



Belarusian State University
Foreign Literature Department



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет
Кафедра зарубежной литературы

В. В. Халипов

СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

В двух частях

Часть 1

Структуралистская версия

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по гуманитарному образованию в качестве пособия для студентов,
обучающихся по специальностям 1-21 05 06 «Романо-германская филология»,
1-21 05 07 «Восточная филология»*

Минск
РИВШ
2014

УДК 82(075.8)
ББК 82.3(3)
Х17

Р е ц е н з е н т ы:

зав. кафедрой русской и зарубежной литературы
Белорусского государственного педагогического университета
имени Максима Танка, доктор филологических наук, профессор
Т. Е. Комаровская;

зав. кафедрой зарубежной литературы
Минского государственного лингвистического университета,
кандидат филологических наук, доцент *Ю. В. Стулов*

Халипов, В. В.

Х17 Семиотическая модель мирового литературного процесса:
пособие. В 2 ч. Ч. 1: Структуралистская версия / В.В.Халипов. –
Минск: РИВШ, 2014. – 142 с.
ISBN 978-985-500-744-0.

Концепция учебного пособия предполагает понимание мировой литературы как системы явлений художественной словесности, в главных своих чертах обусловленной процессом непрерывного становления взаимодействующих кодов (семиотик, знаковых систем) временных и пространственных подуровней символично-метафорического уровня текста. Предлагаемая структуралистская версия семиотической интерпретации искусства представляется не всегда бесспорным, но удобным и наглядным инструментом моделирования происходящих в литературе процессов.

Предназначено для студентов филологического факультета БГУ.

УДК 82(075.8)
ББК 82.3(3)

ISBN 978-985-500-744-0 (Ч. 1)
ISBN 978-985-500-745-7

© Халипов В. В., 2014
© Оформление. ГУО «Республиканский
институт высшей школы», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
Глава первая. СЕМИОТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	6
Раздел I. Знак. Код. Текст	6
Раздел II. Уровни художественного текста	11
Раздел III. Основной и вспомогательные коды	17
Раздел IV. Основные типы знаков, вычленяемые при сопоставлении кодов любого из уровней текста	18
Раздел V. Пространственные и временные подуровни символико-метафорического уровня	19
Раздел VI. Открытые единицы, межкодовые синонимы, межкодовые омонимы и закрытые единицы на символико-метафорическом уровне	20
Раздел VII. Общая методология анализа художественного текста	21
Глава вторая. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОДУРОВНЕЙ	23
Раздел I. Типы отношений между культурными кодами	23
Раздел II . Сущность метакультурного	27
Раздел III. Проблема сознательного	36
Раздел IV. Сущность национального	38
Раздел V. Сущность регионального	46
Раздел VI. Рудименты прошлого	49
Глава третья. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ВРЕМЕННЫХ ПОДУРОВНЕЙ	57
Раздел I. Литературное направление	57
Раздел II. Литературное течение	69
Раздел III. Проблема литературных объединений: Школа. Группа. Салон. Клуб	76

Раздел IV. Индивидуальный авторский культурный код. Идейно-эстетическая система отдельного периода творчества писателя. Система культурных знаков конкретного художественного текста	81
Раздел V. Пример комплексного анализа конкретного художественного произведения	91
Глава четвертая. ПРОБЛЕМА ИМИТАЦИИ	111
Раздел I. Пародия. Диалог. Сказ. Стилизация	111
Раздел II. "Ложные маркеры".....	114
Раздел III. Методология выявления истинной маркированности имитирующего текста.....	116
Раздел IV. Специфика полистилистически организованных текстов	117
Глава пятая. НАИБОЛЕЕ ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	119
Раздел I. Становление как центральная сущностная характеристика мирового литературного процесса	119
Раздел II. Специфика эволюции кодов пространственных подуровней.....	122
Раздел III. Специфика эволюции кодов временных подуровней	124
Раздел IV. Динамика баланса между пространственной и временной маркированностью художественного текста	125
Приложение. ЭЛЕМЕНТЫ ЦИКЛИЧНОСТИ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	129
<i>Литература</i>	<i>138</i>

От автора

"Семиотическая модель мирового литературного процесса" – учебное пособие по курсу специализации "Литературоведение" для студентов филологического факультета БГУ специальности 1-21 05 06 – "Романо-германская филология". Он ориентирован на углубление, систематизацию и обобщение знаний по истории зарубежной литературы, истории зарубежной критики, теории литературы, мифологии, культурологии, полученных студентами-филологами за время обучения.

В рамках данного учебного курса литература понимается как система явлений художественной словесности, в главных своих чертах обусловленная процессом непрерывного становления взаимодействующих кодов (семиотик, знаковых систем) временных и пространственных подуровней символично-метафорического уровня текста. Предлагаемая модель мирового литературного процесса разрушает миф о невозможности применения при анализе ряда литературоведческих проблем строго научной методологии, четко структурирует культурное поле мировой художественной словесности во всей его полноте и многообразии.

Иными словами, в данном пособии предлагается структуралистская версия интерпретации явлений художественной словесности, являющаяся не всегда бесспорным, но удобным и наглядным инструментом моделирования происходящих в литературе процессов.

Учащимся предлагаются развернутые характеристики ряда основных литературоведческих понятий, четко выписывающихся в единую структуру предлагаемой модели в силу универсальности принципов ее организации. Осмысляются и систематизируются особенности динамики протекающих в литературе процессов, выявляется ряд закономерностей циклического характера. Восприятие достаточно сложного теоретического материала в значительной мере облегчается детальным разбором сущности предлагаемых концепций, большим количеством пояснительных отступлений, многочисленными примерами, а также наличием ряда графических схем, наглядно демонстрирующих те или иные системы отношений, тенденции, закономерности.

Предлагаемый список литературы ориентирован на научные издания, представленные в фондах Национальной библиотеки Республики Беларусь.

Глава первая. СЕМИОТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Раздел I. Знак. Код. Текст.

Сегодня самые разные гуманитарные науки предполагают возможность осмысления культуры, мира в целом в категориях семиотики, используемых не в их узкоспециальном «лингвистическом» значении, а в качестве предельно широких универсальных понятий, что позволяет рассматривать универсум во все многообразии его конкретных проявлений как некий бесконечный во времени и пространстве текст. Подобную попытку интерпретации мирового литературного процесса предпримем и мы, смоделировав его, исходя из позиций классического структурализма. Для начала остановимся на некоторых ключевых понятиях семиотики, которые будут нами использоваться в дальнейшем.

“Семиотика (греч. σημειωτική, от σημείον – знак), семиология, общая теория (комплекс научных теорий), исследующая свойства знаковых систем, или систем знаков, каждому из которых определенным образом сопоставляется (придается) некоторое значение”¹. Понятие “знаковая система” трактуется семиологами эпохи постмодернизма предельно широко: как знаковые системы понимаются и языки естественного происхождения, и искусственные языки, “системы предложений научных теорий, системы сигнализации в обществе и в природе, системы состояний, входных и выходных сигналов различных машин и автоматов, программы и алгоритмы для них и языки-посредники для “общения” с ними человека”², а также “языки” изобразительных искусств, театра кино и музыки, любые сложные системы управления, рассматриваемые с позиций кибернетики: машины, станки, приборы и их схемы, живые организмы и отдельные их подсистемы (например, центральная нервная система), производственные и социальные объединения и общество в целом”³. Столь универсальный характер понятия позволяет успешно применить его и в интересующей нас области – теоретическом литературоведении.

В соответствии с семиотическими представлениями любой художественный текст понимается нами как совокупность знаков – двусторонних единиц, обладающих планом выражения и планом

¹ Философский энциклопедический словарь. Под ред. Аверинцева С.С., Араб-Оглы Э.А. и др. М.: “Советская энциклопедия”. 1989. С.575.

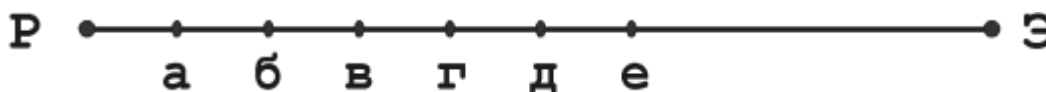
² Там же.

³ Там же.

содержания. Знак как философская категория представляет собой “материальный предмет (явление, событие), выступающий в качестве представителя некоего другого предмета, свойства или отношения и используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщений (информации, знаний)”⁴. Применительно к литературоведческой проблематике можно интерпретировать это следующим образом:

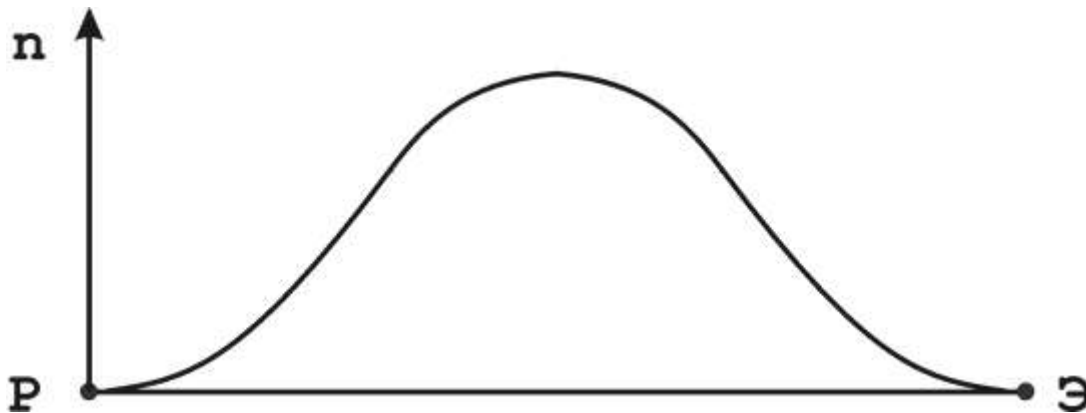
Знак как категория литературоведения есть материальное явление (совокупность звуков, либо совокупность линий), выступающее в качестве представителя некоего другого предмета, свойства или отношения (являющегося частью содержания художественного произведения) и используемые для создания совокупностей некоторых смыслов, их последующего хранения и передачи читателям.

План содержания – совокупность того, о чем “сигнализирует” знак воспринимающему ему субъекту. Эмоциональная информация – та, которая передается посредством воздействия плана выражения знака на бессознательные психические структуры субъекта. Рациональная информация – та, которая воспринимается субъектом под воздействием плана выражения знака на его сознание. Другая важная характеристика плана содержания знака – его объем. Последний может быть весьма различен, однако специфика знака *художественного* текста обычно предполагает присутствие в нем как рационального, так и эмоционального компонентов (отсутствие либо даже просто незначительное количество в каком-либо тексте знаков, план содержания которых включает эмоциональный компонент, препятствует рассмотрению его как *художественного* произведения; с другой стороны, отсутствие в некоем продукте творческой деятельности знаков, план содержания которых включает рациональный компонент, делает весьма затруднительным осмысление подобного произведения искусства читателем как *текста*. Обозначив первую из рассмотренных нами ситуаций как условно мыслимый полюс “чистой прозы”, а вторую – как условно мыслимый полюс “чистой поэзии” и соединив их линией, мы получим формализованное изображение множества всех возможных вариантов соотношения рационального и эмоционального в содержании художественного текста:



⁴ Философский энциклопедический словарь. Под ред. Аверинцева С.С., Араб-Оглы Э.А. и др. М.: “Советская энциклопедия”. 1989. С.198.

где “Р” (рациональное) – условно мыслимый полюс “чистой прозы”; “Э” (эмоциональное) – условно мыслимый полюс “чистой поэзии”; “а”, “б”, “в”, “г”, “д”... – потенциально возможные варианты соотношения. Однако на практике количество реально существующих произведений с различными типами соотношений рассматриваемого вида весьма неодинаково. Подавляющее большинство текстов располагается в некоей срединной области, их число ощутимо уменьшается по мере продвижения к каждому из “полюсов”, все более возрастаая по мере продвижения к “центру” (построение произведения в соответствии с принципами абсолютного баланса которого многие мыслители (Ф.Ницше, Р.Гевельд и др.) считали идеальным). Дополнив нашу схему осью “n” – “количество реально созданных художественных текстов”, – получим наглядное изображение вышеизложенного



План выражения – совокупность того, при помощи чего происходит восприятие знака субъектом, дифференциация его от других знаков. Знаки, окружающие нас в повседневной жизни, имеют разнообразные типы планов выражения в зависимости от ориентации на те или иные органы чувств человека. Так, они могут быть:

- а) визуально воспринимаемые (например, знаки дорожного движения);
- б) воспринимаемые на слух (сигналы горна, колокола, свистка судьи);
- в) воспринимаемые обонянием (запахи благовоний, притираний, духов и т.п. – например, запах ладана при религиозных обрядах; в большей степени характерны для некоторых цивилизаций Азии);
- г) тактильно воспринимаемые (выпуклые буквы книг для слепых, предназначенные для “чтения” подушечками пальцев);
- е) комплексного воздействия (воздействующие одновременно на два и более органа чувств субъекта – например, жесты милиционера-регулирующего, сопровождаемые свистками).

Специфика плана выражения знаков, используемых при создании произведения литературы, будет рассмотрена особо.

Одной из центральных категорий семиотики является *понятие кода*, под которым понимается *система соответствий планов содержания знаков планам их выражения, известная группе людей* (часто в качестве тождественно синонимичных “коду” терминов используются обозначения “семиотика” и “знаковая система”).

