

НОВЫЙ
КУЛЬТУРНЫЙ
КОД

Юрий
Лотман

Структура
художественного текста

Анализ
поэтического текста



Санкт-Петербург

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос-Рус)1
Л 80

© Авторские права на это произведение принадлежат
Эстонскому фонду семиотического наследия (Eesti Semiootikavaramu SA).
Произведение публикуется с разрешения правообладателя.

Серийное оформление и оформление обложки
В. В. Пожидаева

В оформлении обложки использована фотография из архива
Ю. М. Лотмана

ISBN 978-5-389-14396-8

© Оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2018
Издательство АЗБУКА®

Структура
художественного
текста

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении исторически зафиксированного существования человечества ему сопутствует искусство. Занятый производством, борющийся за сохранение своей жизни, почти всегда лишенный самого необходимого, человек неизменно находит время для художественной деятельности, ощущает ее необходимость. На разных этапах истории периодически раздавались голоса о ненужности и даже вреде искусства. Они шли и от ранней средневековой церкви, боровшейся с языческим фольклором, с традициями античного искусства, и от иконоборцев, выступавших против церкви, и из рядов многих других общественных движений разных эпох. Иногда борьба с теми или иными видами художественного творчества или с искусством в целом велась широко и опиралась на мощные политические институты. Однако все победы в этой борьбе оказывались химеричными: искусство неизменно воскресало, переживая своих гонителей. Эта необычайная устойчивость, если вдуматься в нее, способна вызвать удивление, поскольку существующие эстетические концепции по-разному объясняют, в чем же состоит необходимость искусства. Оно не является составной частью производства, и существование его не обусловлено потребностью человека в непрерывном возобновлении средств удовлетворения материальных нужд.

В ходе исторического развития каждое общество вырабатывает определенные формы присущей ему социально-политической организации. И если нам совершенно ясна их историческая неизбежность, если мы можем объяснить, почему общество, обладающее нулевой формой внутренней организации, не могло бы существовать, невозможность существования общества, не имеющего искусства, значительно труднее объяснима. Объяснение здесь обычно заменяется ссылкой на факт, указанием на то, что истории человечества не известны (или известны лишь как редкие анома-

лии, данные своего рода социальной тератологии, лишь подтверждающие своей исключительностью общую норму) общества, не имеющие своего искусства. При этом следует иметь в виду и то, что отличает в этом отношении искусства от иных видов идеологических структур. Организуя общество, те или иные структуры неизбежно охватывают всех его членов: каждый человек в отдельности, самым фактом принадлежности историческому коллективу, поставлен перед жесткой необходимостью быть частью той или иной группировки, входя в одно из наличных подмножеств данного социального множества. Например, человек предреволюционной Франции XVIII в., для того чтобы быть политической личностью, мог принадлежать к одному из трех сословий, но не мог не принадлежать ни к какому. Но общество, накладывая порой очень жесткие ограничения на искусство, никогда не предъявляет своим членам ультимативного требования заниматься художественной деятельностью. Ритуал обязателен — хоровод добровольен. Исповедовать ту или иную религию, быть атеистом, входить в какую-либо политическую организацию, принадлежать определенной юридической группе — каждое общество представляет своим членам обязательный список подобных признаков.

Производить или потреблять художественные ценности — всегда признак факультативный. «Этот человек ни во что не верит» и «этот человек не любит кино (поэзию, балет)» — ясно, что мы имеем дело с нарушением общественных норм совершенно разной степени обязательности. Если в нацистской Германии равнодушие к официальному искусству воспринималось как признак нелояльности, то очевидно, что речь шла совсем не о нормах отношения человека к искусству.

И тем не менее, не являясь обязательным ни с точки зрения непосредственных жизненных нужд, ни с точки зрения обязательных общественных связей, искусство всей своей историей доказывает свою насущную необходимость.

Давно уже было указано на то, что необходимость искусства родственна необходимости знания, а само искусство — одна из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую ему истину. Однако, будучи прямолинейно истолковано, это положение порождает ряд трудностей. Если понимать под искомым познанием логические положения, однотипные результаты научных

изысканий, то нельзя не согласиться с тем, что человечество обладает и более прямыми путями для их получения, нежели искусство. И если придерживаться такой точки зрения, то придется согласиться, что искусство дает некое знание низшего типа. Об этом, как известно, со всей определенностью писал Гегель: «Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения». Из этого положения с неизбежностью вытекал вывод о том, что дух современной культуры «поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности»¹.

Несмотря на то что это положение Гегеля неоднократно подвергалось критике, например Белинским, оно настолько органично для охарактеризованного выше понимания задач искусства, что снова и снова возникает в истории культуры. Проявления его многообразны — от периодически оживающих толков о ненужности или устарелости искусства до убеждения в том, что критик, ученый или любой другой человек, являющийся носителем логико-теоретической мысли или претендующий на это, уже тем самым имеет право учить и наставлять писателя.

Это же убеждение проявляется в слабых сторонах школьной методики изучения литературы, настойчиво убеждающей учеников в том, что несколько строк логических выводов (предположим, вдумчивых и серьезных) составляют всю суть художественного произведения, а остальное относится к второстепенным «художественным особенностям».

Итак, существующие концепции культуры объясняют нам необходимость существования производства и форм его организации, необходимость науки. Искусство же может показаться факультативным элементом культуры. Мы можем определить, какое влияние оказывает на него нехудожественная структура действительности. Однако если вопрос: «Почему невозможно общество без искусства?» — остается открытым, а реальность исторических

¹ Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 12. С. 10.

фактов заставляет его снова и снова ставить, то с неизбежностью напрашивается вывод о недостаточности наших концепций культуры человечества.

