рассматривая возможное пересечение поведения денди и политического либерализма в случае П.А.Чаадаева или кн.П.А.Вяземского, Ю.Лотман все же считает дендизм поведением, а не идеологией, поскольку он ограничен узкой сферой быта. Он называет и другие примеры подобного пересечения: "Именно эта двуликость сделалась характерной чертой странного симбиоза дендизма и петербургской бюрократии. Английские привычки бытового

поведения, манеры стареющего денди, равно как и порядочность в границах николаевского режима, -- таков будет путь Блудова и Дашкова. "Русского денди" Воронцова ждала судьба главнокомандующего Отдельным Кавказским корпусом, наместника Кавказа,

эпилог 306

генерал-фельдмаршала и светлейшего князя. У Чаадаева же -- совсем другая судьба -- официальное объявление сумасшедшим. Бунтарский байронизм Лермонтова будет уже не уместаться в границах дендизма, хотя, отраженный в зеркале Печорина, он обнаружит эту, уходящую в прошлое, родовую связь" (Там же. С.134-135).

Текст поведения очень часто строится по вербальным образцам:

"Примеры

того, как люди конца XVIII -- начала XIX века строят свое личное поведение,

бытовую речь, в конечном счете свою жизненную судьбу по литературным и

театральным образцам, весьма многочисленны" (Там же. С.183). Это также является отражением сильной семиотизации жизни той эпохи.

Причем

тексты, которые сами подражали жизни (а это Гоголь, Толстой, Достоевский),

не вызывали читательского подражания.

Следует отметить, что здесь перед нами строится в сильной степени системный мир. "Дворянский быт XVIII -- начала XIX века строился как набор

альтернативных возможностей ("служба -- отставка", "жизнь в столице -- жизнь

в поместье", "Петербург -- Москва", "служба военная -- служба статская", "гвардия -- армия" и пр.), каждая из которых подразумевала определенный тип

поведения. Один и тот же человек вел себя в Петербурге не так, как в Москве,

в полку не так, как в поместье, в дамском обществе не так, как в мужском, на походе не так, как в казарме, а на балу иначе, чем в "час пирушки холостой" (Пушкин)" (Там же. С.189).

Разные варианты коллективного поведения людей определяли биографии и

стили поведения. Так, бой упрощал формы общения, отменяя общественную иерархию. "Где, кроме аустерлицкого поля, младший офицер мог увидеть плачущего императора? Кроме того, атомы общественной структуры оказывались в бою гораздо подвижнее на своих орбитах, чем в придавленной чиновничьим правопорядком общественной жизни. Тот "случай", который позволял миновать средние ступени общественной иерархии, перескочив снизу непосредственно на вершину и который в XVIII веке ассоциировался с постелью императрицы, в начале XIX века вызвал в сознании образ Бонапарта под Тулоном или на Аркольском мосту" (Там же. С.192).

Другим вариантом коллективного поведения является парад, и тут анализ Юрия Лотмана мы можем перенести на сегодняшнюю действительность. "Парад был прямой проти-

#### семиотика поведения и другие идеи Лотмана 307

воположностью -- он строго регламентировал поведение каждого человека, превращая его в безмолвный винтик огромной машины. Никакого места для вариативности в поведении единицы он не оставлял. Зато инициатива перемещается в центр, на личность командующего парадом" (Там же. С.193). Анализируя ситуацию "Павел I на параде", Ю.Лотман пишет: "Прекрасное равносильно выполнению правил, а отклонение от норм, даже малейшее, воспринимается как эстетически безобразное и наказуемое в дисциплинарном порядке. Высший критерий красоты -- "стройность", то есть способность различных людей двигаться единообразно, согласно заранее предписанным правилам. Стройность и красота движений интересует здесь знатока больше, чем сюжет. Вопрос: "Чем это кончится?" -- и в балете, и на параде приобретает второстепенное значение" (Там же. С.194).

Эта работа, по нашему мнению, выросла из ранней работы Ю.Лотмана по бытовому поведению декабристов. Здесь снова проявляется в сильной степени системный характер данного исследования. "Показательно не только то, как

мог себя вести декабрист, но и то, как он не мог себя вести, отвергая определенные варианты дворянского поведения его поры" (Там же. С. 332). Личный опыт офицеров сделал из декабристов людей действия: "Политические доктрины интересовали их, как правило (конечно, были и исключения -- например, Н.Тургенев), не сами по себе, а как критерии для оценки и выбора определенных путей действия" (Там же. С. 333).

Поведение декабристов строится на столкновении двух различных канонов.

С одной стороны, они усвоили нормы европейской культуры, с другой, с ними

было помещичье хозяйство, служба. "Именно такая плюралистичность поведения,

возможность выбора стилей поведения в зависимости от ситуации, двойственность, заключающаяся в разграничении практического и идеологического, характеризовала русского передового человека начала XIX

века" (Там же. С.335). На этом фоне и происходила реализация текстов нового поведения. "Прежде всего отменялось различие между устной и письменной речью: высокая упорядоченность, политическая терминологичность, синтаксическая завершенность письменной речи переносилась в устное употребление. Фамусов имел основание сказать, что Чацкий "говорит как пишет"

(Там же. С.335).

## эпилог 308

Одним из объяснений отличного поведения этих людей, с нашей точки зрения, может быть элемент их раннего взросления, которое прошло в рамках

иной культуры. Косвенным подтверждением этого может служить следующая

характеристика. "Декабристы культивировали серьезность как норму поведения.

Завалишин характерно подчеркивал, что он "был всегда серьезным" и даже в

детстве "никогда не играл". Столь же отрицательным было отношение декабристов к культуре словесной игры как форме речевого поведения" (Там же. С. 336).

Сильная семиотичность поведения декабристов заставила их с помощью

единых правил порождать как вербальные, так и невербальные тексты.

"Единство

стиля" в поведении декабриста имело своеобразную особенность -- общую "литературность" поведения романтиков, стремление все поступки рассматривать как знаковые. Это, с одной стороны, приводило к увеличению роли жестов в бытовом поведении. (Жест -- действие или поступок, имеющий не столько практическую направленность, сколько некоторое значение; жест -- всегда знак и символ. Поэтому всякое действие на сцене, включая и действие, имитирующее полную освобожденность от театральности, полную естественность -- есть жест; значение его -- замысел автора. И наоборот: жестовое поведение всегда в той или иной степени кажется театрализованным.) С этой точки зрения бытовое поведение декабриста представилось бы современному наблюдателю театральным, рассчитанным на зрителя" (Там же. С.338).