Прочтение текста (и в узком, и в широком смысле) невозможно без приобщения к кодам, которыми пользовался автор при создании произведения. Так, ребенок, не умеющий читать, открыв книгу, увидит план выражения текста – напечатанные на бумаге буквы, однако, не будучи приобщен к коду (в данном случае – алфавиту), не сможет провести соответствий между увиденным и фонемами, образующими слова, восприняв текст лишь как картинку, орнамент из маленьких повторяющихся элементов, либо вовсе не обратит на него внимания.

Все коды подразделяются на детерминированные и вероятностные. “В детерминированных системах элементы взаимодействуют между собой определенным и однозначным образом; зная положение (состояние) одного элемента, можно предсказать и состояние другого элемента данной системы. Так, в трехцветном автоматическом светофоре порядок включения красного, желтого и зеленого цвета для регулировки уличного движения строго последователен и неизменен. В вероятностных системах, к которым относятся естественные языки, порядок следования элементов не является жестким, раз и навсегда установленным. При известном состоянии одного элемента можно лишь с той или иной степенью вероятности предсказать появление другого элемента данной системы, причем степень этой вероятности может колебаться практически от 0 до 100%”⁵, – отмечает проф. Б.А.Плотников. Продолжая его мысль применительно к литературоведческой проблематике, можно добавить, что не только языки в строго лингвистическом смысле, но и “языки” национальных культурных традиций, идейно-эстетических систем литературных направлений и т.п. – всех культурных кодов, используемых авторами при создании художественных произведений, – будут являться системами именно вероятностного характера⁶. Последнее замечание будет крайне важно для адекватного восприятия всего излагаемого далее.

⁵ Мечковская Н.Б., Плотников Б.А., Супрун А.Е. Общее языкознание. Сущность и история языка. Мн.: “Вышэйшая школа”. 1993. С.161.

⁶ “Вероятностность” вообще есть важнейший и обязательный атрибут любого творческого процесса; очевидно, что степень “вероятностности” текста имеет определенную корреляцию с мерой его талантливости, понимаемой нами как

Коды могут также достаточно сильно различаться и по своей сложности:

1. “Простые” (одноуровневые) коды представляют собой системы, где каждому плану выражения однозначно соответствует строго определенный план содержания, вне зависимости от того положения, которое занимает план выражения по отношению к другим планам выражения знаков, использованных при создании включающего его в свой состав текста. (Под текстом в широком смысле мы будем понимать любую последовательность знаков, образующих некое смысловое единство.) Так, например, система символов, используемых на упаковочных коробках и ящиках, представляет собой “простую” (одноуровневую) семиотику: так,



знак  – указание на верхнюю сторону данной упаковки – в любом случае, изображен ли он на коробке один или рядом с любыми другими



знаками (например, в комбинациях:     ;    и т.д.) – обозначает одно и то же; иными словами, его план содержания остается неизменным.

2. “Сложные” (многоуровневые) коды представляют собой системы, в которых имеет место *синтаксис*, то есть общее значение текста представляет собой не просто “сумму” значений составляющих его знаков, как это было в случае с одноуровневыми кодами, а в значительной мере зависит от взаимного расположения составляющих его единиц. Коды такого типа включают некоторое количество “первичных”, “базовых” знаков, единиц первого, простейшего уровня, из различных сочетаний, комбинаций которых строятся знаки более сложного уровня (более сложных уровней); причем из одних и тех же исходных “первичных” знаков могут быть сформированы, в зависимости от конкретного варианта их комбинации, совершенно разные знаки более сложного типа. Примером сложной семиотики может служить система арабских цифр. Имея весьма ограниченное количество – всего десять (“1”, “2”, “3”, “4”, “5”, “6”, “7”, “8”, “9”, “0”) – знаков первого уровня, субъект, владеющий этим кодом, может, составляя из них практически бесконечное количество комбинаций, образовывать знаки второго порядка – “12”, “7714”, “1000000”... – получая, таким образом, возможность для описания любого числового значения.⁷

количественное приращение некоторой исходной образно-символической системы (традиции).

⁷ Еще более эффектно возможности лежащих в основе любого синтаксиса принципов можно продемонстрировать на примере действия двоичного

Как уже отмечалось выше, значение любого знака второго уровня, например, знака “12” есть не просто сумма значений знаков первого уровня “1” и “2”, использованных для его создания ($1 + 2 = 3$, а не 12) – путем комбинирования планов выражения знаков “1” и “2” получен новый самостоятельный знак “12” со своим собственным специфическим планом содержания; таким образом, в данном случае информация передается и через порядок расположения “базовых” элементов.

Все типы культурных кодов, привлекаемых писателями при создании художественных текстов, будут являться сложными многоуровневыми семиотиками; конструирование новых, более сложных элементов на основе имеющихся в их арсенале – одна из важнейших составляющих процесса творчества.

Раздел II. Уровни художественного текста

С семиотической точки зрения любой художественный текст может быть рассмотрен как многоуровневая структура.

Исходным, “базовым” уровнем является лексический. Так, любое произведение литературы есть, во-первых, совокупность *слов* какого-то языка (русского, белорусского, хинди, иврита...), то есть знаков, входящих в соответствующую семиотику. Например, фрагмент поэмы А.Блока “Двенадцать”

*Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек,⁸ -*

можно рассмотреть как последовательность знаков лексического уровня: “гулять”, “ветер”, “порхать”, “снег”, “идти”, “двенадцать”, “люди”. План содержания знака “ветер” – “явление быстрого перемещения воздушных масс”, план его выражения – некая совокупность морфем определенного вида; план содержания знака “идти” – “совершать действие по перемещению по некоторой поверхности путем последовательной перестановки конечностей без значительного отклонения центра тяжести тела в направлении движения”, план его выражения – иная совокупность морфем и т.д. Элементы лексического уровня (слова) являются “строительным материалом” для построения единиц следующего, более сложного – синтаксического. С позиций последнего, приведенный выше

математического кода, при помощи которого все многообразие конкретных чисел может быть записано с помощью всего двух “базовых” знаков – “0” и “1”.

⁸ Блок А.А. И невозможное возможно... : Стихотворения, поэмы, театр, проза. М.: “Молодая гвардия”. 1980. С.363.

фрагмент будет представлять собой совокупность лишь двух знаков: “Гуляет ветер, порхает снег” и “Идут двенадцать человек”. Планом содержания первого из них будет “ситуация относительно быстрого перемещения воздушных масс и одновременного изменения положения в пространстве атмосферных осадков в виде белых звездообразных кристалликов или хлопьев, представляющих собой скопления таких кристалликов”, планом выражения – некая совокупность сочетаний морфем определенного вида (слов) и пауз между ними; аналогично может быть проанализирован и второй знак. Как видно из приведенного примера, планы выражения знаков синтаксического уровня конструируются из расположенных определенным образом знаков лексического уровня, а планы содержания не тождественны простой сумме значений планов содержания соответствующих знаков последнего. Таким образом, если знаками лексического уровня являются слова, то синтаксического – предложения. (Некоторыми исследователями в качестве знаков выделяются не всякие предложения, а лишь простые; сложные же рассматриваются уже как сочетания знаков. Другие ученые акцентируют внимание на словосочетании, предлагая соответствующую трехуровневую структуру: “словосочетание” – “простое предложение” – “сложное предложение”.) Естественно, подобные суждения имеют под собой достаточно серьезные основания, однако, в силу того, что рассмотренные выше чисто лингвистические нюансы не имеют прямого отношения к служащей предметом нашего рассмотрения литературоведческой проблематике, мы, дабы не перегружать дальнейшие построения не принципиальными для нас моментами, будем выделять здесь лишь два уровня, четко и ясно противопоставленные друг другу – лексический (“ярус” слов) и синтаксический (“ярус” предложений).⁹

С другой стороны, если мы посмотрим на планы выражения слов, то заметим, что и они состоят из некоторых повторяющихся элементов – морфем, из которых, собственно, и состоят слова. Естественно, может последовать вопрос, почему же в качестве первичных, “базовых” знаков нами избраны слова, а не те еще более малые единицы, из которых они строятся, что было бы, на первый взгляд, логично. А дело здесь вот в чем. Морфему нельзя считать в полном смысле знаком, так как, легко выделяя ее план выражения – некоторую совокупность фонем, мы сталкиваемся в

⁹ Достаточно распространенной является и такая точка зрения: предложения (и простые, и сложные), равно как и словосочетания, относятся, в отличие от слов, к суперзнакам (знак мыслится как единица системы, “автоматически” воспроизводимая в случае необходимости коммуникации; предложения же и словосочетания не пребывают, в отличие от слов, в готовом виде в арсенале субъекта, а каждый раз в случае необходимости создаются, конструируются вновь).

этом случае со значительными затруднениями при попытке осмыслить ее план содержания. Используя терминологию Б.Фишмана, можно сказать, что морфема не обладает законченным единичным смыслом, а является вместилищем лишь элемента смысла. Таким образом, морфемный подуровень является особой промежуточной переходной ступенью между уровнями текста, образуемыми «полноценными» знаками и фонемным, складывающимся на основе «дознаковых» семиотических образований, речь о которых и пойдет далее.

Морфемы (а, в конечном счете, и слова, и предложения) имеют план выражения, состоящий из планов выражения фонем – элементов, вообще не имеющих плана содержания, и в силу этого однозначно не являющихся знаками (родовое свойство знака – дуплановость). На мой взгляд, весьма удачной является характеристика морфем как субзнаков, разделяемая в настоящее время большинством семиологов.¹⁰ Если посмотреть на взятый нами в качестве примера отрывок текста сквозь призму субзнакового уровня, то он предстанет перед нами не чем иным как последовательностью из сорока четырех субзнаков: «[г]», «[у]», «[л']», «[а]», ...

Систему выделяемых в тексте уровней можно представить следующим образом:

З Н А К И

Синтаксический уровень

Лексический уровень

Морфемный уровень

С У Б З Н А К И

Фонемный уровень

Таким образом, мы получили схему отношений иерархического характера, наглядно демонстрирующую действие принципа построения более сложных элементов текста на основе более простых. Очевидно, что простейшим уровнем данной пирамиды является фонемный (мы не можем выделить в плане выражения фонемы каких-либо составляющих элементов, что позволило бы заключить, что она конструируется на основе субзнаков какого-либо неопisanного нами подуровня). Однако является ли вершиной пирамиды, наиболее сложным из составляющих ее подуровней, синтаксический? С точки зрения классической лингвистики, безусловно, да (фактически, приведенная система представляет собой интерпретацию с семиотических позиций традиционных языковедческих представлений о

¹⁰ Следует также отметить, что рядом исследователей субзнаковый уровень текста рассматривается как состоящий из двух субзнаковых подуровней – фонемного (тождественного рассмотренному нами фонемному уровню) и слогового.

структуре языка). Но попробуем взвизгнуть на проблему несколько шире, с общезнаменательной точки зрения. Разве, к примеру, смысл взятых нами в качестве примера строк Блока ограничивается совокупностью той информации, которую мы смогли выделить, анализируя их на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом ярусах? Разве титан серебряного века написал их лишь для того, чтобы рассказать нам о конкретных людях, идущих в ветреную снежную погоду? Разумеется, нет. «Двенадцать» – не повествование о патрулировании ночного зимнего города группой революционно настроенных пролетариев, убивающих проститутку и стреляющих по идущему с красным флагом Иисусу Христу. Это – поэма о революции и ее новых апостолах, поэма о тотальном противостоянии двух несовместимых начал, поэма о ритме эпохи великих перемен... Таким образом, мы приходим к некоторому парадоксу: в тексте существуют какие-то смыслы, которые не вычленились в результате анализа на приведенных нами в систему уровнях. Однако, согласно семиотическим представлениям, информация не может передаваться внезапным путем. То есть смыслы, о которых идет речь, или, иными словами, некоторые планы содержания должны также иметь какие-то планы выражения (что логически вытекает хотя бы уже из того, что эти смыслы восприняты нами). Следовательно, в тексте присутствуют еще какие-то *знаки* (поскольку эти элементы имеют план выражения и план содержания, то они являются таковыми), которые, однако, поддаются выявлению при анализе текста на рассмотренных нами выше уровнях.

Вместе с тем, ситуация, к которой мы пришли в результате наших рассуждений, является несколько затруднительной лишь в случае попытки вскрытия всех смысловых структур текста при помощи категориально-терминологического аппарата, наработанного лингвистикой. Проблема легко разрешима путем привлечения литературоведческого опыта анализа художественного текста, тем более что граница между литературоведением и лингвистикой, этими двумя отраслями единой филологической науки, является, на мой взгляд, достаточно условной.

Если вернуться к взятым нами в качестве примера блоковским строкам, то ответ на поставленный нами вопрос, откуда взялись «внелингвистические» смыслы поэмы «Двенадцать», с литературоведческих позиций будет достаточно прост: их носителями явились метафоры, символы, аллюзии, культурные ассоциации... Таким образом, мы можем выделить в тексте еще один самостоятельный уровень, еще более сложный, чем «венчавший» до этого нашу структурную схему синтаксический, – *символично-метафорический*.

Планами выражения выделяемых на этом уровне единиц могут быть:

- а) отдельные слова;
- б) словосочетания;
- в) предложения;
- г) фрагменты текста размером от нескольких предложений до десятков и даже сотен страниц;
- д) группы фрагментов текста;
- е) тексты художественных произведений целиком.

Планом содержания их являются некие «вторичные», «дополнительные» смыслы, присваиваемые текстовым построениям, сконструированным на основе знаков рассмотренных выше подуровней. Прослеживается выявленная нами ранее закономерность: план выражения знака более сложного уровня текста (в данном случае – символично-метафорического) представляет собой сумму планов выражения использованных для его создания знаков предыдущих уровней текста (в данном случае – синтаксического и лексического, а также, значительно реже, морфемного); план же содержания таковой единицы есть нечто в большей или меньшей степени отличное от простой совокупности планов содержания привлеченных при его конструировании единиц (смысл художественного символа, метафоры и т.п. несводим к лексическим или синтаксическим смыслам служащей для выражения текстовой структуры).