Мы знаем, что история человечества не могла сложиться без производства, социальных конфликтов, борьбы политических мнений, мифологии, религии, атеизма, успехов науки. Могла ли она сложиться без искусства? Отведена ли искусству второстепенная роль вспомогательного орудия, к которому прибегают (но могут и не прибегнуть) более субстанциональные потребности человеческого духа? У Пушкина есть заметка: «В одной из шекспировых комедий крестьянка Одрей спрашивает: „Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*?“»¹. Как ответить на этот вопрос? Действительно ли поэзия — «вещь настоящая», или, по выражению Державина, она

...любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

К сожалению, чисто эмоциональный ответ, основанный на любви к искусству, привычке к каждодневным эстетическим впечатлениям, не будет обладать окончательной убедительностью. Слишком часто науке приходится отвергать убеждения, привычность и житейская очевидность которых составляют самую сущность нашего бытового опыта. Как легко было бы ученому, весь опыт которого замыкался бы в кругу европейской культуры, доказать, что музыка дальневосточного типа не может существовать или не может считаться музыкой. Возможно, конечно, и обратное рассуждение. Привычность или «естественность» той или иной идеи не есть доказательство ее истинности.

Вопрос о необходимости искусства не составляет предмета настоящей книги и не может быть рассмотрен здесь всесторонне. Уместно будет остановиться на нем лишь в такой мере, в какой он связан с внутренней организацией художественного текста и с его общественным функционированием.

Жизнь всякого существа представляет собой сложное взаимодействие с окружающей его средой. Организм, не способный реагировать на внешние воздействия и к ним приспособляться,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 178.

неизбежно погиб бы. Взаимодействие с внешней средой можно представить себе как получение и дешифровку определенной информации. Человек оказывается с неизбежностью втянутым в напряженный процесс: он окружен потоками информации, жизнь посылает ему свои сигналы. Но сигналы эти останутся не услышанными, информация — непонятой и важные шансы в борьбе за выживание — упущенными, если человечество не будет поспевать за все возрастающей потребностью эти потоки сигналов дешифровать и превращать в знаки, обладающие способностью коммуникации в человеческом обществе. При этом оказывается необходимым не только увеличивать количество разнообразных сообщений на уже имеющихся языках (естественных, на языках различных наук), но и постоянно увеличивать количество языков, на которые можно переводить потоки окружающей информации, делая их достоянием людей. Человечество нуждается в особом механизме — генераторе все новых и новых «языков», которые могли бы обслуживать его потребность в знании. При этом оказывается, что дело не только в том, что создание иерархии языков является более компактным способом хранения информации, чем увеличение до бесконечности сообщений на одном.

Определенные виды информации могут храниться и передаваться только с помощью специально организованных языков, — так, химическая или алгебраическая информация требует своих языков, которые были бы специально приспособлены для данного типа моделирования и коммуникации.

Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца еще ясных по своему механизму сторон человеческого знания.

Представление о том, что мир, окружающий человека, говорит многими языками и что свойство мудрости — в том, чтобы научиться их понимать, не ново. Так, Баратынский устойчиво связывал понимание природы с овладением ее особым языком, употребляя для характеристики познания глаголы языкового общения («говорил», «читал»):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,

И говор древесных листов *понимал*,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная *книга* ясна,
И с ним *говорила* морская волна.

Непонимание — забвение или незнание языка:

...Храм упал,
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Еще более интересен случай с пушкинскими «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». В них Пушкин говорит об обступившей его темной и суетливой жизни, требующей, чтобы ее разгадали:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищю...

Стихотворение это при жизни поэта опубликовано не было. Жуковский опубликовал его в посмертном Собрании сочинений Пушкина в 1841 г., заменив последний стих на:

Темный твой язык учу...

Нам не известны его соображения, и в современных изданиях этот стих, как отсутствующий в автографах Пушкина, устраняется. Однако трудно допустить, чтобы Жуковский, при явном отсутствии здесь каких-либо внешних причин цензурного характера, стал заменять пушкинские стихи своими, «очевидно, для улучшения рифмы» (мнения комментаторов академического издания). Вполне возможно, что у Жуковского — постоянного собеседника Пушкина в 1930-е гг. — были достаточно веские, хотя и неизвестные нам основания изменить этот стих, не считаясь с хорошо известным ему автографом. Но для нас важно другое: кто бы ни сделал это изменение — Пушкин или Жуковский, — но для него стихи:

Смысла я в тебе ищю...

и

Темный твой *язык учу* —

были семантически эквивалентны: понять жизнь — это выучить ее темный язык. И во всех этих — и многих других — случаях

речь идет не о поэтических метафорах, а о глубоком понимании процесса овладения истиной и — шире — жизнью.

Для классицизма поэзия — язык богов, для романтизма — язык сердца. Эпоха реализма меняет содержание этой метафоры, но сохраняет ее характер: искусство — язык жизни, с его помощью действительность рассказывает о себе.

Мысль о безъязыком мире, обретающем в поэзии свой голос, в разных формах встречается у многих поэтов. Без поэзии

улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.
(В. В. Маяковский)

Устойчивость сопоставления искусства и языка, голоса, речи свидетельствует о том, что связь его с процессом общественных коммуникаций — подспудно или осознанно — входит в самую основу понятия художественной деятельности.

Но если искусство — особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие «язык» то широкое содержание, которое принято в семиотике, — «любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками»), то произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов.

С этой позиции можно сформулировать и задачу настоящей книги.

Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую *художественную* информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга. Дать общий очерк структуры художественного языка и его отношений к структуре художественного текста, их сходства и отличий от аналогичных лингвистических категорий, то есть объяснить, как художественный текст становится носителем определенной мысли — идеи, как структура текста относится к структуре этой идеи, — такова общая цель, в направлении к которой автор надеется сделать хотя бы некоторые шаги.

1. Искусство как язык

Искусство — одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим (то, что в известных случаях оба они могут совместиться в одном лице, не меняет дела, подобно тому как человек, разговаривающий сам с собой, соединяет в себе говорящего и слушающего)¹. Дает ли это нам право определить искусство как особым образом организованный язык?

Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык (как мы уже отмечали, случай автокоммуникации подразумевает, что один индивид выступает в качестве двух). Часто встречающееся указание на то, что язык подразумевает коммуникацию *в человеческом обществе*, строго говоря, не является обязательным, поскольку, с одной стороны, языковое общение между человеком и машиной и машин между собой в настоящее время является уже не теоретической проблемой, а технической реальностью². С другой стороны, наличие определенных языковых общений в мире животных также не подвергается уже сомнению. Напротив того, системы коммуникаций *внутри* индивида (например, механизмы биохимической регуляции или сигналов, передаваемых по сети нервов организма) языками не являются³.

¹ Классификацию разных типов текста в зависимости от соотношения передающего и принимающего см. в статье А. М. Пятигорского «Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала» (в сб.: Структурно-типологические исследования. М., 1962).

² У. Бухгольц в статье «Выбор языка команд» показывает, что «система команд — промежуточная стадия между языком программиста и языком элементарных управляющих тактов внутри машины» (Кибернетический сборник. [Вып.] 2. М., 1961. С. 235).

³ С этим, видимо, можно связать и то, что у низших животных с более резко выраженной коллективной индивидуальностью вида значительное место занимает внеязыковая сигнальная связь типа импульсов внутри организма,

В этом смысле мы можем говорить как о языках не только о русском, французском или хинди и других, не только об искусственно создаваемых разными науками системах, употребляемых для описания определенных групп явлений (их называют «искусственными» языками или метаязыками данных наук), но и об обычаях, ритуалах, торговле, религиозных представлениях. В этом же смысле можно говорить о «языке» театра, кино, живописи, музыки и об искусстве в целом как об особым образом организованном языке.

Однако, определив искусство как язык, мы тем самым высказываем некие определенные суждения относительно его устройства. Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его «словарь» (иногда говорят «алфавит», для общей теории знаковых систем эти понятия равнозначны), всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность.

Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения.

Во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем.

Во-вторых, на фоне первого описания — выделить в искусстве то, что присуще ему как *особому* языку и отличает его от других систем этого типа.

Поскольку мы в дальнейшем будем пользоваться понятием «язык» в том специфическом значении, которое ему придается в работах по семиотике и существенно расходится с привычным словоупотреблением, определим содержание этого термина. Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом. Рассмотренные таким образом языки будут отличаться:

во-первых, от систем, не служащих средствами коммуникации;

связывающая отдельные особи. По мере совмещения индивидуальности с каждым отдельным организмом возрастает роль знаков, хотя, видимо, остаются не до конца заглушенными первичные коммуникации, например в виде парapsихологии у людей.

во-вторых, от систем, служащих средствами коммуникации, но не пользующихся знаками;

в-третьих, от систем, служащих средствами коммуникации и пользующихся совсем или почти не упорядоченными знаками.

Первое противопоставление позволяет отделить языки от тех форм человеческой деятельности, которые не связаны непосредственно и по своей целевой установке с накоплением и передачей информации. Второе позволяет ввести следующее разделение: знаковое общение происходит в основном между индивидами, внезнаковое — между системами внутри организма. Однако вернее, видимо, было бы истолковать это противопоставление как антитезу коммуникаций на уровне первой и второй сигнальных систем, поскольку, с одной стороны, возможны внезнаковые связи между организмами (особенно значительные у низших животных, но сохраняющиеся и у человека в виде явлений, изучаемых телепатией), с другой — возможно и знаковое общение внутри организма. Имеется в виду не только самоорганизация человеком своего интеллекта при помощи тех или иных знаковых систем, но и те случаи, когда знаки вторгаются в сферу первичной сигнализации (человек «заговаривает» словами зубную боль; действуя сам на себя при помощи слов, переносит страдания или физическую пытку).

Если с этими оговорками принять положение о том, что язык есть форма коммуникации между двумя индивидами, то придется сделать еще некоторые уточнения. Понятие «индивидуум» удобнее будет заменить «передающим сообщением» (адресантом) и «принимающим его» (адресатом). Это позволит ввести в схему те случаи, когда язык связывает не два индивидуума, а два других передающих (принимающих) устройства, например телеграфный аппарат и подключенное к нему автоматическое записывающее устройство. Но важнее другое — нередки случаи, когда один и тот же индивид выступает и как адресант, и как адресат сообщения (заметки «на память», дневники, записные книжки). Информация тогда передается не в пространстве, а во времени и служит средством самоорганизации личности. Следовало бы считать, что данный случай — лишь малозначительная частность в общей массе социальных общений, если бы не одно соображение: можно рассматривать в качестве индивида отдельного человека, тогда схема коммуникации $A \rightarrow B$ (от адресанта к адресату) будет явно

преобладать над $A \rightarrow A'$ (адресант сам же является адресатом, но в другую единицу времени). Однако стоит подставить под «А», например, понятие «национальная культура», чтобы схема коммуникации $A \rightarrow A'$ получила по крайней мере равноправное значение с $A \rightarrow B$ (в ряде культурных типов она будет главенствовать). Но сделаем следующий шаг — подставим под «А» человечество в целом. Тогда автокоммуникация станет (по крайней мере, в пределах исторически реального опыта) единственной схемой коммуникации.

Третье противопоставление отделит языки от тех промежуточных систем, которыми в основном занимается паралингвистика, — мимики, жестов и т. п.