Системный характер этого поведения меняет для Юрия Лотмана привычное соотношение между словом и делом. "Литературность" и "театральность" практического, будничного поведения приводила к перемещению привычных смысловых связей. В обычной жизни слово вызывает поступок: сказанное словами получает реальное завершение в действии. В жизненном поведении декабриста, как на сцене, порядок оказывается противоположным: поступок как практическое действие увеличивался Словом -- его итогом, оценкой, раскрытием его символического смысла. То, что сделано, но осталось не названным в теоретической декламации, в записи историка или каком-либо еще тексте, -- пропало для памяти потомства и как бы не существует. В жизни слово существует, если влечет за собой действие, -- в воззрениях

семиотика поведения и другие идеи Лотмана 309

декабриста поступок существует, если увенчивается Словом" (Там же. С.338).

Системность же требовала соотношения образцов поведения с образцами, заданными контекстом. Юрий Лотман строит следующую иерархию: жест --

поступок -- поведенческий текст. Если жест и поступок получали смысл, соотносясь со словом, то "любая цепь поступков становилась текстом (приобретала значение), если ее можно было прояснить связью с определенным литературным сюжетом. Гибель Цезаря и подвиг Катона, пророк, обличающий и проповедующий, Тиртей, Оссиан или Баян, поющие перед воинами накануне битвы (последний сюжет был создан Нарезным), Гектор, уходящий на бой и прощающийся с Андромахой, -- таковы были сюжеты, которые придавали смысл той или иной цепочке бытовых поступков. Такой подход подразумевал "укрупнение" всего поведения, распределение между реальными знакомыми типовых литературных масок, идеализацию места и пространства действия (реальное пространство осмыслялось через литературное)" (Там же. С.343). То есть мир символический здесь задавал границы и нормы мира реального, даже превалируя над ними.

И последняя особенность того периода: этот тип поведения входил во все виды человеческого поведения и отношений. "Если для последующих этапов общественного движения будут типичны разрывы дружбы, любви, многолетних привязанностей по соображениям идеологии и политики, то для декабристов характерно, что сама политическая организация облекается в формы непосредственно человеческой близости, дружбы, привязанности к человеку, а не только к его убеждениям. Все участники политической жизни были включены и в какие-либо прочные внеполитические связи. Они были родственниками, однополчанами, товарищами по учебным заведениям, участвовали в одних сражениях или просто оказывались близкими знакомыми" (Там же. С. 371-378). Интересно, что они ощущали значимость своего поведения для истории: "Чувство политической значимости всего своего поведения заменилось в Сибири, в эпоху, когда историзм стал ведущей идеей времени, чувством значимости исторической" (Там же. С.381).

Обратим теперь внимание на некоторые другие семиотические идеи Юрия Лотмана. Выделив в качестве двух базовых семиотических сфер

сигнификацию и коммуникацию,

эпилог 310

У.Эко (Eco U. A theory of semiotics. Bloomington-London, 1976) оставил вне внимания третью сферу -- динамику, под которой следует понимать законы смены моделей сигнификации и коммуникации как в одно время, так и в разные исторические периоды. Это не просто диахронический аспект, поскольку в динамике получает освещение также соотношение и взаимозависимость разных систем сигнификации и коммуникации в одном синхроническом срезе. В качестве примера можно привести сопоставление освещения одного и того же события разными каналами массовой коммуникации (радио, ТВ, печать), отображение его в литературе, перенос данного сюжета в кинотекст и под. Это как бы проблема семиотического перевода, проблема семиотической трансформации, когда имеет место сохранение одних структурных элементов при изменении других.

Свою концепцию динамического аспекта семиотики Ю.Лотман предлагает в работе "Культура и взрыв". "Язык -- это код плюс его история", -- пишет он, отвергая уже ставшее традиционным структуралистское рассмотрение языка только как кода (Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С.13).

Подобные динамические аспекты всегда были в поле внимания русского формализма (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Эйхенбаум Б. Литературный быт // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987; Even-Zohar I. Polysystem studies // "Poetics Today", vol.11, 1990, No1, p. 11).

Впервые основные идеи своей концепции Ю.Лотман предложил в препринте "Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума" (Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума (Предварительная публикация). М., 1977). Здесь он подчеркивал значимость многообразия индивидуальностей для общества,

поскольку наличие разных людей позволяет предлагать не одно решение, а разные варианты его, что особенно важно в ситуации неопределенности, в которых живет человеческое общество. В те годы эти слова звучали особенно необычно в условиях принципиального занижения индивидуального, личностного начала, характерного для тоталитарного общества.

Следует подчеркнуть, что с именем Ю.Лотмана связан не только интеллектуальный багаж. Лотман воссоздавал климат культуры, статус гуманитария, утерянный за десятилетия

### семиотика поведения и другие идеи Лотмана 311

триумфального правления советской власти. Тартуский университет в те годы был островком интеллектуальных еретиков всего бывшего Советского Союза, и место главы этой школы по праву занимал профессор Лотман. Я вспоминаю, как в семидесятые годы присутствовал на одном из Тартуских семинаров по изучению вторичных моделирующих систем (так тогда перефразировалась семиотика). И мне хорошо запомнилось одно непосредственное ощущение того времени: если бы Ю.Лотман набирал в тот момент себе рабов, я бы без промедления вступил в их число. Таков был профессор Лотман в восприятии аспиранта семидесятых.

В последней книге Лотман описывает культуру как целостный механизм. В ее сущности он видит динамический элемент двух видов -- эволюцию и взрыв. Каждая новая школа, каждое новое направление -- это взрыв, поскольку он не был предсказуем. Поэтому явления культуры признаются авторскими в отличие от технического мира, где из-за эволюционного характера изменений авторство не столь значимо. "Дело в том, что творчество даже плохой певички -- личное по своей природе, -- пишет Ю.Лотман. -- Творчество даже хорошего инженера как бы растворяется в общем анонимном потоке техники. Если бы мост провалился, фамилию инженера, наверное, запомнили, потому что это было бы недюжинное событие. Хороший мост растворяется в общем потоке уровня техники" (Лотман Ю.М. Культура и

взрыв. С. 32).

Здесь Ю.Лотман возвращается к идее деавтоматизации, характерной для структуры литературного произведения, которое характеризуется неоднозначностью. "Художественный текст не имеет одного решения", поэтому бессмысленно говорить, что эту симфонию я уже слышал, хотя возможно, эту задачу я уже решил" (Там же. С. 189).

В каждый момент времени любое общество имеет свои модели сигнификации и свои модели коммуникации, признавая одни из них более центральными, другие относя к периферии. Это сходно с проблемой признания, что есть правда, что есть ложь, о чем писал в свое время М.Фуко. Общество борется за то, чтобы признать те или иные тексты более правильными, нужными. Одни из них начинают вытеснять другие, осуществляя это за счет внимания критики, внесения в списки для обязательного чтения в школе и в университете-и т.п. С этой точки зрения становится семио-

## эпилог 312

тической и проблема импичмента -- Никсон или Ельцин начинают рассматриваться как деятели, которые не могут находиться на посту президента, поскольку они ведут себя не так, как это следует по образцу (см. рассмотрение речевого поведения Никсона как недостоверного в исследовании: Eco U. Strategies of lying // On Signs. N.Y., 1980).