Таким образом, система всех выявляемых в художественном¹¹ тексте уровней и подуровней имеет следующий вид:

ЗНАКИ	Символично-метафорический уровень
	Синтаксический уровень
	Лексический уровень
	Морфемный уровень
СУБЗНАКИ	Фонемный уровень

Так, например, анализируемый нами фрагмент поэмы «Двенадцать» на символично-метафорическом уровне будет представлять собой совокупность двух различных знаков: «Гуляет ветер, порхает снег» (план содержания: символическое изображение ощущения революционного

¹¹ Более того, представляет возможным выделять символично-метафорический уровень даже в некоторых текстах, не являющихся художественными: те или иные символы, метафоры и т.п. Иногда столь глубоко входят в систему мышления субъекта, что начинают неосознанно употребляться им при написании научных работ, заявлений, автобиографий, конспектов и т.д.

порыва) и «Идут двенадцать человек» (план содержания: выходят на историческую арену новые апостолы – апостолы революции (культурная ассоциация с библейскими 12 апостолами).

Достаточно часто «прочтение» знака символично-метафорического уровня бывает обусловлено контекстуально, смысл его угадывается либо «выбирается» из некоторого числа потенциально возможных вариантов путем соотнесения со смыслами других культурных знаков текста.

Остановимся теперь вот на каком моменте. План выражения знаков всех уровней, в конечном счете, сводится к планам выражения элементов самого «нижнего» уровня системы – фонем, то есть звукам речи. Однако литературоведение в подавляющем большинстве случаев имеет дело с визуально воспринимаемыми письменными текстами. Вот почему необходимо привлечение некой дополнительной категории, которая позволила бы сделать одинаково корректным применение полученной нами схемы как при анализе произведений литературы, воспринимаемых на слух, так и прочитываемых при помощи зрения.

Введем понятие графического кода, под которым мы будем понимать систему соответствий линий определенного вида – букв (сочетаний букв, иероглифов, пиктограмм и т.д.) фонемам (сочетаниям фонем, слогам, словосочетаниям и т.д.). (Особенностью знаков графических кодов (систем письменности), построенных на основе фонетического принципа, является то, что их план содержания представляет собой, по существу, план выражения субзнаков фонемного уровня).

Любое читаемое нами произведение литературы есть текст, прошедший два различных этапа кодирования: на первом (который, собственно, одновременно является и моментом «рождения», сотворения текста) при помощи систем знаков рассмотренных нами выше уровней выстраивается (реально или, чаще, мысленно) некоторая последовательность материальных фактов (звуков речи), выражающая совокупность смыслов (информацию), пребывавшую ранее в нематериальном виде в сознании пишущего¹²; на втором осуществляется

¹² Особенностью языка как культурного кода является то, что он полифункционален, то есть, в отличие от большинства семиотик, служит не только для передачи информации, но и способен выполнять конативную (побуждения к действию), фатическую (общения), эстетическую, магическую и др. функции. Среди последних особо выделим в контексте рассматриваемой проблематики познавательную функцию языка («язык как орган мышления и как «библиотека значений»), определяемую проф. Н.Б.Мечковской как «1.участие языка, точнее речемыслительных механизмов сознания человека, в процессах предметного восприятия и формирования представлений, понятий, суждений, умозаключений; в различных мыслительных операциях (сравнение, анализ, синтез, индукция, дедукция и т.п.); 2. Участие языка в

своеобразный «перевод» текста с «языка звуков» на «язык линий» – фонемы заменяются определенными буквами (или, точнее, графемами), что, соответственно, приводит к последовательному преобразованию планов выражения знаков всех уровней текста в визуально воспринимаемые.

Если рассмотреть с этой точки зрения взятый нами в качестве примера фрагмент текста, то он предстанет перед нами как совокупность сорока трех знаков.

Раздел III. Основной и вспомогательные коды

Последовательно рассмотрев процесс кодирования информации на выделенных нами уровнях текста, зададимся вопросом, используется ли автором в масштабе одного уровня непременно лишь одна знаковая система или даже дело обстоит несколько иначе.

Если исследовать с этой точки зрения ряд каких-либо художественных текстов на графическом уровне, то станет очевидным, что при их создании был задействован преимущественно лишь один графический код (исключения здесь составляют лишь иноязычные цитаты (термины), например, записанные латиницей слова западноевропейских языков в кириллическом тексте). На более же сложных уровнях, например, лексическом, ситуация несколько иная. Авторы художественных произведений намеренно или, чаще, неосознанно одновременно оперируют несколькими кодами, выявление и «расшифровка» которых и составляет сущность процесса чтения текста. Соответственно, все локально распространенные слова, неизвестные большинству носителей языка (иноязычные слова, жаргонизмы, диалектизмы и т.п.), наряду с общеупотребительной лексикой будут являться элементами таковых семиотик (вспомогательной и основной соответственно). Дадим определение последних.

Основной код – система, включающая большинство знаков, выделяемых на данном уровне текста, и, соответственно, играющая

хранении и передаче от поколения к поколению общественно-исторического опыта людей)». Мечковская Н.Б., Плотников Б.А., Супрун А.Е. Общее языкознание. Сущность и история языка. Мн.: «Вышэйшая школа». 1993. С.28-29). Таким образом, необходимо существенное уточнение: первый этап не сводится только к «кодированию» некоторой информации, подбору плана выражения для «готового» плана содержания, он характеризуется также и процессом одновременного формирования последнего, процессом «поиска нужного смысла».

ведущую роль в предопределении окрашенности (национальной, профессиональной и т.п.) уровня.

Вспомогательный код — система, включающая сравнительно меньше, нежели основной код, количество знаков, выделяемых на данном уровне текста, и, соответственно, в меньшей степени влияющая на окрашенность уровня (может придавать дополнительную (менее значимую) окрашенность произведению, соответственным образом окрашивать тот или иной фрагмент и т.д.).

Одновременное использование основного и ряда вспомогательных кодов практически всегда будут наблюдаться и при анализе художественного текста на символическо-метафорическом уровне, который, собственно, и окажется в центре нашего внимания.

Раздел IV. Основные типы знаков, вычленяемые при сопоставлении кодов любого из уровней текста

Сопоставление двух и более кодов одного уровня делает возможным отнесение любого из входящих в их состав знаков к одному из четырех возможных типов, которыми являются:

1. Открытые единицы — знаки кода, идентичные знакам другого кода ("мы" (мест. I л. мн.ч.) в литературном русском языке и в любом из диалектов русского языка; "виски" в русском языке и "whiskey" в английском; "о" (гласная фонема) в ряде кириллических и производных от латинского алфавитах и т.п.).

2. Межкодовые омонимы — знаки двух и более кодов, имеющие тождественный план выражения и различный план содержания ("примочка" — вид влажного компресса в литературном русском языке и "примочка" — аппарат для изменения звучания электрогитары в жаргоне рок-музыкантов; "my" — притяжательное местоимение в английском языке и "май" — месяц года в русском; "В" в белорусском и немецком языках и т.п.).

3. Межкодовые синонимы — знаки двух и более кодов, имеющие тождественный план содержания и различный план выражения ("шприц" — инструмент для осуществления уколов в русском литературном языке и "шира" с тем же значением в жаргоне наркоманов; "рука" и "hand" в белорусском и английском языках; "ф" и "f" в кириллических и производных от латинского алфавитах и т.п.).

4. Закрытые единицы — знаки кода, не имеющие точных компактных аналогов в другом коде ни по плану содержания, ни по плану выражения

(элементы митьковского сленга — "оттяжник", "запалицо"; "Щ" при сопоставлении русского и английского алфавитов и т.п.).

Раздел V. Пространственные и временные подуровни символико-метафорического уровня

Символико-метафорический уровень в силу его чрезвычайной широты и качественной неоднородности представляется целесообразным рассматривать как совокупность ряда подуровней:

А. Пространственных (связанных с ареалом расселения большинства носителей кода);

1) метакультурный (арабо-мусульманская культурная традиция, западноевропейская культурная традиция и т.п.);

2) национальный (польская культурная традиция, японская культурная традиция и т.п.);

3) локально-региональный (культурная традиция русского Севера, культурная традиция Прованса и т.п.).

Б. Временных (связанных с периодом истории, в который проживало (проживает) большинство носителей кода):

1) идейно-эстетические системы литературных направлений (классицизма, романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма и т.п.);

2) идейно-эстетические системы литературных течений (натурализма, символизма, импрессионизма, футуризма, имажинизма, примитивизма и т.п.);

3) идейно-эстетические системы школ и литературных групп (озерной школы, парнасцев, серапионовых братьев, лианозовской школы и т.д.);

4) идейно-эстетические системы отдельных писателей (Шекспира, Гете, Данте, Рабле, Хаяма, Низами, Ду Фу, Есенина и т.п.);

5) идейно-эстетические системы, характерные для конкретного периода творчества писателя (веймарский период в творчестве Гете, болдинский в творчестве Пушкина, эмигрантский — в творчестве М.Цветаевой и т.д.);

6) идейно-эстетические системы отдельных произведений ("Так говорил Заратустра" Ф.Ницше, "Горе от ума" А.Грибоедова и т.д.).

Раздел VI. Открытые единицы, межкодовые синонимы, межкодовые омонимы и закрытые единицы на символично-метафорическом уровне

С семиотической точки зрения единство глубинных принципов организации "лингвистических" и символично-метафорического уровней художественного текста является очевидным.

I. Метафоры, символы, иносказания могут представлять собой открытые единицы, то есть иметь тождественное значение в кодах, которыми на данном уровне пользуется большинство носителей человеческой культуры (образные связки типа "тьма—зло / свет—добро").

II. Показательно присутствие на рассматриваемом уровне определенного количества межкодовых омонимов. Так, образ дракона в западноевропейской культурной традиции — символ насилия, жестокости, разрушения — атрибутов зла; в культурной традиции Дальнего Востока — символ творчества, созидательных сил — атрибутов добра. Пентагон (равносторонний пятиугольник со сторонами, которые не пересекаются) — в европейской национальной культурной традиции — символ благополучия, удачи; в латиноамериканской культурной традиции — символ мученичества (пяти ран Иисуса Христа); в японской культурной традиции — символ высокого положения в обществе»

III. Огромное количество метафор, символов и т.п. может быть однозначно отнесено к межкодовым синонимам. Так, одежда черного цвета — знак траура в западноевропейской культурной традиции; одежда белого цвета — знак траура в ряде культурных традиций Востока. Четырехконечный крест — символ искупительной мученической смерти Иисуса Христа в западноевропейской культурной традиции; восьмиконечный крест — символ искупительной мученической смерти Иисуса Христа в православной культурной традиции.

IV. Ряд знаков культурных кодов символично-метафорического уровня может быть отнесен к типу закрытых единиц. Так, холодная ржавчина — символ субстанции, породившей в начале времен твердые и блестящие вещества (культурная традиция народов бамбара (Мали)). Архитектоника православного собора (основной элемент которой — расположенные на разной высоте маковки неодинакового размера (цвета, формы), венчающие как бы несколько маленьких церквей под одной общей крышей) — символ идеи соборности в славяно-православной культурной традиции»

Подведем некоторый итог. Процесс прочтения (в широком смысле этого слова) художественного произведения представляет собой не что иное, как последовательное декодирование читателем знаковых систем

(либо фрагментов таковых систем), использовавшихся автором при его создании. На уровнях текста, являющихся предметом изучения лингвистики (лексическом и др.) доля искажения и потерь сравнительно мала¹³. (В основном это — незамеченные каламбуры и т.п.). Куда сложнее и интереснее обстоит дело на символично-метафорическом уровне.

Знаки I типа (метакультурно, национально, регионально и т.д. немаркированные) "дешифруются" также практически без потерь — легко, часто даже не вполне осознанно, "автоматически".

Естественно, предполагается, что для читателя язык, на котором написан текст, является родным либо он владеет им в совершенстве.

Знаки II типа (межкодовые омонимы) человек, не знакомый со спецификой включающего их в свой состав кода, интерпретирует неверно — в соответствии со значением, приписываемым данному плану выражения в известном ему культурном коде. Так, воспитанный в духе национальной традиции тайваньский школьник, прочитав русскую сказку о Змее Горыныче и истолковав последнего как персонифицированное воплощение творческих сил природы, соответственно, крайне извращенно поймет смысл произведения. Вероятно, и мы, глядя на вещь со своей европейской (православно-славянской, русской и т.п.) колокольни, в целом ряде случаев, сами того не осознавая, совершенно превратно толкуем те или иные инокультурные образы, сюжеты, мировоззренческие концепции.

Знаки III и IV типов (межкодовые синонимы и закрытые единицы) инокультурным субъектом чтения не только не будут адекватно расшифрованы, но в подавляющем большинстве случаев вообще даже не будут осмыслены как знаки, будучи воспринятыми лишь как элементы формы, выполняющие чисто эстетические функции. Инокультурного субъекта можно уподобить здесь не умеющему читать ребенку, разглядывающему буквы лишь как узор, орнамент, — тому самому любознательному карапузу, трогательный образ которого уже маячил где-то в начале работы.

Раздел VII. Общая методология анализа художественного текста

Подведем краткий итог всему вышеизложенному.

1. Любое произведение художественной литературы есть текст — совокупность знаков, двусторонних единиц, имеющих план выражения и

¹³ Естественно, предполагается, что для читателя язык, на котором написан текст, является родным, либо он владеет им в совершенстве.