Если понимать «язык» предложенным выше образом, то понятие это объединит:

а) естественные языки (например, русский, французский, эстонский, чешский);

б) искусственные языки: языки науки (метаязыки научных описаний), языки условных сигналов (например, дорожных знаков) и т. п.;

в) вторичные языки (вторичные моделирующие системы) — коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем (миф, религия). *Искусство — вторичная моделирующая система.* «Вторичный по отношению к языку» следует понимать не только как «пользующийся естественным языком в качестве материала». Если бы термин имел такое содержание, то включение в него несловесных искусств (живописи, музыки и других) было бы явно неправомерно. Однако отношение здесь более сложное: естественный язык — не только одна из наиболее ранних, но и самая мощная система коммуникаций в человеческом коллективе. Самой своей структурой он оказывает мощное воздействие на психику людей и многие стороны социальной жизни. Вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся *по типу языка*. Это не означает, что они воспроизводят все стороны естественных языков. Так, музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей, однако в настоящее время очевидна уже полная закономерность описания музыкального текста как некоторого синтагматического построения (работы М. М. Ланглебен и Б. М. Гаспарова). Выделение синтагматиче-

ских и парадигматических связей в живописи (работы Л. Ф. Жегина, Б. А. Успенского), кино (статьи С. М. Эйзенштейна, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, К. Меца) позволяет видеть в этих искусствах *семиотические объекты* — системы, построенные по типу языков. Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей — и искусство в том числе — могут быть определены как вторичные моделирующие системы.

Итак, искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке.

Доказательству и объяснению этого тезиса будет посвящена значительная часть предлагаемого вниманию читателей исследования. Пока ограничимся несколькими цитатами, подчеркивающими неотделимость поэтической идеи от особой, ей соответствующей структуры текста, особого языка искусства. Вот запись А. Блока (июль 1917 г.): «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова потому, что ее окружает и оформляет новое. „Чтоб он, воскреснув, встать не мог“ (моя), „Чтоб встать он из гроба не мог“ (Лермонтов — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — „содержание“, что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса»¹.

Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности.

Если существуют две системы А и В и обе они полностью передают некий единый объем информации при одинаковом расходе на преодоление шума в канале связи, но система А значительно проще, чем В, то не вызывает никаких сомнений, что система В будет отброшена и забыта².

¹ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 378.

² Говоря это, мы отвлекаемся от проблемы избыточности, которая в художественных структурах решается резко специфически.

Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащейся в поэтической (стихотворной или прозаической — в данном случае не имеет значения) и обычной речи, был одинаковым¹, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, умерла бы. Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем. Таким образом, методика рассмотрения отдельно «идейного содержания», а отдельно — «художественных особенностей», столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе как о способе длинно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание «Войны и мира» или «Евгения Онегина» можно изложить на двух страничках, то естествен вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники. Это вывод, к которому толкают не плохие учителя нерадивых учеников, а вся система школьного изучения литературы, которая, в свою очередь, лишь упрощенно и потому наиболее четко отражает тенденции, ясно дающие себя чувствовать в науке о литературе.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л. Н. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то,

¹ Предположим, что сравниваются два текста на одном языке, составленные из одинаковых лексем и одинаковых синтаксических конструкций, но один из них является частью художественной структуры, а другой — нет.

что я хочу сказать, то я их поздравляю (...) И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится». Толстой необычайно ярко сказал о том, что художественная мысль реализует себя через «сцепление» — структуру — и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. И далее Толстой пишет: «...нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»¹.

Определение «форма соответствует содержанию», верное в философском смысле, все же недостаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю. Н. Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»². Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных, цитатах, а выражается во

¹ Толстой Л. Н. Полн. соб. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 269–270.

² Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 9.

всей художественной структуре. Исследователь, не понимающий этого и ищущий идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет свой план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация. Идеейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея невысказана. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры.

Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые.

ИСКУССТВО В РЯДУ ДРУГИХ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ

Рассмотрение искусства в категориях коммуникационной системы позволяет поставить, а частично и разрешить ряд вопросов, оставшихся вне поля зрения традиционной эстетики и теории литературы.

Современная теория знаковых систем обладает хорошо разработанной концепцией коммуникации, позволяющей наметить общие черты художественного общения.

Всякий акт коммуникации включает в себя отправителя и получателя информации. Но этого мало: хорошо известный нам факт непонимания свидетельствует о том, что не всякое сообщение воспринимается. Для того чтобы получатель понял отправителя сообщения, необходимо наличие у них общего посредника — языка. Если взять сумму возможных сообщений на одном языке, то легко будет заметить, что некоторые элементы этих сообщений будут выступать как в тех или иных отношениях взаимозаменяемые (например, между вариантами фонемы, в одном отношении, фонемой и графемой, в другом, будет возникать отношение эквивалентности). Нетрудно заметить, что отличия будут появ-

ляться за счет природы материализации того или иного знака или его элемента, а сходства — как результат одинакового места в системе. Общее для различных взаимозэквивалентных вариантов будет выступать как их инвариант. Таким образом, мы получим два различных аспекта коммуникационной системы: поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной материальной субстанции (графической, звуковой, электромагнитной при разговоре по телефону, телеграфных знаках и т. п.), и абстрактную систему инвариантных отношений. Разделение этих двух начал и определение первой как «речи» (*parole*), а второй как «языка» (*langue*) принадлежит Ф. де Соссюру. При этом очевидно, что поскольку носителями определенных значений выступают единицы языка, то процесс понимания состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом. При этом одни признаки элементов речевого текста (те, которые совпадают с инвариантными им признаками в системе языка) выделяются как значимые, а другие снимаются сознанием воспринимающего как несущественные. Таким образом, язык выступает как некоторый код, при помощи которого воспринимающий дешифрует значение интересующего его сообщения. В этом смысле, позволяя себе известную степень неточности, можно отождествлять разделение системы на «речь» и «язык» в структурной лингвистике и «сообщение» и «код» в теории информации¹. Однако если представлять себе язык как определенную систему инвариантных элементов и правил их сочетания², то станет очевидной справедливость высказанного Р. Якобсоном и другими учеными положения, что в процессе передачи информации фактически используются не один, а два кода: один — зашифровывающий и другой — дешифрующий сообщение. В этом смысле говорят о правилах для говорящего и правилах для слушающего. Разница между ними стала очевидной, как только возник-

¹ См.: *Иванов В. В.* Код и сообщение // Бюллетень объединения по проблемам машинного перевода. М., 1957. № 5; *Гольдман Г.* Теория информации / Пер. с англ. М., 1957.