З.Фрейд в общем-то строил свои рассуждения в близкой области, когда занимался вопросами вытеснения, сублимации, обмолвок и т.д., имеющих место опять-таки из-за их несоответствия правильному образцу с точки зрения субъекта.

Близкую проблему мы видим сегодня и в том, когда кинотекст на телеэкране вытесняет книжный текст в руках человека. Здесь соответствие уже лежит не в области эквивалентности реальности, а скорее в образе идеализированной реальности. Именно ему кинотекст удовлетворяет в большей степени. Он и более референтен, поскольку герой кино обладает массой

деталей, которые еще следует домыслить в случае книги. В общем, это более коммерческое искусство, которое, как отмечает Лотман, всегда побеждает реальное.

Настоящее искусство -- это проявление непредсказуемого. Многие страницы "Культуры и взрыва" рассматривают феномен нормального/ненормального поведения. В этом плане представляется предсказуемым поведение и умного, и дурака, но вот статус сумасшедшего позволяет любые откровения. Поэтому в прошлом в число сражающихся попадали такие отклоняющиеся от нормировок воины, своим непонятным поведением они сбивали с толку противника. В советской истории в роли таких носителей ненормированного поведения выступали диссиденты, действия которых совершенно не совпадали с образцами поведения, принятого в данном обществе. Они говорили, когда следовало молчать, и молчали, когда следовало говорить.

В сферу непредсказуемого Ю.Лотман включает и моду:

"аудитория должна не понимать моду и возмущаться ею" (Культура и взрыв. -- С. 126). В аспекте непредсказуемости Ю. Лотман видит и различие поведения человека и животного: "Поведение животного ритуально, поведение человека тяготеет к изобретению нового, непредсказуемого для противников. С точки зрения человека животному приписывается глупость, с точки зрения животного, человеку -- бесчестность (неподчинение правилам)" (Там же. С.50).

### семиотика поведения и другие идеи Лотмана 313

В другой своей работе Ю.Лотман связывает появление письменности с этим моментом непредсказуемости: "для того чтобы письменность сделалась необходимой, требуются нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических

переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой" (Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С.11).

Вяч.Вс.Иванов связывает в этом плане биологию и лингвистику, в которых он видит совпадение "не только динамического подхода к предмету, но и методы выделения основных типов эволюционной информации" (Иванов Вяч.Вс. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. М., 1987. С.22).

Свои рассуждения Ю.Лотман завершает сопоставлением бинарных и тернарных систем, первые, как он считает, характерны для славянского мира, вторые -- для западного. Взрыв в рамках тернарной системы не уничтожает всего существующего. В бинарных системах взрыв охватывает все. "Характерная черта взрывных моментов в бинарных системах -- их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества" (Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С.258). Современную жизнь в странах СНГ Лотман видит как попытку перехода с бинарной системы на тернарную. При этом он считает, что возникший порядок не станет копией западного, ибо "история не знает повторений. Она любит новые, непредсказуемые дороги".

Связывая явления культуры со взрывными процессами, как нам представляется, Ю.Лотман несколько утрирует реальную ситуацию, преднамеренно огрубляет ее. В противовес этому следует подчеркнуть, что культура скорее зиждется на предсказуемом непредсказуемом, в противном случае мы бы постепенно пришли к полному хаосу, однако перед нами даже в непредсказуемом наличествует элемент порядка.

Сфера непредсказуемого гораздо шире сферы предсказуемого, однако из-за своей неструктурированности мы не можем ощутить ее как единую модель. Часто при этом и эта сфера находится в рамках разрешенного поведения. Так, текст все время строится на элементе непредсказуемого,

поскольку в него вводится деавтоматизация. Определенный элемент непредсказуемости заложен и в элементарном бытовом разговоре. То есть непредсказуемость должна стать таким же объектом семиотического изучения, каким стало предсказуемое для лингвистики. Грамматика представляет собой канонизацию предсказуемого. Непредсказуемое и предсказуемое могут соотноситься друг с другом по аналогии дискурс/текст, где дискурс включает в себя социальный, а текст лингвистический -- аспект одного и того же явления.

Реально работа науки характеризуется расширением сферы предсказуемого и сужением сферы непредсказуемого. "То что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание. Таков прогресс науки, разрешающий каждое содержание в систему форм и каждый "предмет" -- в систему отношений, таков же прогресс поэзии. Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня до которого проник наш анализ", --

писал еще в 1923 г. Г.Шпет (Шпет Г. Эстетические фрагменты, П. Пг., 1923, -- С. 101). В целом же сфера непредсказуемого, подобно областям, связанным с психоанализом, должна получить освещение в семиотике.

Перед нами единая сфера человеческой ментальности. Усиленное исследовательское внимание к этому аспекту одновременно даст ответ и на многие другие вопросы семиотического структурирования общества, человека и литературы.

В заключение отметим, что некоторые идеи Юрия Лотмана являются чуть ли не дословными формулировками тех или иных положений, входящих в базисный фон публичных рилейшнз. Приведем некоторые из них.

"Категория авторитетности, ее степени и ее источников играет в русской культуре первостепенную роль. Таким образом, центр внимания переносится с того, "что" сказано, на то, "кем" сказано, и от кого этот последний получил полномочия на подобное высказывание" (Лотман ЮМ. Тезисы к семиотике русской культуры // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С.407);

"Критика классицизма как "века позы" совсем не означает отказа от жеста -- просто сдвигается область значимого: ритуализация, семиотическое содержание перемещаются в те сферы поведения, которые прежде воспринимались как пол

### семиотика поведения и другое идеи Лотмана 315

ностью внезаповые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрицание жеста

делаются носителями основных культурных значений, т.е. превращаются в жесты"

(Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С.249);

"Жизнь символа в культуре приобретает активный характер только тогда, когда он перемещается на исходное чуждое ему место" (Лотман ЮМ. Камень и трава // Лотмановский сборник. I. М., 1995. С.80);

"Любой кинематограф создает свой мир, свое пространство, которое населяет своими людьми. Но тут вступает в силу внушающая природа зрения.

Если я это слышу, то я вполне допускаю, что сведения могут быть ложными.

Иное дело, если я нечто сам вижу" (Лотман Ю; Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 19);

"Мода всегда семиотична. Включение в моду -- непрерывный процесс превращения незначимого в значимое. Семиотичность моды проявляется, в

частности, в том, что она всегда подразумевает наблюдателя. Говорящий на

языке моды -- создатель новой информации, неожиданной для аудитории и

непонятной ей. Аудитория должна не понимать моду и возмущаться ею. В этом --

триумф моды. ...Вне шокированной публики мода теряет свой смысл" (Лотман

Ю.М. Культура и взрыв. С.126-127);

"Ни одна культура не может удовлетвориться одним языком.