план содержания.

2. Всякое содержание произведения литературы есть информация (рациональная либо эмоциональная), «закодированная» в некоторых материальных фактах (планах выражения знаков, в конечном счете сводящихся к совокупности звуков (линий)) и не способная передаваться каким-либо иным («трансцендентальным», «абстрактно-духовным», «интуитивным» и т.п. путем).

3. Каждый знак, выделяемый в художественном тексте (в том числе и на символично-метафорическом уровне), есть элемент какой-то семиотики, известной автору, создавшему произведение.

4. Вся сумма специфических черт любого художественного произведения может быть вычленена и описана путем последовательного сопоставления элементов, выделяемых на его символично-метафорическом уровне, со знаками различных культурных кодов.

Последовательное сопоставление со знаками временных подуровней позволяет определить:

- а) принадлежность произведения к определенному литературному направлению;
- б) принадлежность произведения к определенному течению;
- в) принадлежность произведения к литературной школе, группе;
- г) выявить его уникальность, неповторимость.

Сравнение же с элементами кодов пространственных подуровней дает возможность рассмотреть метакультурную, национальную и региональную окрашенность материала.

Носителями любого из перечисленных выше возможных видов окрашенности художественного текста являются культурные знаки, относящиеся к типу межкодовых омонимов, межкодовых синонимов и закрытых единиц; открытые же единицы не дают возможности однозначно судить о той или иной маркированности произведения.

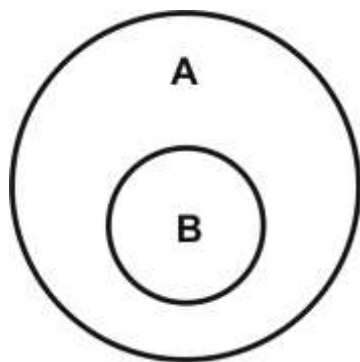
Глава вторая. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОДУРОВНЕЙ

Раздел I. Типы отношений между культурными кодами

Всесторонний анализ столь сложного и многопланового явления культуры, как литературный процесс, нацеливает нас на дальнейшее продвижение по пути логической систематизации того, что представляется, на первый взгляд, массой абсолютно разных, качественно несоотносимых элементов - конкретных реалий художественной словесности и категорий, привлекаемых для их осмысления. Предваряя материал последующих разделов пособия, посвященных подробному рассмотрению конкретных разновидностей культурных семиотик, остановимся на анализе возможных типов отношений между кодами как пространственных, так и временных подуровней символично-метафорического уровня текста¹⁴.

1. Два различных культурных кода могут вступать друг с другом в следующие типы отношений:

а) Включения:



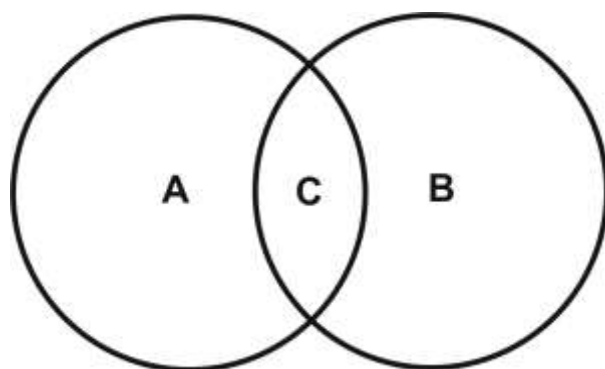
где "А" – включающий код,
а "В" – включаемый.

Они могут наблюдаться при сопоставлении семиотик, принадлежащих к разным подуровням символично-метафорического уровня. При данном типе отношений элементы включаемого кода являются известными включающему коду, но исчерпывают его. Таковы, например, отношения между западноевропейской культурной традицией и французской национальной культурной традицией, русской национальной культурной традицией и региональной культурной традицией русского Севера, идейно-эстетической системой сюрреализма, идейно-

¹⁴ То есть между "пространственным" кодом и "пространственным" кодом, либо между "временным" кодом и "временным" кодом, но никак не между "пространственным" кодом с одной стороны и "временным" с другой.

эстетической системой реализма и идейно-эстетической системой Л.Н.Толстого и т.д. Метафорически можно довольно удачно уподобить включаемый код словарному запасу отдельного человека, а включающий его – лексике языка в целом: как ни один из носителей того или иного языка не знает всех слов данного языка, так и ни один из кодов, включаемых в тот или иной код более "высокого" порядка, не вмещает в себя всех элементов последнего; с другой стороны, как язык реализуется лишь в речи вышеописанных "частично владеющих" им носителей, так и те же метакультуры бытуют только в форме конкретных вариантов составляющих их национальных культур, литературное направление – лишь в форме конкретных вариантов его идейно-эстетической системы – идейно-эстетических систем ряда писателей.

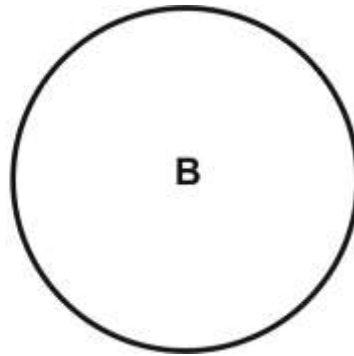
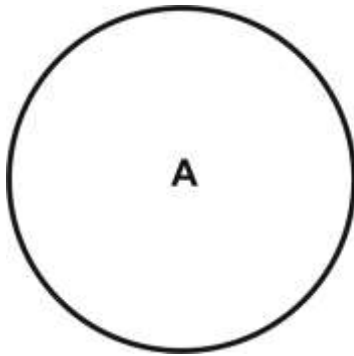
б) Частичного взаимоналожения:



где "А" и "В" –
культурные коды,
а "С" – область их
частичного
взаимоналожения

Они практически всегда наблюдаются при анализе территориально сопредельных кодов пространственных подуровней, а также при рассмотрении хронологически сопредельных кодов временных подуровней и предполагает наличие группы знаков, известных обеим из исследуемых семиотик (то есть, другими словами, в структурах таких кодов мы можем выделить пары элементов, являющихся по отношению друг к другу открытыми единицами). Таковы, например, отношения между западноевропейской метакультурной традицией и славяно-православной метакультурной традицией, корейской национальной культурной традицией и японской национальной культурной традицией, идейно-эстетической системой Ренессанса и идейно-эстетической системой Барокко, идейно-эстетической системой "Мезонина поэзии" и идейно-эстетической системой "Центрифуги" и т.д.

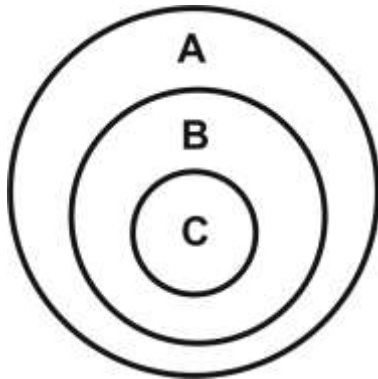
в) Невзаимодействия:



где "А" и "В" –
территориально
и / или хронологически
взаимоудаленные
культурные
коды

2. На основе трех выделенных "базовых" типов взаимоотношений строятся более сложные варианты:

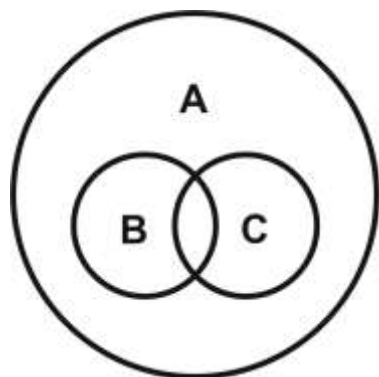
г) Последовательного включения:



где "А" включающий код,
а "В" и "С" – последовательно
включаемые культурные коды

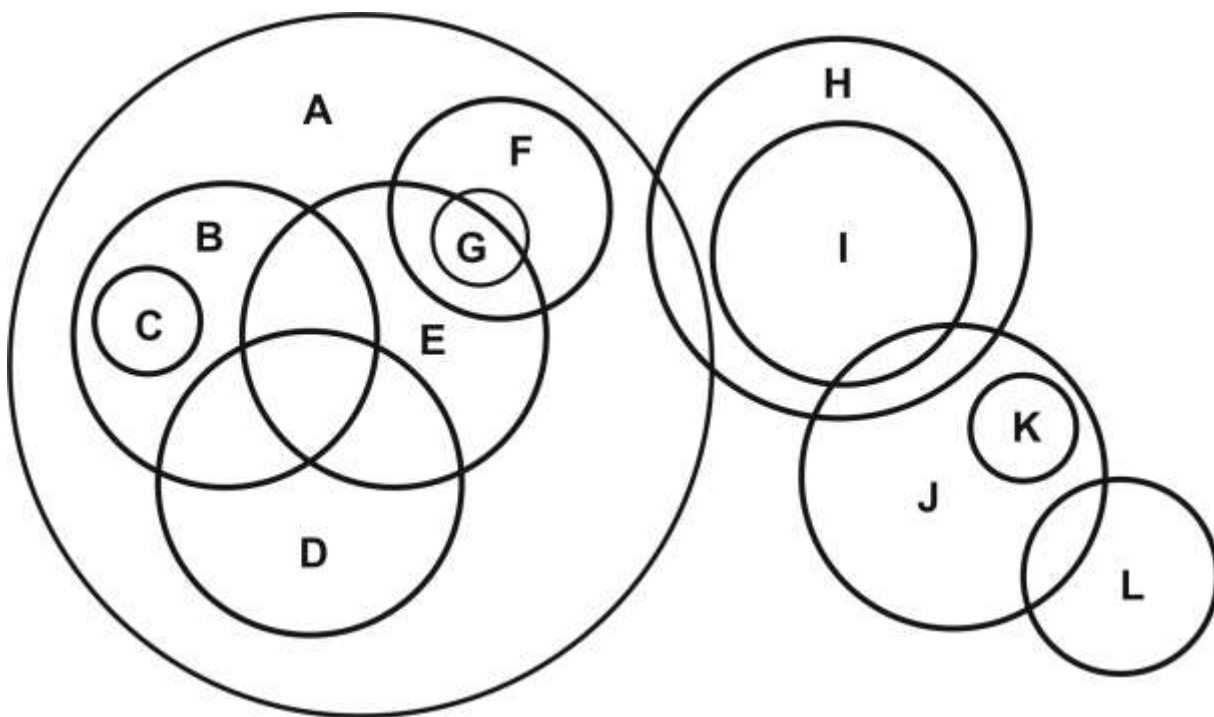
По этой модели строятся отношения в связках типа "метакультура – национальная культурная традиция – региональная культурная традиция" и "код литературного направления – код литературного течения – код литературного объединения – код писателя – код периода творчества писателя – код конкретного художественного произведения". Например, западноевропейская метакультурная традиция включает в себя итальянскую национальную культурную традицию, в свою очередь включающую в себя региональную традицию, скажем, Арбуцци.

д) Параллельного включения с одновременным частичным взаимоналожением включаемых кодов:



где “А” – включающий культурный код, а “В” и “С” – параллельно включаемые культурные коды, находящиеся в отношениях частичного взаимоналожения

и т.д., вплоть до сложнейших систем, включающих десятки и сотни и семиотик.



В конечном счете вся система взаимоотношений между культурными кодами мирового литературного процесса в целом может быть формализована в единой графической схеме, естественно, достаточно объемной и сложной. Любая семиотика культуры находится с другими в разнообразных типах отношений, выявление которых помогает осмыслить ее специфику и место в сокровищнице культурного наследия человечества.

Раздел II . Сущность метакультурного

Степень различия между двумя кодами обратно пропорциональна количеству входящих в них элементов, относящихся к типу "открытых единиц". Каким же образом появляются в различных культурных семиотиках знаки, тождественные и по плану выражения и по плану содержания, наличие которых, собственно, и позволяет нам в принципе рассуждать о культуре в категориях "сходство / различие" и, соответственно, создавать какие-либо классификации ее конкретных вариантов, проявлений. Очевидно, что есть три пути возникновения "открытой единицы":

I. Тождественные знаки могут появиться в двух и более культурных кодах самостоятельно, независимо, а их идентичность будет обусловлена единством наиболее общих законов мышления людей вне зависимости от их расовой, национальной, религиозной и т.д. принадлежности.

II. В "открытые единицы" могут превращаться межкодовые синонимы, межкодовые омонимы и "закрытые единицы", возникшие в недрах одного кода и впоследствии заимствованные другим (другим).

III. Знаки интересующего нас типа могут являться своеобразными рудиментами былого единства генетически связанных между собой культурных семиотик.

Случаи независимого возникновения сравнительно редки, подавляющее большинство "открытых единиц" – следствие заимствований или генетической общности. Таким образом, более или менее значимое сходство между кодами (группами кодов) всегда есть следствие наличия в истории такого периода, когда носители ныне в чем-то сходных кодов прямо или опосредованно контактировали друг с другом или даже, как в третьем случае, составляли единое культурное целое. Степень близости семиотик зависит от:

- а) длительности периода контактов;
- б) степени интенсивности контактов;
- в) временной удаленности периода контактов (периода общности) от современности;
- г) характера контактов с иными семиотиками;
- д) особенностей внутренней организации кода, определяющих степень его "восприимчивости" и инновациям и т.д.

Все вышеперечисленные факторы имеют самое непосредственное отношение к процессу формирования и последующего

эволюционирования того, что в дальнейшем мы будем обозначать словом метакультура.