² Ср.: «Так как язык состоит из правил или норм, то он, в противоположность речи, является системой или, лучше сказать, множеством частных систем» (*Трубецкой Н. С.* Основы фонологии. М., 1960. С. 9). «Всякий код представляет собой некоторый алфавит и систему фиксированных ограничений» (*Гольдман Г.* Теория информации. С. 30).

ла задача искусственного порождения (синтеза) и дешифровки (анализа) текста на каком-либо естественном языке с помощью электронно-вычислительных устройств.

Все эти вопросы имеют непосредственное отношение к определению искусства как коммуникационной системы.

Первым следствием из общего положения о том, что искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, является утверждение: чтобы воспринимать передаваемую средствами искусства информацию, надо владеть его языком. Сделаем еще одно необходимое отступление. Представим себе некоторый язык. Возьмем, например, язык химических знаков. Если мы выпишем все употребляемые в нем графические значки, то легко убедимся, что они разделяются на две группы: одни — буквы латинского алфавита — обозначают химические элементы, другие (знаки равенства, плюсы, цифровые коэффициенты) будут обозначать способы их соединения. Если мы выпишем все знаки — буквы, то получим некоторое множество имен химического языка, которые в своей совокупности будут означать всю сумму известной к этому моменту химических элементов.

Теперь предположим, что мы членим все обозначаемое пространство на определенные группы. Например, мы будем описывать все множество содержания при помощи языка, имеющего только два имени: металлы и неметаллы, или будем вводить какие-либо другие системы записи, пока не дойдем до членения на элементы и обозначения их отдельными буквами. Ясно, что каждая система записи будет отражать определенную научную концепцию классификации обозначаемого. Таким образом, каждая система химического языка есть вместе с тем и модель определенной химической реальности. Мы пришли к существенному выводу: всякий язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее, обе эти функции неразрывно связаны.

Это справедливо и для естественных языков. Если в древнерусском языке (XII в.) «честь» и «слава» оказываются антонимами, а в современном — синонимами¹, если в древнерусском «синий» — иногда синоним «черного», иногда — «багрово-красного»,

¹ Лотман Ю. М. Оппозиция «честь — слава» в светских текстах киевского периода // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997.

«серый» означает наш «голубой» (в значении цвета глаз), «голубой» же — наш «серый» (в значении масти животного и птицы)¹, если небо никогда не называется в текстах XII в. голубым или синим, а золотой цвет фона на иконе, видимо, для зрителя той поры вполне правдоподобно передает цвет небес, если старославянское: «Кому сини очи, не пребывающим ли в вине, не назирающим ли кде пирове бывають»² — следует переводить: «У кого же багровые (налитые кровью) глаза, как не у пьяницы, как не у того, кто высматривает, где бывают пиры», — то ясно, что мы имеем дело с совсем иными моделями этического или цветового пространства.

Но очевидно вместе с тем, что не только «знаки-имена», но и «знаки-связки» играют моделирующую роль, — они воспроизводят концепцию связей в обозначаемом объекте.

Итак, всякая коммуникативная система может выполнять моделирующую функцию, и, наоборот, всякая моделирующая система может играть коммуникативную роль. Конечно, та или иная функция может быть выражена более сильно или почти совсем не ощущаться в том или ином конкретном социальном употреблении. Но потенциально присутствуют обе функции³.

Это чрезвычайно существенно для искусства.

Если произведение искусства что-либо мне сообщает, если оно служит целям коммуникации между отправителем и получателем, то в нем можно выделить:

- 1) сообщение — то, что мне передается;
- 2) язык — определенную, общую для передающего и принимающего абстрактную систему, которая делает возможным самый акт коммуникации. Хотя, как мы увидим в дальнейшем, отвлечение каждой из названных сторон возможно лишь в порядке исследовательской абстракции, противопоставление этих двух

¹ *Unbegaun B. O. Les anciens russes vus par eux-mêmes // Annali, sezione slava, VI. Napoli, 1963.*

² Цитата из рукописного Пандекта Антиоха по списку XI в. приведена И. И. Срезневским в т. 3 «Материалов для словаря древнерусского языка» (СПб., 1903. С. 356).

³ Подробное изложение этого вопроса см.: *Зализняк А. А., Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования. М., 1962.*

аспектов в произведении искусства, на определенной стадии изучения, совершенно необходимо.

Язык произведения — это некоторая данность, которая существует до создания конкретного текста и одинакова для обоих полюсов коммуникации (в дальнейшем в это положение будут введены некоторые коррективы). Сообщение — это та информация, которая возникает в данном тексте. Если мы возьмем большую группу функционально однородных текстов и рассмотрим их как варианты некоего одного инвариантного текста, сняв при этом все «внесистемное» с данной точки зрения, то получим структурное описание языка данной группы текстов. Так построена, например, классическая «Морфология волшебной сказки» В. Я. Проппа, дающая модель этого фольклорного жанра. Мы можем рассмотреть все возможные балеты как один текст (так, как мы обычно рассматриваем все исполнения данного балета как варианты одного текста) и, описав его, получим язык балета, и т. д.

Искусство неотделимо от поисков истины. Однако необходимо подчеркнуть, что «истинность языка» и «истинность сообщения» — понятия принципиально различные. Для того чтобы представить себе эту разницу, вообразим, с одной стороны, высказывания об истинности или ложности решения той или иной задачи, логической правильности того или иного утверждения, а с другой — рассуждения об истинности геометрии Лобачевского или четырехзначной логики. О каждом сообщении на русском или любом другом из естественных языков можно задать вопрос: истинно оно или ложно? Но этот вопрос совершенно теряет смысл применительно к какому-либо языку в целом. Поэтому часто встречающиеся рассуждения о художественной непригодности, неполноценности или даже «порочности» каких-либо художественных языков (например, языка балета, языка восточной музыки, языка абстрактной живописи) заключают в себе логическую ошибку — результат смешения понятий. Между тем очевидно, что суждению об истинности или ложности должно предшествовать внесение ясности в постановку вопроса, что оценивается: язык или сообщение. Соответственно и будут работать различные критерии оценки. Культура заинтересована в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устаревшие сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История

искусств изобилует «ренессансами» — возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские.