Минимальную

систему образует набор из двух параллельных знаков, -- например, словесного

и изобразительного. В дальнейшем динамика любой культуры включает в себя

умножение набора семиотических коммуникаций" (Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект... . С.11-12).

Мы выбрали лишь эти высказывания, реально же число их не имеет конца,

поскольку Юрий Лотман глубоко анализировал явления культуры как коммуникативный процесс. Именно это позволило ему по-новому взглянуть как на

русскую литературу, так и на русскую историю.

#### ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Аксенов И.А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспириологии... -М., 1930.

Александров А. Чудодей // Хармс Д. Полет в небеса. - Л., 1988.

Андреев Д., Парин В., Раков Л. Новейший Плутарх.

Иллюстрированный биографический словарь воображаемых знаменитых деятелей

всех стран и времен. - М., 1991.

Арсеньев Н.С. Пессимизм и мистика в древней Греции // Путь. -1926. - №5; переизд. в Путь. - Кн. 1. - М., 1992.

Архангельский А.Л. Музыка и ритм сценического действия // Маски. - 1912-1913.-№6.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. -Л., 1971.

Асафьев Б. Русская музыка (XIX и начало XX века). - Л., 1979.

Бахтин Вс. Школьная жизнь в Париже XII века. Средневековый быт. - Л.,1925.

Белый А. Арабески // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х тт.-Т. 2.-М.. 1994.

Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х тт. - Т. 1. - М., 1994.

Белый А. Мастерство Гоголя. - М.-Л., 1934.

Белый А. Между двух революций. - М., 1990,

Белый А. Начало века. - М., 1990.

Белый А. Символизм как миропонимание. - М., 1994.

Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. - В 2-х тт. - Т. 1. - М., 1994.

- Берг Л.С. Наука. Ее содержание, смысл и классификация. - Петербург, 1922.
- Бердяев Н. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл.Соловьева // Сборник статей о В.Соловьеве. Брюссель, 1994.
- Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. - М., 1991.
- Бертельс Е. Персидский театр. - Л., 1924. Беседы В.Д.Дувакина с М.М.Бахтиньм. - М., 1996.
- Бехтерев В.М. Внушение и его роль в общественной жизни. - СПб., 1903.
- Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. -Пг., 1921.
- Бицилли П. Заметки о роли фольклора в развитии русского языка и русской литературы. - София, 1944.
- Бицилли П. Избранные труды по филологии. - М., 1996.
- Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры. - СПб., 1996.
- Бицилли П. Элементы средневековой культуры. - Одесса, 1919; переизд. СПб., 1995; М., 1995.
- Бицилли П. Элементы средневековой культуры. - СПб., 1995.
- Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. - М., 1996.
- Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч. Т.7. Статьи. Книга первая. 1906-1921. - Берлин, 1923.

#### библиография 317

- Блок А. О современном состоянии русского символизма. - Пг., 1921.
- Блок А. О театре // Собрание сочинений. - Л., 1936. - Т. 12.
- Богаевский В. Задачи искусствознания (Современные проблемы изучения изобразительных искусств) // Задачи и методы изучения искусств. - П., 1924.
- Богданов АЛ. Всеобщая организационная наука (тектология). - Л.-М., 1929.-4.3.
- Богданов АЛ. Принцип относительности с организационной точки зрения // Богданов А.А. Всеобщая организационная наука (тектология). - Л.-М., 1929.-Ч.3.
- Богданов АЛ. Тектология. Всеобщая организационная наука. -М., 1989. -Кн.1.
- Богораз-Тан В.Г. Распространение культуры на земле. Основы этногеографии. - М.-Л., 1928.
- Бонч-Томашевский ММ. Зритель и сцена. 1. Зритель, как участник театрального действия // Маски. - 1912. - No 1.
- Бонч-Томашевский М.М. Театр и обряд//Маски. - 1912-1913. -Ноб.
- Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски.

- 1912-1913. -№ 5.

Бороздина Н. Древнеегипетский танец. - М., 1919

Бороздина Т.В. Древнеегипетский танец. - М., 1919.

Борхес Х.Л. Проза разных лет. - М., 1984.

Брук П. Лекции во МХАТе // Театр. - 1989. - № 4.

Бруксон Я. Театр Мейерхольда. - Л.-М., 1925.

Бугаев Н.В. Основные начала эволюционной монадологии. - М., 1893.

Булгаков А.С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. - Л., 1929.

Булгаков С.Н. Православие. Учения православной церкви. -Киев, 1991.

Булгаков С.Н. Философия хозяйства // Сочинения: В 2-х т. - М., 1993. - Т.1.

Бурдые П. Социология политики. - М., 1993.

Бэндлер Р. и др. Семейная терапия. -Воронеж, 1993.

Вагинов К. Труды и дни Свистонова // Вагинов К. Козлиная песнь. - М., 1991.

Вебер М. Избранные произведения. - М., 1990.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Спб., 1994.

Вернадский В.И. Очерки и речи. - Пг., 1922.

Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том второй. Вып.1. Поэтика. Поэтика сюжетов (1897-1906). - СПб., 1913.

Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том первый. Поэтика (1870-1899) -СПб., 1913.

Волконский С. Человек на сцене. - СПб., 1912.

Волошин М. Метерлинк // Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники.-М., 1991.

Волошин М. Театр и сновидение // Маски. -1912-1913.-№5.

## библиография 318

Вомперский В.П. Петр Михайлович Бицилли. Жизненный и творческий путь //

Бицилли П. Избранные труды по филологии. - М.: Наследие, 1996

Габричешский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. - М., 1928.

Гвардчи Р. Конец нового времени // Вопросы философии. - 1990. - № 4.

Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. - Пг., 1924.

Герасимова А. ОБЭРИУ (Проблемы сметного) // Вопросы литературы. - 1988.-№4.

Гершензон М.О. Гольфстрем. - М., 1922.

- Гершензон М.О. Печерин // Научное слово. - 1904. - Кн.IV.  
Гершензон М.О. Печерин // Научное слово. - 1904. - Кн.X.  
Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. Из глубины. - М., 1991.  
Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства. - М., 1918.  
Гильдебрант А. Проблема формы в изобразительном искусстве. - М., 1914.  
Гинзбург Л. В поисках реальности. - М., 1987.  
Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. - Л., 1989.  
Глебов И. Книга о Стравинском. - Л., 1929.  
Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества // De musica. - Пг., 1923.  
Глебов И. Современное русское музыкознание и его исторические задачи // De musica. - Вып. I. - Пг., 1925.  
Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. - Пг., 1924.  
Глебов И. Ценность музыки // De musica. - Пг., 1923.  
Гриндер Дж. и др. Из лягушек в принцы. - Воронеж, 1993.  
Гриндер Дж. и др. Структура магии. - М., 1995.  
Грубер Р. О "формальном методе" в музыковедении // De musica. - Вып. III.-Пг.,1927.  
Грубер Р. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения // De musica. - Вып. II. - Пг., 1926.  
Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода (Санкт-Петербург, 1859).  
Гумилев Н. Записки кавалериста // Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. - М., 1991.  
Гумилев Н. Читатель // Гумилев Н. Сочинения. Т. 3. - М., 1991.  
Гуревич Л.Я. На путях обновления театра // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб., 1911.  
Данилевский Н.Я. Россия и Европа. - М., 1991.  
Дараган Д. "Один из самых активных строителей..." // Сов. музыка. - 1978.-№5.