Метакультура – устойчивая общность обычно территориально сопредельных культур, обусловленная единством ряда важнейших принципов их организации, находящем отражение в их языках (и, в первую очередь, литературных), доминирующих религиозных и светских моделях мышления, а также "в эпической традиции, в астральной и мифологической символике, в календаре, в формах письменности, стилях живописи и архитектуре, в музыкальных ладах, в общих чертах этики, эстетики, этикета"¹⁵.

На символично-метафорическом уровне текста метакультурное выявляется как наличие достаточно заметного количества знаков, являющихся для культурных кодов традиций, составляющих метакультуру, открытыми единицами. Соответственно, конкретным индивидом подобная общность осознается в первую очередь как ощутимо меньшая степень различия между культурным кодом, носителем которого он является, и другими культурными кодами метакультуры, в которую он входит, с одной стороны, и культурным кодом, носителем которого он является, и каким-либо инометакультурными культурными кодами с другой.

Исходя из сказанного в начале раздела, можно предположить, что пути возникновения метакультур подразделяются на три типа, каждый из которых характеризуется спецификой генезиса "открытых единиц":

1. Генетический – представляющий собой постепенное распадение единого культурного кода на ряд самостоятельных, сохранивших, несмотря на приобретение специфических черт, достаточное количество элементов первого.

2. Диффузный – являющийся процессом взаимного заимствования генетически неродственными кодами элементов друг с друга, создающим со временем в их структурах группы тождественных элементов.

3. Синтетический – сочетающий первых и второй пути. Часть культурных кодов, образующих метакультуру синтетического происхождения, является генетически родственными, часть – нет.

В действительности же оказывается, что в силу невероятной сложности и многоплановости явления метакультуры, его становление практически всегда происходит синтетическим путем, а его "диффузном" или "генетическом" характере можно говорить лишь условно, имея в виду превалирующий характер протекания тех или иных процессов формирования общности в конкретный период.

¹⁵ Страны и народы. Науч.- попул. Геогр.-этног. изд. В 20-ти т. М. Мысль, 1978. Т.1 С. 308.

Следует также отметить, что особое по своей значимости место в процессе межкультурной диффузии принадлежит распространению таких семиотик человеческой цивилизации как религии и литературные языки, которые длительное время являлись носителями большей части объема культурной информации и продолжают играть достаточно важную роль и сейчас.

Сформировавшаяся метакультура характеризуется двумя главными свойствами:

1. Внутренней "диффузностью" (постоянно протекающими процессами взаимообмена знаками между составляющими ее культурами, препятствующими накоплению между ними различий, возникших вследствие инноваций и, таким образом, предотвращающим распад общности) и

2. Внешней обособленностью (относительно изолированным, "самодостаточным" характером существования метакультуры, препятствующим процессам активного взаимодействия с иными метакультурами, предотвращающими утрату общностью ее специфики, и, как следствие этого, слияние с другой общностью, ассимиляцию ею и т.п.).

Утрата любого из этих свойств, соответственно, ведет к прекращению существования метакультуры.

Попытаемся выделить и кратко охарактеризовать основные метакультуры современности. У исследователей нет единого мнения по данному вопросу, однако большинство современных типологий подобного рода восходит, к классификации, предложенной американским ученым С.Ф.Хантингтоном.¹⁶ С некоторыми позднейшими дополнениями она выглядит следующим образом:

1. Японская метакультура;
2. Восточноазиатская (синская) метакультура;
3. Индийская (индуистская) метакультура;
4. Транстибетская (буддистская) метакультура;
5. Арабо-мусульманскую (исламская) метакультура;
6. Славяно-православную (православная) метакультура;
7. Западноевропейская (западная) метакультура;
8. Латиноамериканская метакультура;
9. Африканская метакультура.

По мысли Хантингтона, предлагаемая последовательность рассмотрения метакультур не несет в себе каких-либо оценивающих

¹⁶ Huntington S.P. The Clash of civilisations? // Foreign Affairs. Summer, 1993; Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. — М.: АСТ, 2003.

смыслов, представляет собой сознательный отход от европоцентристского подхода, предполагающего первоначальное освещение всего европейского и более менее подобного ему (подразумеваемого "высшим", "особым", "эталонным" и т.д.) и уж затем – всего остального (соответственно, подразумеваемого менее ценным, второстепенным).

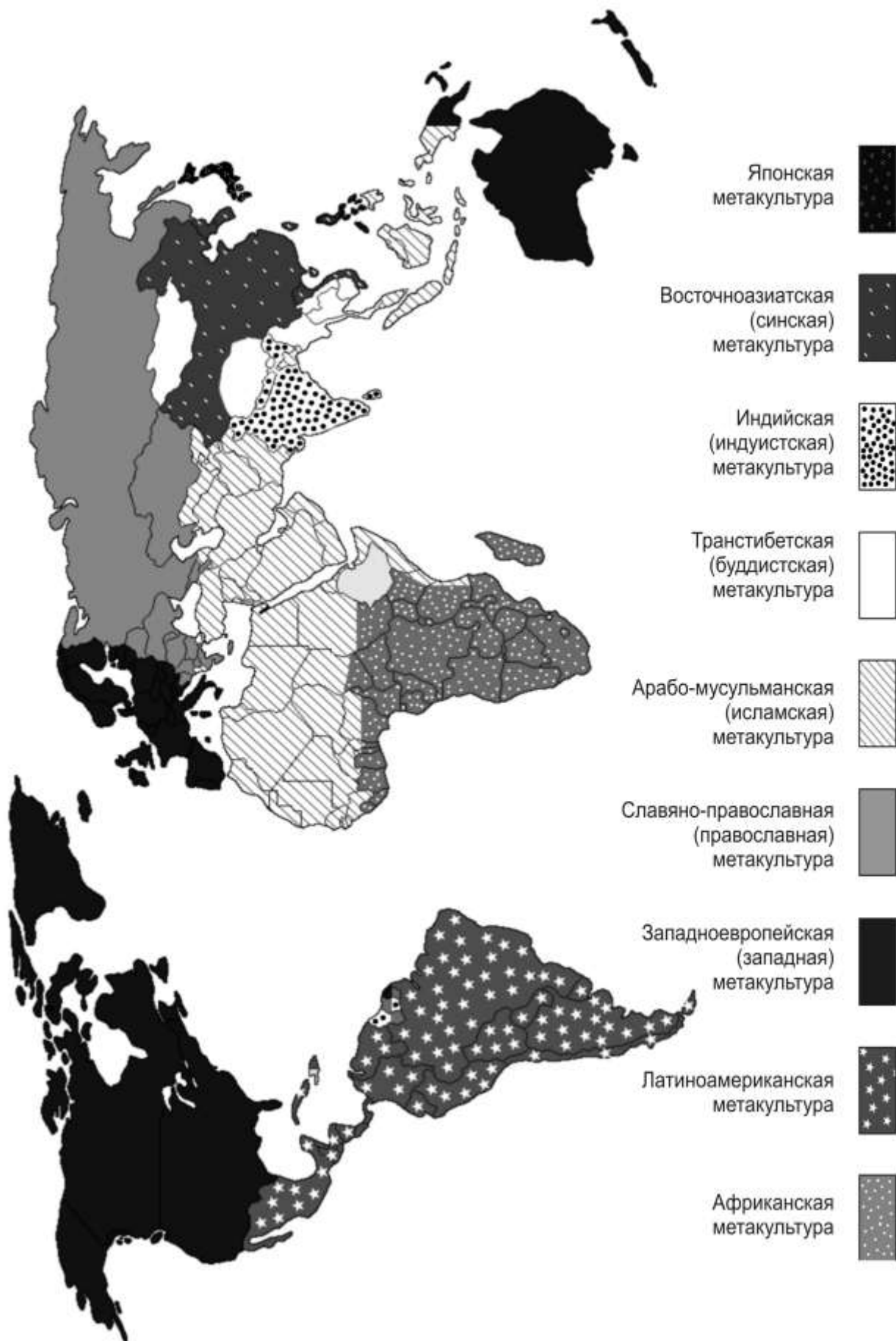
Начнем с географического расположения метакультур. Дабы быть корректными, под ареалом распространения той ил иной метакультуры мы будем понимать территорию, подавляющее большинство населения которой является носителями культур, входящих в данную общность (см. Карту 1 на странице 33).

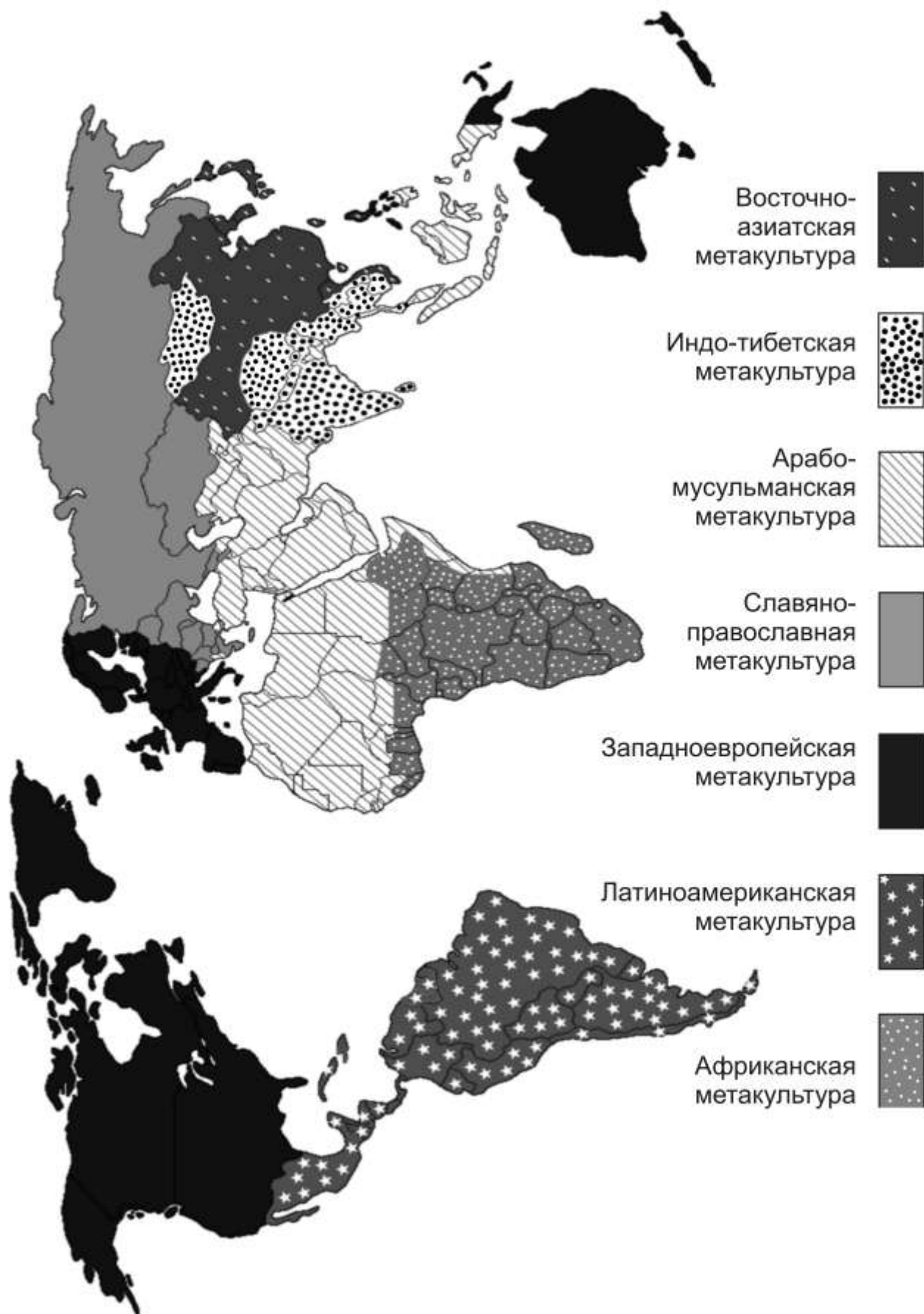
Особо подчеркнем, что в дальнейшем при отнесении той или иной области к какой-либо культурной общности мы будем руководствоваться именно принципом преобладания, но никак не безраздельного господства, поскольку в любом метакультурном регионе имеются большие или меньшие инометакультурные "вкрапления". Кроме того, граница между метакультурами в большинстве случаев несколько размыта и представляет собой не четкую линию, а некую, иногда достаточно обширную, территорию со специфической культурой, сочетающей в себе признаки, характерные для обеих сопредельных метакультур.

В последние годы в культурологии получил распространение так называемый «интегрированный» 7-компонентный вариант данной типологии, в рамках которого японская и синская (китайско-корейско-вьетнамская) цивилизации рассматриваются как единая «восточноазиатская» метакультура, а индийская и транстибетская цивилизации – как единая «индо-тибетская» метакультура. Для удобства этим – более кратким – вариантом будем в дальнейшем пользоваться и мы. Таким образом, будет рассматриваться следующая совокупность цивилизаций современности: восточноазиатская метакультура, индо-тибетская метакультура, арабо-мусульманскую метакультура, славяно-православная метакультура, западноевропейская метакультура, латиноамериканская метакультура, африканская метакультура (см. Карту 2 на стр. 34)

Ряд национальных культур (например, русскую, турецкую) можно охарактеризовать, используя терминологию Хантингтона, как внутренне расколотые в цивилизационном отношении. Художественное мышление одной части авторов этих стран протекает в традиционных метакультурных категориях (славяно-православных, арабо-мусульманских и т.д.), другой – в категориях западноевропейской метакультуры, третьей – как в тех, так и в других одновременно. Так, носителями русской культуры подобная

внутренняя расколотость достаточно четко осознается как традиционное противостояние "западников" и "славянофилов".