Расчленение этих аспектов существенно и для литературоведа (как и вообще искусствоведа). Здесь дело не только в постоянном смешении своеобразия языка художественного текста и его эстетической ценности (с постоянным утверждением «непонятное — плохое»), но и в отсутствии сознательного расчленения исследовательской задачи, в отказе от постановки вопроса о том, что изучается — общий художественный язык эпохи (направления, писателя) или определенное сообщение, переданное на этом языке.

В последнем случае, видимо, целесообразнее описывать массовые, «средние», наиболее стандартизованные тексты, в которых общая норма художественного языка обнажена отчетливее всего. Нерасчленение этих двух аспектов приводит к тому смешению, на которое указывало еще традиционное литературоведение и избежать которого на интуитивном уровне оно пыталось, требуя различать «массовое» и «индивидуальное» в литературном произведении. Среди ранних и весьма далеких от совершенства опытов изучения массовой художественной нормы можно назвать, например, известную монографию В. В. Сиповского по истории русского романа. В начале 1920-х гг. вопрос этот уже был поставлен как совершенно отчетливая задача. Так, В. М. Жирмунский писал, что при изучении массовой литературы «по существу поставленной задачи приходится, отвлекаясь от индивидуального, улавливать распространение некоторой общей тенденции»¹. Вопрос этот отчетливо ставился в работах Шкловского и Виноградова.

Однако, осознав различие этих аспектов, нельзя не заметить, что отношение между ними в художественных и нехудожественных коммуникациях глубоко отлично, и самый факт настойчивого отождествления проблем специфики языка того или иного вида искусства с ценностью передаваемой на нем информации настолько широко распространен, что не может оказаться случайным.

Всякий естественный язык состоит из знаков, характеризующихся наличием определенного внеязыкового содержания, и син-

¹ Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Л, 1924. С. 9.

тагматических элементов, содержание которых не только воспроизводит внеязыковые связи, но и в значительной мере имеет имманентный, формальный характер. Правда, между этими группами языковых фактов существует постоянное взаимопроникновение: с одной стороны, значимые элементы становятся служебными, с другой — служебные постоянно семантизируются (осмысление грамматического рода как содержательно-половой характеристики, категория одушевленности и т. д.). Однако процесс диффузии здесь настолько незаметен, что оба аспекта вычлняются весьма четко.

Иное дело в искусстве. Здесь, с одной стороны, проявляется постоянная тенденция к формализации содержательных элементов, к их застыванию, превращению в штампы, полному переходу из сферы содержания в условную область кода. Приведем единственный пример. Б. А. Тураев в своем очерке истории египетской литературы сообщает, что настенные изображения египетских храмов знают особый сюжет: рождение фараонов в виде строго повторяющихся эпизодов и сцен. Это «галерея изображений, сопровождаемых текстом и представляющих древнюю композицию, составленную, вероятно, для царей V династии и потом в стереотипной форме передававшуюся официально из поколения в поколение». Автор указывает, что «этой официальной драматической поэмой в ряде картин особенно охотно пользовались те, права которых на престол оспаривались»¹, как, например, царица Хатшепсут, и сообщает замечательный факт: желая укрепить свои права, Хатшепсут приказала поместить на стенах Дейр-эль-Бахри изображение своего рождения. Но при этом изменение, соответствующее полу царицы, было внесено лишь в подпись. Само же изображение осталось строго традиционным и представляло рождение *мальчика*. Оно полностью формализовалось, и информационной была не отнесенность изображения ребенка к реальному прототипу, а сам факт помещения или непомещения в храме художественного текста, связь которого с данной царицей устанавливалась лишь посредством подписи.

С другой стороны, стремление осмыслить *все* в художественном тексте как значимое настолько велико, что мы с основанием считаем, что в произведении нет ничего случайного. И мы

¹ Тураев А. Б. Египетская литература. М., 1920. Т. 1. С. 43–44.

еще будем неоднократно обращаться к глубоко обоснованному Р. Якобсоном¹ утверждению о художественном значении грамматических форм в поэтическом тексте, равно как и к другим примерам семантизации формальных элементов текста в искусстве.

Конечно, соотношение двух этих начал в разных исторических и национальных формах искусства будет различным. Но их наличие и взаимосвязь постоянны. Более того, если мы допустим два высказывания: «В произведении искусства все принадлежит художественному языку» и «В произведении искусства все является сообщением» — противоречие, в которое мы впадаем, будет только кажущимся.

При этом естественно возникает вопрос: нельзя ли отождествить язык с формой художественного произведения, а сообщение — с содержанием и не отпадает ли тогда утверждение, что структуральный анализ снимает дуализм рассмотрения художественного текста с точки зрения формы и содержания? Видимо, подобного отождествления не следует делать. Прежде всего потому, что язык художественного произведения — совсем не «форма», если вкладывать в это понятие представление о чем-то внешнем по отношению к несущему информационную нагрузку содержанию. Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию. Мы уже отмечали, что модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования. Таким образом, изучение художественного языка произведений искусства не только дает нам некую индивидуальную норму эстетического общения, но и воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях. Поэтому с определенных точек зрения информация, заключающаяся в вы-

¹ Якобсон Р. Грамматика поэзии и поэзия грамматики // Poetics. Poetyka. Поэтика. I. Warszawa, 1961. С. 397–417.

боре типа художественного языка, представляется наиболее существенной.