#### библиография 319

- Дживелегов А.К. Средневековые города в Западной Европе. - СПб., 1902.  
Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. - М., 1962.  
Добиаш-Рождественская О.А. Культура западноевропейского

средневековья.-М., 1987.

Друскин Я. "Чинари" // Аврора. - 1989. - No 6.

Евреинов Н. История телесных наказаний в России. - Харьков, 1994.

Евреинов Н.Н. К постановке "Хильперика". - Б/м, 1913.

Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). -М., 1922.

Евреинов Н.Н. Театр для себя. - Пг., б/г. - Ч. 1 -3.

Евреинов Н.Н. Театр у растений // Апокриф. - б/г. - No 2.

Евреинов Н.Н. Художники в театре В.Ф.Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. - Спб., 1911.

Еко У. Поэтика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996.

Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. - М., 1928.

Жолковский А.К. Заметки бывшего пред-пост-структуралиста // "Литературное обозрение", 1991, No 10.

Жолковский А.К. Структурализм ходил в рваных джинсах // "Независимая газета", 1991, 23 окт.

Замятин Е. Большим детям сказки. - Берлин; Пг., 1922.

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы. - М., 1983.

Зеньковский В.В. Основы христианской философии. - М., 1992.

Зотов Б. Проблема формы в музыке // De musica. - Пг., 1923.

Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действо // Иванов Вяч. Родное и вселенское. -М., 1994.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. - СПб., 1994.

Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. - 1910. - No 8.

Иванов Вяч. Ответ на статью "Символизм и фальсификация" // Новое литературное обозрение. - 1994. - No 10.

Иванов Вяч. Родное и вселенское. -М., 1994.

Иванов Вяч. Собр. соч. - Т.2. - Брюссель, 1974.

Иванов Вяч., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. - Пг., 1921.

Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. - М., 1976.

Иванов Вяч.Вс. О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. М., 1987.

Иванов Вяч.Вс. П.А.Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры.-М., 1990.

Иванов С.А. Византийское юродство. - М., 1994.

Ивановский В.Н. Методологическое введение в науку и философию. - Минск, 1922.

Игнатов С. Испанский театр XVI - XVII веков. - М.-Л., 1939.

Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени; -

М.- Л.,1940

библиография 320

Игнатов С. Начало русского театра и театр петровской эпохи. - Пг.-М.,1919.

Из архива Валериана Муравьева // Вопросы философии. - 1992. - No 1. История советского театра. - Т. I. - Л., 1933.

Каверин В.А. Письменный стол. - М., 1985.

Каганович Б.С. П.М.Бицилли и культура Ренессанса //

Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры. - СПб., 1996.

Казанский Б.В. Метод театра (Анализ системы Н.Н.Евреинова). - Л., 1925.

Калиниченко Е. Густав Шпет: от феноменологии к герменевтике // Логос. -1992.-No3.

Каратыгин В. Т. Драма и музыка // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. - Спб., 1911.

Карсавин Л.П. Восток, Запад и русская идея // Карсавин Л.П. Сочинения. -М.,1993.

Карсавин Л.П. Жозеф де Местр // Вопросы философии. - 1989. - No 3.

Карсавин Л.П. Культура средних веков. - Пг., 1918; Киев, 1995.

Карсавин Л.П. Малые сочинения. - СПб., 1994.

Карсавин Л.П. О личности // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. - Т.1, - М., 1922.

Карсавин Л.П. О началах // Символ. - 1994. - No 31.

Карсавин Л.П. О сущности православия // Карсавин Л.П. Сочинения. - М., 1993.

Карсавин Л.П. Ответ на статью Н.А.Бердяева об евразийцах // Путь. - 1926. -No2; переизд. в "Путь". - Книга 1. -М., 1992.

Карсавин Л.П. Переписка с А.Веттером // Символ. - 1994. -No31.

Карсавин Л.П. Проблема учения об ангелах (ангелология) // Символ. - 1994.-No31.

Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. - Т. 1. - М., 1992.

Карсавин Л.П. Философия и В.К.П. // Вопросы философии. - 1992. - No 3.

Карсавин Л.П. Философия истории. - СПб., 1993.

Ключевский В. Курс русской истории. Ч. II. - М., 1912.

Ключевский В. Курс русской истории. Ч. V. - М., 1937.

Кон Ю. Несколько теоретических параллелей // Сов. музыка. - 1978. - No5.

Кондратьев Н.Д. Основные проблемы экономической статики и динамики. Предварительный эскиз. - М., 1991.

- Кугель А.Р. (Homo Novus). Утверждение театра. - М.: Театр и искусство, 1923.
- Кугель А.Р. Профили театра. -М., 1929.
- Кугель А.Р. Русские драматурги. -М., 1933.
- Кугель А.Р. Театральные портреты. - Пг.-М., 1923.
- Кугель А.Р. Утверждение театра. -М., 1923.
- Кулаковский Л.В. Яворский читает рукопись // Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. - Т. I. - М., 1964.
- Кэмерон-Бэндлер Л. С тех пор они жили счастливо. - Воронеж, 1993.

### библиография 321

- Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. - М., 1990. Перевод других разделов см.: Язык и моделирование социального взаимодействия. -М., 1987.
- Ларцев В.Г. Евгений Дмитриевич Поливанов. Страницы жизни и деятельности. -М., 1988.
- Линцбах Я. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. - Пг., 1916.
- Лихачев Д.С. Об Александре Александровиче Мейере // Вопросы философии. - 1992. - No 7.
- Лоренцен А. Археология психоанализа. -М., 1996.
- Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. - М., 1993.
- Лотман Ю. Литературная биография в историко-литературном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Литература и публицистика: проблемы взаимодействия. - Уч. зап. Тарт. ун-та. - Вып. 683. - Тарту, 1986.
- Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - М., 1973
- Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. - Таллинн, 1994.
- Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII начало XIX века). - СПб., 1994.
- Лотман Ю.М. К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции. - М., 1979.
- Лотман Ю.М. Камень и трава // Лотмановский сборник. I. - М., 1995.
- Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М., 1992.
- Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки

культуры и проблемы переводимости. - М., 1987.

Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. - Т. IV. - М., 1996.

Лотман Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М., 1994.

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Вып. X. Уч. зап. Тарт. ун-та, выш. 463. - Тарту, 1978.

Лотмановский сборник. - М., 1995. - Вып. 1.

Луначарский А. Из личных воспоминаний // Кугель А.Р. Русские драматурги. -М., 1933.

Луначарский А.В. Выступление на конференции по теории ладового ритма 5 февраля 1930 г. в Москве // Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. -Т. 1. -М., 1964.

Макдональд В. Руководство по субмодальностям. -Воронеж, 1994.

Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности // Театр. - 1989.-№4.

Мандельштам О. Стихотворения. Проза. Записные книжки. - Ереван, 1989.

#### библиография 322

Мандельштам О.Э. О собеседнике // Аполлон. - 1913. - No 2.

Мандельштам О.Э. Слово и культура. - М., 1987.

Мандельштам О.Э. Четвертая проза // Радуга. - 1988. - No 3.

Маркелов Г.И. Личность как культурно-историческое явление (Этюды по истории индивидуализма). -Т.1. -СПб.. 1912.

Медведева С.Ю. К истории изучения поэтического языка // Структура и функционирование поэтического текста. - М., 1985.

Мейерхольд В.Э. Из писем о театре // Весы. - 1907. - No 6.

Мейерхольд В.Э. О театре. - СПб., 1913.

Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. - Пб., 1914.

Милюков П. Из истории русской интеллигенции. Ч. 1. - СПб., 1903.

Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Ч. 2. - СПб., 1902.

Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Ч. 3. - СПб., 1903.

Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Ч.1. - СПб., 1904.

Мосс М. Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятия "я" // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. - М., 1996.

Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. - М.,

1996.

Муравьев В. Овладение временем как основная задача организации труда. - М., 1924.

Мяло К.Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком // Культура человека и картина мира. - М., 1987.

Мяло К.Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком // Культура человека и картина мира. - М., 1987.

Нейгауз Г. Удивительный, обыкновенный человек // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. - М., 1983.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Воспоминания. - Пг., 1923.

Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы "Бродячей собаки" // Памятники культуры. Новые открытия. 1983. - Л., 1985.

Патер У. Воображаемые портреты. - М., 1916.

Петражицкий Л.И. Введение в изучение права и нравственности. Основы эмоциональной психологии. - СПб., 1908.

Петражицкий Л.И. Очерки философии права. - СПб., 1900. - Вып. 1.

Петровский М. Ярмарка тщеславия, или что есть кабаре // "Московский наблюдатель", 1992, No 2.

Пискач Э. Политический театр. - М., 1934.

Поливанов Е.Д. Лекции по введению в языкознание и общей фонетике. - Берлин, 1923.

Попело-Давыдов М. Современное искусство танца // Маски. - 1912-1913. - No 5.

Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. - Харьков, 1930.

Потебня А.А. Слово и миф. - М., 1989.

Пресняков О. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А.А.Потебни. - М., 1980.

Пятигорский А. М. Философия одного переулка. - М., 1992.

### библиография 323

Рабинович В. Морда лица // Человек. - 1990. - No 4.

Радлов Н. Будущая школа живописи // Аполлон. - 1915. - No 1.

Рассказ Бернарда Моисеевича // Егупец. Вып.2. - Киев, 1996.

Риккерт Г. Философия жизни. - П., 1922.

Розанов В.В. Новые эмбрионы // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. - М., 1992.

Розанов В.В. Опавшие листья // Розанов В.В. Сочинения: В 2-х т. - М., 1990.-Т.2.

Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Сочинения. - М., 1990.

Розанов В.В. Эмбрионы // Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. - М., 1992.

Розенберг А.В. Философия архитектуры. - Пг., 1923. Сборники по теории поэтического языка. - Пг., 1916. - Вып. 1.

Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). - Вена, 1985.

Советский

цирк. -Л.-М., 1938. Соколова Н. Мир искусства. - М.-Л., 1934.

Соловьев В. Три разговора. - СПб., 1904.

Сорокин П.А. Система социологии. - Пг., 1920. - Т.1.

Сорочкин Г. Из дневника // Карсавин Л. Малые сочинения. - СПб., 1994.

Спасова-Дикова Й. За семиотичното изучаване на театралната история (Един ретроспективен поглед в бъдещето) // Homo Balcanicus. Знаковост и культурна идентичност. - София, 1994.

Средневековый быт. - Л., 1925.

Старк Э. Старинный театр. - Пг, 1922.

Тарабукин Н.М. Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. - М., 1928.

Трубецкой Е.Н. Избранное. - М., 1995. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. - М., 1994.

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. - М., 1990.

Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. -М., 1995.

Успенский П.Д. Внутренний круг. - СПб., 1913.

Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. - М., 1986.

Федоров Н. Ф. Сочинения. - М., 1982.

Федоров-Давыдов А. Марксистская история изобразительных искусств. - Иваново-Вознесенск, 1925.

Федотов Г. Феодальный быт в хронике Ламберта Ардрского // Средневековый быт. - Л., 1925.

Финагин А. Систематика музыкально-теоретических знаний // De musica. -Пг.,1923.

Финагин А. Форма как ценностное понятие // De musica. - Вып. I. - Пг., 1925.

Флоренский П.А. Время и пространство // Социологические исследования. -1988.-№1.

#### библиография 324

Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств // Вестник Московского университета. Серия 7 Философия. - 1989. - № 2.

Франк С.Л. Очерк методологии общественных наук. - М., 1922.

Франк С.Л. Русское мировоззрение // Франк С.Л. Духовные основы общества. -М., 1992.

Фуко М. Слова и вещи. - М., 1977. Хлебников В. Творения. -М., 1986.

- Чернов И. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. - Тарту, 1976.
- Чумаков А. Заметки о зрителе и театральные теории // Маски. - 1912-1913.-№5.
- Чупров А.А. Очерки по теории статистики. - СПб., 1909.
- Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. - М., 1928.
- Шестов Л. Вячеслав Великолепный // Шестов Л. Сочинения. В 2 тт. - Т. 1.-М.,1993.
- Шестов Л. Соч. В 2-х тт. - Т. 1. - М., 1993.
- Шишмарев В. Ф. Предисловие // Веселовский А.Н. Собрание сочинений: Том второй. Вып.1. Поэтика. Поэтика сюжетов (1897-1906). - СПб., 1913.
- Шкловский В.Б. Розанов. - Пг., 1921. Шкловский В.Б. Тетива // Избранное: В 2-х т. - М., 1983. - Т.2.
- Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. - Л., 1925.
- Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на тему Гумбольдта). - М., 1927.
- Шпет Г. История как предмет логики. - М., 1916.
- Шпет Г. К вопросу о гегельянстве Белинского // Вопросы философии. - 1991.-№7.
- Шпет Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И. и др. Очерки истории русской философии. - Свердловск, 1991.
- Шпет Г. Философское мировоззрение Герцена. - Пг., 1921.
- Шпет Г. Явление и смысл. - Омск, 1996.
- Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1989. - М., 1989; Контекст. 1990. -М., 1990; Контекст. 1991. -М., 1991; Контекст. 1992.-М., 1992;
- Шпет Г.Г. Работа по философии. // Начала. - 1992, - № 1.
- Шпет Г.Г. Сочинения. - М., 1989.
- Шпет Г.Г. Театр как искусство // Вопросы философии. - 1988. -№11.
- Шпет Г.Г. Философские этюды. - М., 1994.
- Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. -Пг., 1923,
- Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. - Пб., 1907.
- Эйхенбаум Б. Литературный быт // Эйхенбаум Б. О литературе. - М.. 1987.
- Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Восп. в 3-х тт. -Т.1. -М., 1990.
- Эренбург И. ХУЛИО Хуренито // Эренбург И. Полное собр. соч. - Т. 1. - М.- Л.,1928.