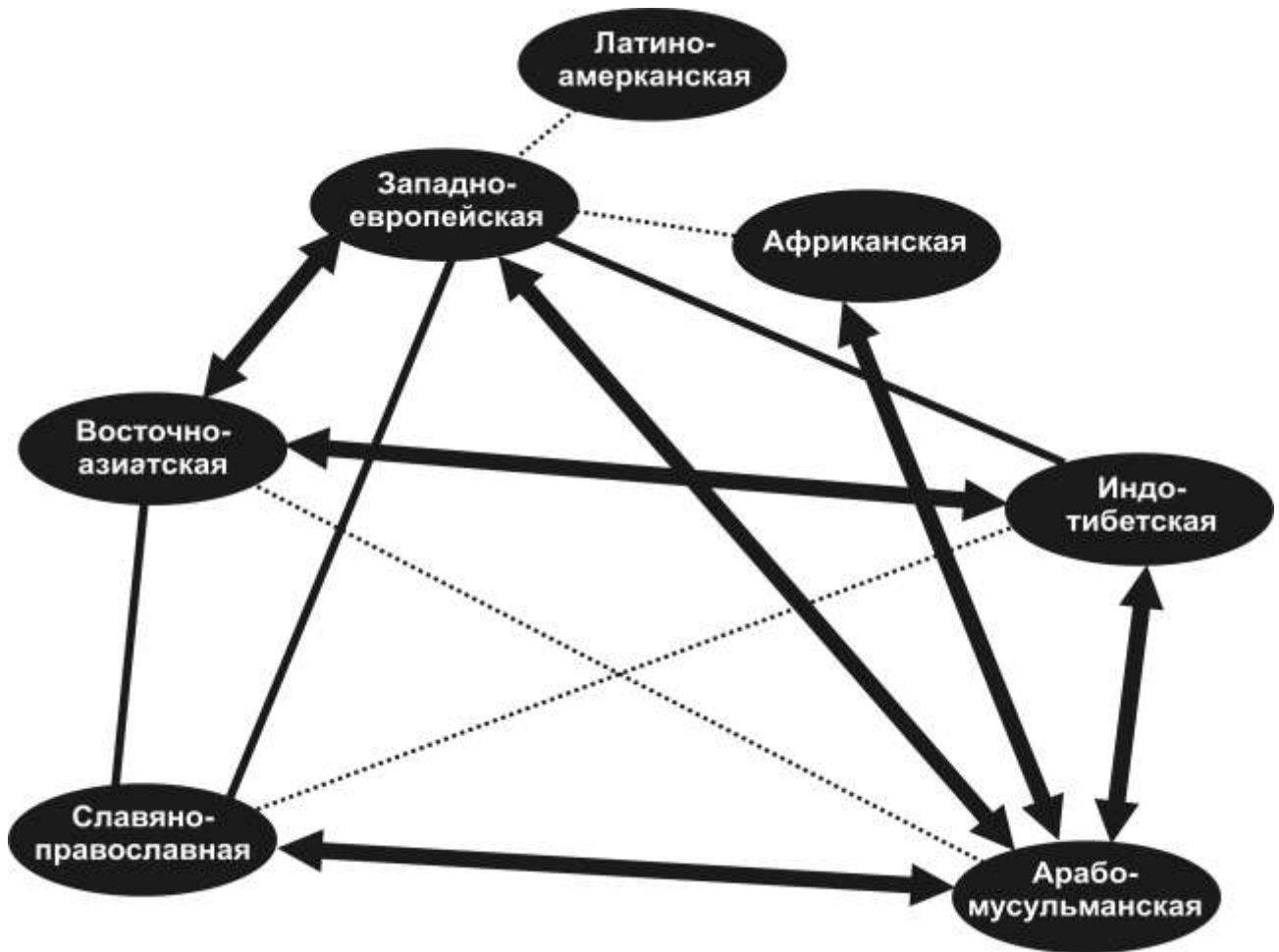
Противопоставим метакультуры по некоторым преобладающим сущностным принципам.

Таблица 1

Метакультура	Религиозная концепция, оказавшая решающее влияние на формирование	Литературный язык, оказавший решающее влияние на формирование	Тип письма, лежащий в основе большинства современных	Традиционный календарь
Восточно-азиатская	конфуцианство, даосизм, буддизм (махаяна)	вэньян	китайское идеографическое	циклический аотический
Индо-тибетская	Буддизм (хинаяна), ламаизм, индуизм	санскрит	индийское слоговое (кхарошхти и брахми)	циклический солнечный шестисезонный
Арабо-мусульманская	ислам	арабский	арабский алфавит	лунный (хиджра)
Славяно-православная	христианство (православие)	старославянский, древнегреческий	кириллица	лунно-солнечный (юлианский)
Западно-европейская	христианство (протестантизм и католицизм)	латынь, древнегреческий	латинский алфавит	лунно-солнечный (григорианский)
Латино-американская	христианство (католицизм)	испанский, португальский	латинский алфавит	лунно-солнечный (григорианский)
Африканская	—	—	—	—

Естественно, подобная таблица включает в себя лишь малую часть концептуальных противопоставлений, дифференцирующих метакультуры друг друга; проблема эта настолько широка и многопланова, что не может быть достаточно подробно рассмотрена в объеме настоящего пособия, скорее являясь темой для специального многотомного культурологического исследования академического характера.

Степень осознанного противопоставления современных метакультур друг другу в наиболее общем плане представляется возможным представить следующим образом:



Жирные стрелки говорят о высокой степени актуальности культурного противостояния между двумя цивилизациями.

Нельзя не отметить, что степень различия метакультуры между собой неодинакова, в связи с чем представляется возможным наметить своеобразные "метакультурные блоки" – культурные пространства, имеющие некоторые существенные специфические черты, присущие культурам входящих в их состав метакультур, однако в большинстве

случаев уже не осознающиеся носителями таковых культур как общности – западноевропейско-славяно-православный, индо-тибетско-восточноазиатский и, возможно, иные. Так, например, культуры, входящие в западноевропейско-славяно-православный культурный блок, имеют единый принцип организации мелодико-ритмических структур – звукоряд с двенадцатью равными полутонами, в то время как для всех остальных метакультур характерно пяти-, шести- и семитоновое октавирование с интервалами разной акустической величины.

В некоторых современных типологиях предполагается, что отдельные национальные культуры (их немного) не относятся ни к одной из метакультур, представляя собой, таким образом, так называемые «одинокие культуры». В качестве примеров подобных обычно приводят эфиопскую, гаитянскую, а иногда – и израильскую культуру.

Очевидно связь между границами распространения метакультур и теми или иными географическими, климатическими и другими несобственно-культурными рубежами. Безжизненные пески пустынь, заоблачные вершины гор, бурные волны океанов на протяжении всей истории человеческой цивилизации являли собой труднопреодолимые преграды для завоевателей и миссионеров, торговцев и путешественников, кочевников и переселенцев, препятствуя, таким образом, протеканию процессов межкодовой диффузии и способствуя накоплению различий между культурами регионов Земли. Однако беспрецедентный по своим масштабам прорыв в области транспорта и средств связи, достигнутый в современную эпоху, с каждым десятилетием все более расшатывает тысячелетиями господствовавшую на планете систему фактически полуизолированного существования различных типов цивилизаций. Ширятся политические, религиозные, культурные контакты, углубляется экономическая интеграция. "Целостный и взаимосвязанный мир" – эти, ставшие уже банальностью, слова верно отражают самосознание эпохи. Все отчетливее вырисовываются перспективы формирования на основе сближения метакультур некой единой всечеловеческой общности. Однако станет ли подобное реальностью – вопрос достаточно спорный: развитие культуры в достаточной степени имманентно, оно далеко не всегда определяется воздействием внешних, несобственно-культурных факторов; интеграционные процессы в современном мире зачастую соседствуют или чередуются с дезинтеграционными; нет полной гарантии, что современная эпоха прогресса не сменится в будущем периодом упадка или застоя и т.д.

Однако спустимся с заоблачных высот футурологического прогнозирования на бrenную землю литературоведения, обратимся, так

сказать, от поэзии к прозе и зададимся таким вопросом: какую, кроме общепознавательной, практическую пользу может принести нам ознакомление с прочитанным разделом? Остановимся здесь на двух главных моментах:

1. Раздел призван пополнить современный литературоведческий инструментарий понятием "метакультура", без которого осмысление мирового литературного процесса лишено четкой структурированности и логической завершенности; предложенные принципы могут быть использованы при создании деполитизированных классификаций национальных литератур, основанных не на привязке к границам государственных образований, а внутренних собственнокультурных критериях.

2. При анализе конкретного художественного текста он нацеливает на предотвращение возможных ошибок "недифференцирующего" типа – трактовок любой выявленной специфики произведения, обусловленной местом его создания, как национальной.

Раздел III. Проблема соэтнического

Под соэтносом мы будем понимать совокупность генетических родственных этносов, то есть народов, составляющих некогда в прошлом единое целое и, соответственно, являющихся носителями единой, общей для них всех, культуры. Так, например, славянский соэтнос включает болгар, македонцев, сербов, черногорцев, "мусульман", словенцев, хорватов, лужичан, поляков, чехов, словаков, белорусов, русских, украинцев; кельтский – ирландцев, уэльсцев, гэлов, бретонцев; финно-угорский – финнов, карелов, эстонцев, коми, коми-пермяков, удмуртов, марийцев, морду, ханты, манси, венгров.

Какова же степень близости современных культур народов, объединяемых нами понятием соэтнуса? Очевидно, что она достаточно различна. В одних случаях эти культуры очень близки (например, сербская и черногорская, русская и украинская), в других – достаточно различны, даже трудносопоставимы (например, польская и "мусульманская", венгерская и карельская) относятся, согласно приведенной в предшествующем разделе классификации, к разным метакультурам.

Причины подобного положения вещей достаточно очевидны. Условия развития одних культур (рельеф местности, климат, природа, особенности доминирующих типов хозяйственной деятельности, пребывание в составе тех или иных государственных образований, специфика взаимодействия с

другими этносами, геополитическое положение в целом и др.), а также особенности их внутренней организации (роль традиции, восприимчивость к инновациям) способствовали контактам с иными культурами соэтноса, широкому обмену знаковым материалом, включению их, в конечном счете, в единое метакультурное пространство. В других случаях эти факторы влияли в обратном направлении, содействовали накоплению различий, все большему расхождению семиотик.

Рассмотрим, насколько правомерным было бы выделение понятия "соэтническая культурная традиция" в качестве отдельного подуровня символично-метафорического уровня текста. С одной стороны, в произведениях, созданных при помощи генетически родственных кодов могут иметься тождественные культурные знаки, что, вроде бы, говорит в пользу вычленения соответствующей специальной категории. Но, с другой стороны, в большинстве случаев подобные соответствия встречаются в текстах, созданных при помощи генетически родственных семиотик, продолжающих активно взаимодействовать друг с другом, и, таким образом, являются не вполне "собственно-генетически" обусловленным, а представляют собой плод комплексного воздействия двух типов факторов (генетическая общность + межкодовое взаимодействие), что, согласно данному нами во втором разделе определению, позволяет классифицировать подобные соответствия как проявление *метакультурной* общности задействованных при создании текстов кодов. Можно сказать, что в подобных ситуациях соэтническое как бы вплетается в ткань метакультурного, становясь его важной составной частью. Нельзя не отметить, что соответствия рассмотренного выше типа могут обнаруживаться и при анализе текстов, исполненных при помощи знаковых систем, генетически родственных между собой, однако количество подобных ситуаций крайне невелико по сравнению с числом соответствий, между элементами кодов, составляющих метакультурную общность. В большинстве случаев человеком культуры, генетически родственные той, носителем которой он является, но принадлежащие иной метакультуре, воспринимаются даже менее близкими, чем культуры, генетически не родственные, но входящие в ту же метакультуру, что и его собственная. Например, турком – якутская и албанская, эстонцем – удмуртская и латышская культуры соответственно.

Как видно из вышесказанного, "соэтническое" представляет собой достаточно специфическую категорию, конкретные реализации которой значительно различаются по степени своего присутствия в том или ином тексте в зависимости от совпадения либо несовпадения границ соэтнической общности с границами метакультур. Нам представляется

оправданным не выделять особого сознического подуровня символично-метафорического уровня, а использовать рассмотренный тип общности при анализе художественных произведений лишь в качестве вспомогательной категории, дополняющей классификацию территориально специфических знаков на основе трех "базовых" – метакультурного, национального и регионального.

Раздел IV. Сущность национального

В числе важнейших литературоведческих вопросов, требующих всестороннего глубинного рассмотрения, – проблема национального. Попытки изысканий в данной области нередко приводили к умышленным или невольным упрощениям, а иногда и прямым искажениям.

Наиболее часто встречающийся в данной области подход – абсолютизация одного из факторов, характеризующих автора (расы, языка, национальности, гражданства, самосознания и т.п.), лишь еще более запутывает и без того непростой вопрос, является причиной немалого количества абсурднейших казусов.

Исследования означенной проблематики чаще всего заходят далее стадии приклеивания национального ярлыка, суть же "русскости", "белорусскости", "немецкости" и т.п. того или иного произведения, творчества писателя в целом в подавляющем большинстве случаев вообще не исследуется. Как говорится, подписано – и с плеч долой. Более того, в спорных случаях то или иное художественное творение нередко относится к какому-то национально-культурному полю чисто эмоционально, интуитивно – "потому, что в нем чувствуется что-то немецкое", "в нем есть русский дух" и т.п., что, вероятно, все же вполне научно.