Выбор писателем определенного жанра, стиля или художественного направления — тоже есть выбор языка, на котором он собирается говорить с читателем. Язык этот входит в сложную иерархию художественных языков данной эпохи, данной культуры, данного народа или данного человечества (в конце концов, с необходимостью возникает и такая постановка вопроса). При этом следует отметить одну существенную черту, к которой мы еще вернемся: язык данной науки является для нее единственным, связанным с особым, ей присущим предметом и аспектом. Чрезвычайно плодотворная в большинстве случаев и возникающая в связи с интердисциплинарными проблемами перекодировка с одного языка на другой или раскрывает в одном, как прежде казалось, объекте объекты двух наук, или ведет к созданию новой области познания, с новым, ей присущим метаязыком.

Естественный язык в принципе допускает перевод. Он закреплен не за объектом, а за коллективом. Однако внутри себя он уже имеет определенную иерархию стилей, позволяющую содержание одного и того же сообщения изложить с разных прагматических точек зрения. Построенный таким образом язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя.

В языке искусства с его двойной задачей одновременного моделирования и объекта и субъекта происходит постоянная борьба между представлением о единственности языка и о возможности выбора между в какой-то мере адекватными художественными коммуникативными системами. На одном полюсе стоит размышление, волновавшее еще автора «Слова о полку Игореве»: петь ли песнь «по былинам сего времени» или «по замыслению Баяна», на другом — утверждение Достоевского: «Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»¹.

Противоположность и этих высказываний, в сущности, мнимая: там, где существует лишь один возможный язык, не возникает проблемы соответствия — несоответствия его моделирующей

¹ Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 20.

сущности авторской модели мира. Моделирующая система языка в этом случае не обнажена. Чем больше потенциальная возможность выбора, тем более информации несет в себе сама структура языка и тем резче обнажается соотнесенность ее с той или иной моделью мира.

И вот потому, что язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира — ее структурные принципы, — в целом ряде случаев именно он и будет основным содержанием произведения, может стать его сообщением — текст замкнется на себе. Так бывает во всех случаях литературных пародий, полемик — в тех случаях, когда художник определяет самый тип отношения к действительности и основные принципы его художественного воспроизведения.

Таким образом, язык искусства не может быть отождествлен с традиционным понятием формы. Более того, используя тот или иной естественный язык, язык искусства делает его формальные стороны содержательными.

Наконец, необходимо рассмотреть еще один аспект отношения языка и сообщения в искусстве. Представим себе два портрета Екатерины II: парадный, кисти Левицкого, и бытовой, изображающий императрицу в царскосельском парке, написанный Боровиковским. Для современников-царедворцев чрезвычайно существенным было сходство портрета с известной им внешностью императрицы. То, что на обоих портретах изображено одно и то же лицо, составляло для них основное сообщение, разница в трактовке, специфика художественного языка волновала только людей, посвященных в тайны искусства. Для нас навсегда утрачен интерес, который имели эти портреты в глазах людей, видавших Екатерину II, зато на первый план выдвигается разница художественной трактовки. Информационная ценность языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, меняется в зависимости от структуры читательского кода, его требований и ожиданий.

Однако подвижность и взаимосвязь этих двух начал особенно резко проявляется в другом. Проследивая процесс функционирования художественного произведения, мы не можем не отметить одну особенность: в момент восприятия художественного текста мы склонны ощущать и многие аспекты его языка в каче-

стве сообщения — формальные элементы семантизируются, то, что присуще общекommunikационной системе, войдя в специфическую структурную целостность текста, воспринимается как индивидуальное. В талантливом произведении искусства все воспринимается как созданное *ad hoc*. Однако в дальнейшем, войдя в художественный опыт человечества, произведение, для будущих эстетических коммуникаций, все становится языком, и то, что было случайностью содержания для данного текста, становится кодом для последующих. Н. И. Новиков еще в середине XVIII в. писал: «Меня никто не уверит и в том, чтобы Мольеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянной по справедливости Кащей со временем будет общий подлинник всех лихоимцев»¹.

ПОНЯТИЕ ЯЗЫКА СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА

Если пользоваться понятием «язык искусства» в том значении, которое мы ему условились придавать выше, то очевидно, что художественная литература, как один из видов массовой коммуникации, должна обладать своим языком. «Обладать своим языком» — это значит иметь определенный замкнутый набор значимых единиц и правил их соединения, которые позволяют передавать некоторые сообщения.

Но литература уже имеет дело с одним из типов языков — естественным языком. Как соотносятся «язык литературы»² и тот естественный язык, на котором произведение написано (русский, английский, итальянский или любой другой)? Да и есть ли этот «язык литературы», или достаточно разделить содержание произведения («сообщение»; ср. наивный читательский вопрос: «Про что там?») и язык художественной литературы как функ-

¹ Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951. С. 137. Кащей — А. И. Бутурлин, шурин А. П. Сумарокова, осмеянный им в комедии «Лихоимец».

² Из данных выше определений уже ясно, что речь идет не о том значении термина «язык литературы», которое придается ему при изучении литературного языка той или иной эпохи, а о том, которое параллельно понятиям «язык живописи», «язык скульптуры», «язык танца».

ционально-стилистический пласт общенационального естественного языка?

Чтобы уяснить себе этот вопрос, поставим перед собой следующую весьма тривиальную задачу. Выберем следующие тексты: группа I — картина Делакруа, поэма Байрона, симфония Берлиоза; группа II — поэма Мицкевича, фортепианные пьесы Шопена; группа III — поэтические тексты Державина, архитектурные ансамбли Баженова. Теперь зададимся целью, как это уже неоднократно делалось в различных этюдах по истории культуры, представить тексты внутри каждой из групп как один текст, сводя их к вариантам некоторого инвариантного типа. Таким инвариантным типом для первой группы будет «западноевропейский романтизм», для второй — «польский романтизм», для третьей — «русский предромантизм». Само собой разумеется, что можно поставить перед собой задачу описать все три группы как единый текст, введя абстрактную модель инварианта второй ступени.