## библиография 325

- Эрлих В. Русский формализм: история и теория. -СПб., 1996.  
Эрн В. Ф. От Канта к Круппу // "Вопросы философии", 1989, No 9.  
Эрн В.Ф. Сочинения. - М., 1991.  
Эфрос Н.Э. Театр "Летучая Мышь" Н.Ф.Балиева. - М., 1918.  
Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М., 1994.  
Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. - Т. I. - М., 1964.  
Яворский Б. Избранные труды. - Т. II. - Ч. I. - М., 1987.  
Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. - М., 1972.  
Якобсон Р., Поморска К. Беседы. - Иерусалим, 1982.  
Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". - М., 1975.  
Якобсон Р.О. Работы по поэтике. - М., 1987.  
Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. - М., 1986.  
Bertalanffy L. van. General System Theory. -N.Y., 1968.  
Eco U. Strategies of lying // On Signs. -N.Y., 1980.  
Eco U. The role of the reader. - Bloomington etc., 1981.  
Eco U. A theory of semiotics. - Bloomington etc., 1976.  
Even-Zohar I. Polysystem studies // "Poetics Today", vol. 11,1990, No1.  
Paglia C. Junk Bonds and Corporate Raiders: Academe in the Hour of the Wolf// Anon. - 1991. - Vol. 1. - No 2.  
SchechnerR. Performance theory. -N.Y. etc., 1988.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

### А

- Аверинцев С.С. 179  
Аксаков И.С. 64  
Аксенов И.А. 248; 249; 251; 315  
Александров А.- 240; 292; 316  
Андреев Д. 297; 316  
Андреев Л. 86  
Андроник, игумен 213  
Анциферов Н. 74; 138  
Арсеньев Н.С. 171:316  
Архангельский А.А. 52; 316  
Асафьев Б. (Глебов И.) 269-271; 276-278; 280-282; 316; 318

## Б

Баевский В.-273;274 Бахтин Вс.-139:316 Бахтин М.М. 290:298;  
300; 316

Беленький И.Л. 193

Белый А. 8:46-50; 169; 170; 179; 192:193;254;316

Бенуа А.-255

Берг Л.С.-22;316

Бердяев Н.А. 7:73; 316

Берталанфи Л.- 24

Бехтерев В.М. 38; 39; 57; 316

Бицилли П. 64; 68; 137; 138;

141-158; 161; 316; 317; 320

Блок А.А. 43; 44; 90; 153; 316

Богаевский В. 261; 317

Богданов (Малиновский) А.А. 23; 24;40;97;317

Богатырев П.Г. 23; 300

Богораз-ТанВ. 240; 241; 317

Бонч-Томашевский М.М. 51; 52; 54; 55; 91; 317

Бороздина Н. 89

Бороздина Т.В. 233; 317

БорхесХ.Л,-291;317

Брагинская Н.В. 179

Брежнев Л.И. 77

Брук П.-117; 118; 317

Бруксон Я.-90;317

Бугаев Н.В. -97; 317

Будда 164

Булгаков А.С. 250; 317

Булгаков С.Н. 40-42; 317

именной указатель 327

Бурдые П,- 167; 317 Бурлюк Д. 100 Бухарин Н.И.- 243

## В

Ваганов К. 284; 289; 290; 292; 296; 317

Вагнер Р.-171; 319

Введенский А.- 193; 284; 324

Вебер М.-142;317

Вельфлин Г. 254; 255; 317

Вендиги М. 193

Вернадский В.И. 45; 317

Веселовский А.Н. 9-13; 20; 188; 317; 324  
Винокур Г.О. 12; 179  
Волконский С. 89; 232; 317  
Волошин М. 53; 57; 244; 295; 317  
Вомперский В.П. 158; 317  
Врубель М.А. 45

## Г

Габричевский А- 179; 262; 264  
Гаврюшин Н. 169  
Гвардини Р.- 155; 318  
Гвоздев А.- 249; 318  
Гераклит- 132  
Герасимова А. 286; 287; 290  
Герцен А.И. 130; 186; 193; 324  
Гершензон М.О. 128-136; 318; 319  
Гидини К. 193  
Гильдебрант А. 251-254; 318  
Гинзбург Л.Я. 124; 283; 299; 318  
Гревс И.- 138:158  
Гриндер Дж. -255; 318  
Грубер Р.И.-274; 280; 281; 283:318  
Гумбольдт В. фон 16; 18; 185; 192; 318;324  
Гумилев Л 260  
Гумилев Н. 80-84; 318  
Гуревич А-Я. 168  
Гуревич Л.Я.-50;318  
Гуссерль Э 179

## Д

Далькроз Ж.Е. 232  
Данилевский Н.Я. 69; 205; 318  
Дараган Д.-274;318  
Дживелегов А.К. 54; 139; 318  
Джонсон М.-132; 320; 321  
Добиаш-Рождественская О. 138; 140  
Добужинский М.-100  
Достоевский Ф.М. 306  
Друскин Я.-284;289;319