Думается, что суть большинства модификаций рассматриваемого подхода в следующей модели движения мысли исследователя: от автора – к его произведению, при которой какие-то характеристики личности писателя как бы автоматически предопределяют направление поисков "соответствующего" национального в его творении. Более оправданным представляется движение мысли в обратном направлении, от произведения – к его автору, ибо, как известно, автор сам далеко не всегда адекватно оценивает созданное им, писательские декларации и самохарактеристики часто крайне субъективны; произведение же, напротив, представляет собой как бы бесстрастный психоаналитический срез личности автора на момент его создания.

В свете вышеизложенного порассуждаем, на основании чего исследователь текста может сделать четкие, доказательные, научно аргументированные выводы о его национальной окрашенности либо нейтральности. Начнем от противного:

1. Язык, на котором написано произведение, ошибочно было бы избрать искомым критерием, так как существует по крайней мере три типа ситуаций, в которых подобный подход выявляет свою ограниченность, неуниверсальность:

а) Ситуации принадлежности литературного языка в равной степени двум и более национальным культурным традициям (английского – английской, американской, канадской и др.; немецкого – немецкой, австрийской, швейцарской; португальского – португальской, бразильской; арабского – иракской, сирийской, йеменской и т.д. и т.п.). Так, следуя языковому критерию, мы были бы вынуждены рассматривать произведения большинства писателей США как часть английской литературы, латиноамериканских авторов – как испанских и португальских писателей.

б) Ситуации предпочтения писателям родному литературному языку инонационального в силу большей престижности, распространенности, эстетической привлекательности и иных объективно существующих и субъективно приписываемых маркированностей последнего. Следование логике языкового критерия приводит здесь к заведомо ложным результатам типа отнесения творческого наследия Ч.Айтматова, Ю.Рытхэу к русской литературе.

с) Ситуации использования писателем двух (и более) литературных языков:

- В различные периоды творчества. (Как, например, в случае с Рильке, большую часть жизни писавшем на немецком языке, а в поздний период творчества обратившимся к французскому.)
- параллельно на протяжении всего творчества. (Так, М.Богданович писал стихи на белорусском, русском и польском языках; ряд русских поэтов начала XIX века – на русском и французском и т.д.).
- В рамках одного художественного текста. (Подобный способ повествования характерен, главным образом, для писателей-постмодернистов – У.Эко (роман "Имя розы" – современный итальянский литературный язык + латынь + средневековые европейские говоры), Т.Стоппарда (пьеса "Грязное белье" – английский +

французский + латынь), Набоков (роман "Ада" – английский + русский) и др.

Следуя логике языкового критерия, мы в каждом из трех перечисленных случаев приходим к заведомо абсурдным выводам: так, например, нам пришлось бы признать, что ряд стихотворений М.Лермонтова – "Non, si jen crois mon espérance...", "Quand je te vois sourire", "L'attente", А.Пушкина – "On peut très bien ma demoiselle", "Quand au front du convite, au beau sein de Delie", "Ex urgue leomen" и др. – не что иное, как неотъемлемая часть французской литературы; в случаях же третьего типа нам, чтобы быть последовательными до конца, было бы должно заняться расчленением текстов на фрагменты с последующим отнесением оных к той или иной национальной литературе... – а там, глядишь, – и дюжие добродушные санитары, и уютная тихая палата в лечебнице соответствующего профиля.

1. Этническая принадлежность автора (традиционно понимаемая как наследственно обусловленное качество) также не может быть осмыслена как сколько-нибудь веский аргумент в пользу признания за его произведением той или иной национальной окрашенности. С детства выросший (или даже просто длительное время проживший) в инокультурной среде человек может не иметь практически ничего общего с менталитетом, культурной традицией родителей, генетически родственного ему этноса в целом. Творчество русского писателя грузинского происхождения – Б.Окуджавы, английского драматурга чешского происхождения Т.Стоппарда, ряда немецких, русских, французских писателей-евреев – яркий тому пример.

2. Гражданство, сам институт которого в культурологическом смысле достаточно условен, в принципе несоотносимо, на мой взгляд, с понятием национального. Суждения по интересующей нас проблеме, основанные на данном принципе, не поднимаются даже до уровня внешнего правдоподобия – слишком уж велика доля ситуаций, явно не поддающихся укладыванию в сие прокрустово ложе: русская и др. Литературы зарубежья, лица с двойным гражданством, лица без гражданства, лица с изменяющимся в течение жизни гражданством, лица с гражданством ненациональных государственных образований (например, с советским, югославским) и т.д.

3. Декларативные заявления авторов о национальной специфике собственного творчества не следует слепо принимать на

веру и, если таковые имеются, автоматически считать проблему достоверно разрешенной, так как они:

а) Основываются на личной самооценке автора, которая всегда в большей или меньшей степени субъективна (а, в ряде случаев, даже весьма и весьма – так, "хрестоматийный" реалист Стендаль считал себя романтиком); научное же исследование предполагает отстраненный объективированный подход, основанный прежде всего на критической оценке фактического материала, а не слепом доверии и суждениям авторитета.

б) Могут быть связаны с сознательной мистификацией. (Так, например, французский писатель Б.Виан имитировал принадлежность некоторых своих произведений к американской литературе путем издания как якобы переводов с английского на французский язык романов в действительности никогда не существовавшего американского литератора Г.Салливана; в свое время нечто подобное проделал и А.С.Пушкин со своими "Песнями западных славян").

4. Нередко в ответ на вопрос о национальной специфике того или иного текста можно услышать рассуждения о его тематике, авторской оценке описываемых событий, всякого рода декларативных высказываниях (если таковые имеются) лирического героя, всевозможных сопутствующих отступлениях комментирующего характера и т.п. Докажем явную ограниченность подобного подхода.

Допустим, некий достаточно талантливый белорусский автор напишет роман (повесть, рассказ, драму, поэму...), скажем, о Жанне д'Арк (Гарибальди, Дата Туташхи, Яне Гусе...), воспевающий подлинных героев-патриотов Франции (Италии, Грузии, Чехии...) и безжалостно клеймящий предателей интересов ее народа. Означает ли это, что перед нами обязательно окажется подлинно французское (итальянское, грузинское, чешское...) произведение искусства? Очевидно, что нет. В противном случае нам пришлось бы признать роман Б.Пруста "Фараон" глубоко египетским по своей сути произведением подлинно египетского автора, роман Г.Флобера "Саламбо" – глубоко карфагенским произведением подлинно карфагенского автора. Даже если писателю удастся мастерски передать соответствующий национальный колорит и точно воспроизвести характерные для данной культурной традиции формальные особенности, возможно говорить лишь об удачной стилизации, но никак не о соответствующей национальной маркированности. (Явление стилизации в силу его достаточной сложности, многообразия конкретных вариантов проявления и определяющего влияния на ряд моментов мирового

литературного процесса отдельно и подробно разбирается в четвертой части работы, целиком посвященной данной проблематике). К разнообразным же декларативным заявлениям лирического героя и т.п. также нельзя относиться с полным доверием, хотя бы уже из-за рассмотренной выше возможности сознательной мистификации.

Выйти из затруднительного положения, в котором мы оказались после столь радикального процесса критического отсеивания из нашего методологического арсенала вышеперечисленных научно несостоятельных критериев, помогает обращение к универсальной теоретической модели мирового литературного процесса. Исходя из семиотических принципов ее организации, рассмотрим национальное как присутствие в структуре символично-метафорического уровня текста художественного произведения элементов того или иного культурного кода национального подуровня, являющихся знаками (сочетаниями знаков) второго, третьего и четвертого типов.

Осмыслим сущность предложенной формулировки.

Во-первых, чтобы получить достойные доверия выводы, исследовательская мысль должна идти по пути четкого вычленения из структуры изучаемого объекта конкретных элементов, определяющих его национальную окрашенность, а не подменяться интуитивно обусловленными эссеистическими рассуждениями типа "от него веет чем-то глубоко русским", "в нем есть немецкий дух" и т.д.

Во-вторых, выделение таковых элементов должно производиться лишь на символично-метафорическом уровне текста, поскольку лексический и синтаксический уровни последнего не являются носителями национальной маркированности произведения литературы. В противном случае нам пришлось бы признать, что в результате перевода с одного литературного языка на другой (понимаемого как процесс последовательного подбора всем знакам синтаксического и, соответственно, лексического уровней текста межкодовых синонимов из числа знаков, составляющих синтаксический и лексический уровни языка, на который переводится произведение; качество перевода определяется степенью тождественности соответствующих планов содержания) утрачивается изначальная национальная окрашенность художественного произведения и "приобретается" новая соответствующая маркированность текста, определяющаяся этнической принадлежностью носителей языка, на который был осуществлен перевод¹⁷. Кроме того, спорность языкового критерия в целом уже достаточно подробно была рассмотрена выше.

¹⁷ Однако здесь необходимо сделать следующую оговорку. Определенная корреляция между языком, на котором написано произведение в оригинале, и

В-третьих, следует рассматривать лишь те знаки, которые мы относим к межкодовым синонимам, межкодовым омонимам и закрытым единицам, поскольку именно они являются элементами, дифференцирующим одну национальную культурную традицию от другой. Открытые же единицы не будут являться соответствующе маркированными в силу их равной принадлежности двум и более кодам.

Таким образом, деятельность исследующего национальную специфику какого-то текста сводится к трем последовательно совершаемым операциям:

I. Осмысления межкодовых синонимов и закрытых единиц национального подуровня символично-метафорического уровня как знаков (в ряде случаев эти единицы могут восприниматься лишь как чисто декоративные моменты формы, не имеющие плана содержания); межкодовых омонимов – как имеющих различный план содержания в различных семиотиках подуровня.

II. Определению принадлежности выделенных элементов и той или иной национальной культурной традиции.

национальной окрашенностью все же имеется. Поскольку знаки символично-метафорического уровня текста строятся на основе знаков синтаксического и лексического уровней, писатель, творя, скажем, на французском литературном языке, может использовать в своем романе (драме, поэме...) какие-то метафоры (символы, аллюзии...), планы выражения которых будут состоять из сочетаний планов выражения знаков синтаксического (лексического) уровня, являющихся по отношению к знакам других семиотик мировой культуры этого же порядка (других литературных языков) закрытыми единицами. Соответственно, такие метафоры (символы, аллюзии...) могут быть адекватно восприняты лишь при прочтении текста в оригинале; любой перевод подобных моментов на иной язык будет возможен лишь в форме подбора "знаков-суррогатов" из арсенала языка перевода, хоть в какой-то мере способных заменить отсутствующие в этом коде закрытые единицы кода оригинала. В результате метафора (символ, аллюзия...) будет искажена, и, следовательно, утратится часть национальной специфики произведения.

Аналогичная ситуация будет наблюдаться и в случае, если метафора (символ, аллюзия...) сконструирована на основе знаков синтаксического и лексического уровней, являющихся по отношению к соответствующим знакам других языков не полными, а частичными синонимами, то есть иметь план содержания, совпадающий с планом содержания последних достаточно сильно, но не на 100%. В принципе, констатировать вышеописанное явление утери части территориально обусловленной специфики (все излагаемое в равной степени относится и к метакультурной и региональной окрашенностям текста) можно уже в случае, если хотя бы один из используемых знаков синтаксического или лексического уровней является закрытой единицей или не полным синонимом.

Явление рассмотренного типа, собственно, и порождает проблему перевода, заключающуюся в принципиальной невозможности получения абсолютно точной иноязычной копии оригинала.

III. Формулированию общего вывода о мере национальной окрашенности художественного произведения, ее качественной однородности либо неоднородности.

Таким образом, по своей сложности задача, стоящая перед исследователем, стремящимся к получению научно обоснованного вывода о национально обусловленной специфике какого-либо произведения литературы сопоставима с прочтением текста, включающего ряд слов языка, носителем которого вы не являетесь, требующем адекватного перевода последних и, более того, четкого отнесения их к одному из таковых языков. (И то, такое сравнение будет являться еще достаточно мягким, так как на лексическом и синтаксическом уровнях, по крайней мере, не стоит проблема осмысления межкодовых синонимов и закрытых единиц как знаков.)

Какие же есть варианты действий исследователя в данной ситуации? Вероятно, и для лексического и синтаксического, и для символическо-метафорического уровней они одинаковы:

а) Догадаться о значении и национально-культурной маркированности элементов по общему контексту или каким-либо иным косвенным признакам.

б) Узнать значение и национально-культурную маркированность элемента путем общения с носителем национальной семиотики, в которую предположительно он входит.

с) Узнать значение и национально-культурную маркированность элемента путем обращения к специально для этого предназначенной справочной литературе.

Очевидна явная ущербность варианта "а" (слишком большая вероятность не совсем точных и ошибочных толкований, медленный и трудоемкий характер процесса "отгадывания"), некоторые неудобства варианта "б" (сложности, связанные с организацией процесса общения, несистематизированность излагаемого материала, возможность субъективных трактовок и т.п.). Наиболее приемлемым, бесспорно, является действие по варианту "с": обладая достаточно большим количеством словарей, можно относительно быстро, легко и, главное, точно определить значение и принадлежность к тому или иному языку любого интересующего нас слова – что, собственно, мы всегда и делаем, сталкиваясь с какими-либо затруднениями подобного рода на лексическом уровне текста. Лингвистика давно и успешно занимается составлением словарей различного типа, учеными-языковедами зафиксировано, описано и систематизировано огромное количество единиц лексического и, синтаксического уровней, что не только неизмеримо облегчает научно-

исследовательскую работу, но и позволяет выявлять определенные закономерности, тенденции, дает возможность построить на строго фактической основе те или иные теоретические обобщения.