Если мы поставим перед собой такую задачу, то нам, естественно, придется выделить некоторую коммуникативную систему — «язык» — сначала для каждой из этих групп, а затем и для всех трех вместе. Предположим, что описание этих систем будет производиться на русском языке. Ясно, что в данном случае он выступит как метаязык описания (оставляем в стороне вопрос о некорректности подобного описания, поскольку неизбежно моделирующее влияние метаязыка на объект), но сам описываемый «язык романтизма» (или любой из частных его подязыков, соответствующий указанным трем группам) не может быть отождествлен ни с одним из естественных языков, поскольку будет пригоден для описания и несловесных текстов. Между тем полученная таким образом модель языка романтизма будет приложена и к литературным произведениям и на определенном уровне сможет описывать систему их построения (на уровне, общем для словесных и несловесных текстов).

Но необходимо рассмотреть, как относятся к естественному языку те структуры, которые создаются внутри словесных художественных конструкций и не могут быть перекодированы на языки несловесных искусств.

Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная

система. Поэтому ее определяют как вторичную моделирующую систему. Конечно, литература — не единственная вторичная моделирующая система, но рассмотрение ее в этом ряду увело бы нас слишком далеко в сторону от нашей непосредственной задачи.

Сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним, — значит сказать, что литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений. Попробуем это доказать.

В естественных языках сравнительно легко выделяются знаки — устойчивые инвариантные единицы текста — и правила синтагматики. Знаки отчетливо разделяются на планы содержания и выражения, между которыми существует отношение взаимной необусловленности, исторической конвенциональности. В словесном художественном тексте не только границы знаков иные, но иное и само понятие знака.

Нам уже приходилось писать, что знаки в искусстве имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер¹. Положение это, очевидное для изобразительных искусств, применительно к словесным влечет за собой ряд существенных выводов. Иконические знаки построены по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием. Поэтому разграничение планов выражения и содержания в обычном для структурной лингвистики смысле делается вообще затруднительным. Знак моделирует свое содержание. Понятно, что в этих условиях в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка. Вместо четкой разграниченности семантических элементов происходит сложное переплетение: синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом.

Но тут следует напомнить, что именно синтагматические элементы в естественном языке отмечают границы знаков и членят текст на семантические единицы. Снятие оппозиции «семанти-

¹ Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1964. Вып. 160. С. 39–44. (Труды по знаковым системам. Т. 1.)

Содержание

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Введение	7
1. Искусство как язык	14
2. Проблема значения в художественном тексте	47
3. Понятие текста	69
4. Текст и система	79
5. Конструктивные принципы текста	106
6. Элементы и уровни парадигматики художественного текста	125
7. Синтагматическая ось структуры	252
8. Композиция словесного художественного произведения	264
9. Текст и внетекстовые художественные структуры	352
Заключение	369

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Структура стиха

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Введение	377
Задачи и методы структурного анализа поэтического текста	387
Язык как материал литературы	396
Поэзия и проза	402
Природа поэзии	415
Художественный повтор	423
Ритм как структурная основа стиха	430
Ритм и метр	432
Проблема рифмы	448
Повторы на фонемном уровне	453
Графический образ поэзии	462

Содержание

Уровень морфологических и грамматических элементов	468
Лексический уровень стиха	481
Понятие параллелизма	486
Стих как единство	490
Строфа как единство	495
Проблема поэтического сюжета	504
«Чужое слово» в поэтическом тексте	508
Текст как целое. Композиция стихотворения	517
Текст и система	524
О «плохой» и «хорошей» поэзии	533
Некоторые выводы	538

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Вводные замечания	541
К. Н. Батюшков. «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...»	546
А. С. Пушкин. Ф. Н. Глинке	554
А. С. Пушкин. «Зорю бьют... из рук моих...»	571
М. Ю. Лермонтов. «Расстались мы; но твой портрет...»	583
Ф. И. Тютчев. Два голоса	595
Ф. И. Тютчев. Накануне годовщины 4 августа 1864 г.	602
Н. А. Некрасов. Последние элегии	623
А. К. Толстой. «Сидит под балдахином...»	636
А. А. Блок. Анне Ахматовой	646
М. И. Цветаева. «Напрасно глазом — как гвоздем...»	660
В. В. Маяковский. Схема смеха	675
Н. А. Заболоцкий. Прохожий	683

Лотман Ю.

Л 80 Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. Лотман. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 704 с. — (Новый культурный код).

ISBN 978-5-389-14396-8

В издание включены две монографии, составляющие важнейшую часть научного наследия всемирно известного российского ученого, филолога и культуролога, основоположника отечественной семиотики Юрия Михайловича Лотмана. Художественный текст как результат столкновения нескольких принципиально различных языков и конфликта между ними, как «сложно построенный смысл», где план содержания и план выражения способны к множественным взаимным перекодировкам, как структура, способная не только хранить и передавать информацию, но и генерировать новые смыслы, вступая в сложные игровые соотношения с другими текстами и с памятью аудитории, — эти ключевые теоретические положения книги «Структура художественного текста» (1970) получили многоплановое развитие в более поздних работах автора и в трудах ученых московско-тартуской семиотической школы. Преломлением этих идей в стиховедческую плоскость стала книга «Анализ поэтического текста» (1972), содержащая разбор конкретных произведений русских поэтов (от Батюшкова до Заболоцкого) с точки зрения их художественной структуры.

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос-Рус)1

Литературно-художественное издание

ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛОТМАН

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.
АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Ответственный редактор Сергей Антонов
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Валентина Гончар, Валерий Камендо,
Наталья Бобкова

Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 30.01.2018. Формат издания 60 × 90^{1/16}.
Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Усл. печ. л. 44. Заказ №

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» –
обладатель товарного знака АЗБУКА®
119334, г. Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
04073, г. Киев, Московский пр., д. 6 (2-й этаж)

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве: ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге: Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (812) 327-04-55, факс: (812) 327-01-60. E-mail: trade@azbooka.spb.ru

В Киеве: ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах: www.azbooka.ru, www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей и творческого сотрудничества
размещена по адресу: www.azbooka.ru/new_authors/



A-KKN-22588-01-R