## Е

Евреинов Н.Н. 2; 100-110; 319

## Ж

Жинкин Н.И. 263; 264;265; 269;319

Жолковский А.К. 297; 300; 319

З

Заболоцкий Н. 288;293 Замятин Е. 85; 319

именной указатель 328

Заратустра 164

Зелинский Ф.Ф. 20

Зеньковский В.В. 41; 42; 319

Зотов Б. (Финагин А) 278; 279; 319; 323;324

И

Иванов Вяч. 44-46; 135; 169-179:319

Иванов Вяч.Вс. 5; 195; 213; 313; 319

Иванов С.А. 290; 319

Иванова Е.В. -213

Ивановский В.Н. 102; 319

Игнатов С. 238; 250; 319

Ильин И.А. 7

К

Каверин В.А. 8; 112; 299;320

Каганович Б.С. 158; 320

Казанский Б.В. 107; 320

Калиниченко Е. 193; 320

Каратыгин В.Т. 84; 320

Карсавин Л. 40; 158-169; 298; 320;323

Карташев А.В. -169

Качалов В.-189

Ключевский В. 63; 64; 65; 67; 68; 320

Кнабе Г.- 168

Ковалевский М.М. 7

Комиссаржевская В.Ф. 44; 50; 84; 102; 318-320

Кон Ю. 273; 320

Кондратьев Н.Д. 8; 37; 320

Конфуций- 164

Корецкая И.В- 179

Корнилов А. 67

Крушевский Н.В. 9; 13-16

Кугель А.- 227; 229-239; 320; 321

Кузин Б.- 119

Кэмерон-Бэндлер Л. 255; 320

Л

Лакофф Дж.- 132; 320; 321  
Лао-цзы 164  
Ларионов А.И. 211  
Ларцев В.Г.-114;321  
Левин И.Д.-213  
Левицкий С.А. 226  
Ленин В.И.- 35; 77; 185;227  
Лермонтов М.Ю. 81  
Лефевр В. 144  
Линцбах Я. 93-96; 99; 321  
Липавский Л 284-286; 289; 295  
Литвинов Г. 169  
Лихачев Д.С. 85; 321  
Лоренцен А. 76;321  
Лосев А.Ф. 167; 181; 199; 201; 321  
Лотман Ю.М. 6; 44; 92; 96; 159; 238; 240; 257; 285;294; 297; 300-305;  
307; 309-315; 321;325  
Луначарский А.В. 234; 239; 274; 321  
М

Макдональд В. 255;321  
Мамардашвили М.К. 99; 321  
Мандельштам О.Э. 118-125; 321;322  
Маркелов Г.И. 166; 262; 322  
Матюшин А.А. 183  
Медведева С.Ю. 111; 322

именной указатель 329

Мейерхольд В.Э. 86; 87; 90; 91; 93; 322  
Миклашевский К. 53; 322  
Милюков П. 62-64; 67; 322  
Митюшин А.А. 193  
Мосин А. 169  
Мосс М.-166;257;322  
Мумриков А.П. 213  
Муравьев В. 98; 322  
Мяло К.-162; 322

## Н

Назаров В.Н.-169  
Нейгауз Г.-276;322  
Некрасов Н.А. 81  
Некрасова Е.А. 210; 213  
Никсон Р.-312  
Ницше Ф. 170

## О

Овсяннико-Куликовский Д.Н. 16; 322  
Олейников Н.М. 8; 284; 285; 288; 291; 293  
Остин Дж. 295

## П

Паглиа К. 23  
Ларин В.-297; 316  
Парнис А.Е. 55; 322  
Пастернак Б.Л. 99; 323  
Пастернак Е.В. 193  
Патер У. 294; 322  
Петражицкий Л.И. 22; 322  
Петровский М. 56; 322  
Печерин В.С.- 128; 130; 318  
Пирс Ч.С. 114; 265; 266  
Поливанов Е.Д. 114; 322  
Поливанов М.К. 193  
Поморска К. 23; 325  
Попело-Давыдов 89; 323  
Потебня А.А. 17; 19; 20; 322  
Пресняков О. 17; 323  
Пропп В.Я.-5; 13; 188; 300  
Пушкин А.С. 132; 306  
Пятигорский А.М. 298; 323

## Р

Рабинович В. 166;323  
Рабле Ф.150  
Радлов Н. 121;323  
Раков Л. 297;316  
Ревзин И. 20  
Рейнгардт М. 54  
Репин И. 100  
Риккерт Г. 295; 323  
Розанов В.В. 123-127; 214; 323; 324  
Розенберг А.В. 30; 323

## С

Сапов В.В. 226  
СвасьянК. 193  
Смирнов И.П. 99; 323  
Соболев А.В. 169  
Соколова Н. 255; 323  
Соловьев В.С. 72; 323  
Сорокин П.А. 32; 33; 34; 35; 36; 323  
Сорочкин Г. 169; 323  
Соссюр Ф. де 95; 277  
Спасова-Дикова Й 249; 323

именной указатель 330

Сталин И. 76,77  
Станиславский К.С. 190  
Старк Э. 106; 323  
Стефанович А. 138

## Т

Тарабукин Н.М.-262;323  
Тименчик Р.Д. 55; 322  
Толмачев В.М. 179  
Толстой А.Н.-244  
Толстой Л.Н. 7; 8; 62;152;170; 306  
Томашевский Б.В. 13; 302  
Трубецкой Е. 50; 196; 214; 215; 219; 222; 225; 226;323  
Тынянов Ю.Н. 310  
Тютчев 60

## У

Успенский Б.А. 162; 168; 198; 220; 261;265;300;323 Успенский  
П.Д. 45; 46; 323

## Ф

Фаворский В. 282  
Федоров Л.В.- 193  
Федоров Н.Ф. 97-99; 323  
Федоров-Давыдов А. 241; 254; 323  
Федотов Г. -139; 323  
Флоренский П. 50; 85; 97; 167; 194-199; 201-214; 216;  
218-220;298;319;324  
Фортунатов Ф.Ф. 20

Франк С.Л. 22; 40; 42; 79; 324  
Фрейд З.-312  
Фуко М.-110;291;311;324  
Х  
Хармс Д.И. 8; 284; 285-289; 292; 294;296;316  
Хлебников В. 8; 57-59; 324  
Хомский Н.-14  
Хоружий С.С. 168; 169; 197; 214  
Ц  
Цивьян Ю.-304;315 Цирес А.Г.-265;266  
Ч  
Чаадаев П.Я. 62; 128; 130-132; 305;306  
Чернов И. 324  
Чумаков А. 91; 324 Чупров А.А. 22; 324  
Ш  
Шапошников Б.В. 263; 324  
Шекспир В. 8;91  
Шестов Л. 170; 179; 324  
Шехнер Р. 167  
Шишмарев В.Ф. 9,10; 324  
Шкловский В.Б. -III; 125; 324  
Шмитф. 255-261:324  
Шпенглер О. 164  
Шлет Г.Г.-46; 179-193; 298; 314; 320;324  
Штейнберг А.З. 169

именной указатель 331

Э  
Эйзенштейн С.М. 298; 304  
Эйкен Г.- 155; 324  
Эйхенбаум Б.М. 111; 310; 325  
Эко У.-159; 236; 241;251;277; 310  
Эренбург И.Г. 8; 242-244; 246-248;325  
Эрлих В.-185;325  
Эрн В.Ф. 43; 44;72;297;325  
Эфрос Н.Э. 54; 55; 325  
Я  
Якобсон Р.О.-23; 113; 118; 186; 243; 256;300;301;325  
Якубинский Л.П. -115; 325  
Ярхо Б.- 179; 243