Совершенно неоправданно игнорирование подобной практики литературоведения. Массовое создание словарей символов, метафор, аллюзий, иносказаний, культурных ассоциаций и т.п., потребность в которых уже давно назрела, позволило бы произвести подлинную революцию в филологии, зримо сместить баланс между эссеистичностью и научностью литературного анализа в пользу последней. По сути, прообразом словарей такого типа являются сопутствующие серьезным академическим изданиям произведений зарубежных авторов комментарии переводчиков, критиков, культурологов, позволяющие значительно уменьшить практически неизбежные в случае прочтения Инокультурного текста смысловые потери, максимально приблизить наше восприятие произведения к восприятию его носителями кодов, символично-метафорического уровня, использовавшихся автором в процессе написания.

Однако мы отвлеклись. Сколь бы приятными ни были размышления о преимуществах тех или иных потенциально возможных перспектив развития интересующих нас научных дисциплин, на данный момент, за неимением лучшего, приходится прибегать к помощи варианта "b", да некоторым уже существующим моментам варианта "с", о которых говорилось выше. Вероятно, в какой-то мере допустимо и задействование при невозможности применения вариантов "b" и "с" (например, при изучении текста, принадлежащего к ныне утраченной древней национальной культурной традиции) варианта "а", однако, следует помнить, что выводы, полученные с его помощью, практически всегда носят не строгий, а вероятностный характер.

Может последовать вопрос: все эти размышления по поводу словарей и прочего, возможно, интересны, но какое отношение они имеют к ситуации осмысления национальной специфики текста человеком, являющимся носителем кода соответствующей национальной традиции? Ответ прост: во-первых, как нет человека, который бы знал все слова родного для него языка, так и нет человека, который бы в совершенстве владел всей совокупностью выразительных средств символично-метафорического типа, относящихся к его национальной культурной традиции. Во-вторых, осмысление того или иного знака как открытой единицы, межкодового синонима, межкодового омонима или закрытой единицы в принципе возможно лишь путем сопоставления элементов как минимум двух семиотик одного подуровня, случаи же овладения двумя и

более кодами рассматриваемого типа естественным путем (например, неосознанно в детстве) настолько редки, что не могут оказать скольконибудь существенного влияния на общую картину.

Разобрав подобным образом весь текст любого произведения, мы сможем предположить достоверное, научно аргументированное решение интересующей нас проблемы, что особенно важно в различных ситуациях спорного характера.

Раздел V. Сущность регионального

Под региональной спецификой произведения литературы мы будем понимать особенности художественного текста, обусловленные принадлежностью автора к группе носителей того или иного местного варианта общенациональной культурной традиции.

Происхождение региональных особенностей различно:

1. В качестве таковых могут выступать рудименты культуры предшествовавших образованию нации стадий этногенеза – "осколки" культурных кодов племен, союзов племен и т.п., сохранившиеся до настоящего времени, но не вошедшие в состав сформировавшегося на их основе кода общенациональной культуры.

2. Нередко условные границы распространения региональных модификаций традиции примерно совпадают с рубежами существовавших в прошлом (или существующих ныне) государственных образований. Культура достаточно длительное время политически обособленных от "основного пласта" национальных областей может отличаться:

а) наличием "законсервированных" единиц, исторически присущих всей национальной культуре, но утраченных семиотиками большинства носителей;

б) наоборот, утратой каких-то элементов, которые продолжают использоваться населением "основного пласта";

с) присутствием знаков инновационного происхождения (в том числе заимствований), неизвестных остальным кодам традиции;

д) "неизвестностью" для регионального кода каких-либо инноваций, "основного пласта" традиции (в том числе заимствований, прямых и опосредованных).

3. В сравнительно небольшом количестве случаев регионально специфические элементы могут являться "местными" инновациями, не получившими по каким-то причинам общенационального распространения в ситуации отсутствия политической расчлененности национального культурного пространства.

4. Особенности интересующего нас типа быть и "следами" некогда распространенных в границах региона и неизвестных остальным носителям традиции инонациональных семиотик:

а) субстратного типа – культурных кодов народов, проживавших на территории региона до его заселения

носителями ныне господствующей в его пределах культуры и ассимилированных последними;

b) суперстратного типа – культурных кодов народов, переселившихся на территорию, заселенную носителями ныне господствующего в пределах региона национального кода и ассимилированных последним.

5. Многие специфические элементы семиотик регионов являются заимствованиями из культурных кодов сопредельных национальных культур, в силу чего особенности знаковых систем регионов во многом определяются общим геополитическим положением последних.

Очевидно, что, независимо от характера своего происхождения, специфически регионально распространенные культурные знаки могут оставаться таковыми достаточно долгое время лишь при условии сравнительно малой интенсивности контактов населения региона с жителями других регионов национальной территории (в противном случае регионально маркированный элемент либо "отмирает", постепенно выйдет из употребления, вытесняясь общенациональным аналогом, либо, напротив, становится общепризнанным во всенациональном масштабе синонимом последнего, а иногда и полностью вытесняет его). Подобная же малая интенсивность контактов, в свою очередь, порождается:

1. Экономической обособленностью региона, значительной долей внутрирегионально замкнутых циклов производства.

2. Труднопреодолимыми естественными рубежами (морями, горами, пустынями и т.д.).

3. Нахождением в составе инационального государственного образования или выделением в самостоятельное государственное образование.

Однако здесь необходимо отметить следующее. Любой региональный код обладает своеобразной инертностью, устойчивостью, в силу чего даже при устранении препятствия для интенсивных контактов населения региона с остальными представителями народа (соответствующем изменении государственных границ, экономических связей, уменьшении значимости естественных преград вследствие природных процессов либо преобразующего вмешательства человека и т.п.) специфические региональные культурные коды исчезают отнюдь не сразу, а в течение достаточно длительного, подчас составляющего целые эпохи промежутка времени, на протяжении которого воспроизведение соответствующих элементов происходит лишь в силу традиции.

В целом, будущее регионального культурного кода может быть трояким:

1. При наличии благоприятных условий, обеспечивающих его обособленность, он может продолжать существовать в прежнем качестве неопределенно долгое время.

2. При значительном расширении контактов с инорегиональным населением код может постепенно потерять свою специфику и ассимилироваться сопредельным кодом – либо ассимилировать его, либо в совокупности образовать новый код, основанный на принципах примерно равного синтеза знаков обоих.

3. Напротив, при возрастании центробежных тенденций, экономической обособленности, а также при продолжительном включении в инациональное государственное образование код рассматриваемого типа может эволюционировать в самостоятельную национальную культуру. (Как только в какой-либо области носителями культуры их региональная принадлежность начинает осмысляться как более важная, чем национальная, можно констатировать наметившееся выделение новой национальной культуры.)

региональные семиотики разных национальных культурных традиций могут достаточно сильно отличаться друг от друга. Основные варьирующие параметры следующие:

1. Занимаемая территория.

а) национальные культурные семиотики могут делиться на ряд примерно равных частей;

б) какой-то регион может явно выделяться по своему размеру (что, однако, вовсе не обязательно говорить о его доминирующем культурном положении в данной национальной традиции);

с) некоторые регионы могут иметь крайне малую территорию, однако предельно узкая пространственная локализация отнюдь не является показателем каких-либо ее негативных качественных характеристик ("упрощенности", "примитивности" и т.п.). В ряде случаев как отдельные культурные регионы могут быть рассмотрены даже некоторые города (чаще всего – столицы государств, крупные культурные центры, агломерации).

2. Степень различия между семиотиками. Амплитуда колебаний здесь достаточно широка: от почти абсолютной идентичности (вплоть до полного отсутствия сколько-нибудь значимых различий между культурой различных частей

национальной территории, ситуации бытования национального как бы лишь в форме одной единой региональной модификации, что, естественно, делает в подобной ситуации само выделение категории "региональное" абсурдным, избыточным (до очень существенной дифференцированности (в некоторых случаях различия между региональными семиотиками могут быть даже гораздо большими, чем в иных – между какими-то национальными культурными кодами). Само собой разумеется, что и мера различия региональных вариантов даже в рамках одной национальной традиции может быть весьма неодинаковой.

3. Значимость семиотики (внутринациональная престижность того или иного регионального кода, его место в субъективно выстраиваемой носителями национальной семиотики иерархической ценностной системе, объективная роль в общенациональном культурном процессе, степень воздействия на иные региональные варианты и т.п.).

4. Общая региональная дробность либо цельность национального кода. Одни национальные семиотики обладают большой степенью цельности: они или вообще не распадаются на сколько-нибудь ярко выраженные национальные модификации (на рассмотрении подобного варианта мы уже останавливались выше), либо имеют сравнительно немного (2-3) последних. Другие же, напротив, дробятся на десятки региональных кодов.

Границы между территориями распространения региональных семиотик, как и рубежи, разделяющие метакультурные или национальные массивы, – не однозначно проводимая четкая линия, а полосообразная зона диффузионного типа.

Каково же в принципе место регионального в художественном тексте? Очевидно, что оно значительно более скромнее, чем у метакультурного и, тем более, национального. Общее количество регионально маркированных знаков обычно невелико, в силу чего привлечение рассматриваемой категории при анализе большинства произведений литературы вряд ли является необходимым и может дать сколько-нибудь интересные результаты, однако в то же время немалое количество романов, поэм, драм в силу своей вполне отчетливой региональной окрашенности может быть полноценно осмыслено только путем рассмотрения сквозь призму предлагаемого понятия.

Раздел VI. Рудименты прошлого

Рассмотренная в предыдущих разделах система пространственных подуровней символично-метафорического уровня текста "метакультурное–национальное–региональное" предполагает, что автор художественного произведения принадлежит к социуму, находящемуся на соответствующей степени этнокультурного развития. К настоящему времени подавляющее большинство носителей человеческой духовной цивилизации объединено в системы социумов именно такого типа: являются носителями тех или иных национальных культурных традиций, объединяющихся в метакультуры, с одной стороны, и распадающихся на региональные варианты, с другой. Тем не менее, все еще продолжают существовать относительно небольшие общности людей, не оформившиеся в нации и, соответственно, отличающиеся несколько иными принципами организации присущей им культуры.

Род – группа людей, происходящая от одного общего предка, связанных узами кровного родства. Племя – совокупность нескольких родов, связанных родственными отношениями, общим языком (диалектом языка) и территорией; важным признаком рода и племени является также самосознание входящих в объединение членов.

Согласно З.Фрейду, этническое самосознание теснейшим образом связано со сферой морали. Так, первоначально моральные нормы формируются внутри рода и распространяются только на членов рода; совершение же аморальных поступков (обмана, воровства и т.д. вплоть до убийства) по отношению к не-родственнику не осуждается (а в некоторых случаях даже поощряется). Затем постепенно нравственные запреты начинают относиться и к членам некоторых других родов, с которыми приходится наиболее часто контактировать, занимаясь той или иной хозяйственной деятельностью, а также с целью заключения браков (что, естественно, ведет к еще большему сближению родов), знаменуя, таким образом, второй этап этногенеза – формирование племени. Как и на первом этапе, аморальное поведение по отношению к "чужим" – на этот раз к членам других племен – не является нормой. На следующем, третьем, этапе область господства этического мышления расширяется до масштаба народа (нации). Господствуют принципы национализма: "хорошим является то, что приносит пользу нашей родине (нашему народу)" – по сути дела являющиеся модификацией все той же первичной архаической оппозиции "свои" (моральное отношение) – "чужие" (аморальное отношение), в наиболее чистом виде осознающиеся массовым этническим сознанием в форме различных имперских,

великодержавных, шовинистических, фашистских и т.п. устремлений; вплоть до совсем недавнего времени даже представителями "цивилизованных" народов в силу национальной ограниченности этического мышления такие единосущностные понятия как "война" и "организация массовых убийств", "трофеи" и "награбленное", "аннексия" и "грабеж" и т.д. трактовались в моральном плане совершенно различно. Четвертый этап рассматриваемого процесса предполагает глубокую интернационализацию мышления, распространение действия моральных законов на все человечество, крах господствовавшего тысячелетиями порочного принципа "а вы против кого дружите?".

На протяжении практически всего интересующего нас периода истории человечества, длящегося со времени создания древнейших из дошедших до нас литературных произведений до наших дней, всегда одни люди этически мыслили в категориях рода, другие – в категориях племени, третьи – в масштабе нации, четвертые – в общечеловеческом. С веками менялось лишь соотношение между количеством людей с тем или иным типом мышления, собственно, и определяя переход от первого этапа к последующим. На каком же отрезке этой воображаемой прямой человечество находится ныне? Очевидно, что большинство людей в современном мире уже выросло из коротких штанишек племенного и родового самосознания. С другой стороны, говорить об утверждении всечеловеческого морального мышления как господствующего тоже еще достаточно опрометчиво. Точнее всего будет сказать, что наша цивилизация, по большому счету, все еще продолжает находиться на третьем этапе (именно поэтому раздел "Сущность национального" является, по сути, центральным во всей части; сегодняшний день наиболее значимой территориально обусловленной спецификой почти любого художественного текста является именно его национальная окрашенность), однако наметились уже и существенные сдвиги в направлении этапа четвертого.

Спроецируем концепцию Фрейда на интересующую нас литературоведческую проблематику и посмотрим, какой тип мышления эстетического преобладал на протяжении каждого из выделенных этапов. Враждебно-негативное отношение к инородцам-иноплеменникам, господствовавшее на протяжении первого и второго этапа в значительной части распространялось и на культуру, носителями которой являлись члены иных родов и племен, в особенности на культуру духовную. Если элементы материальной культуры (орудия труда, механизмы и т.п.), а также "утилитарной" части духовной культуры (технологии, естественнонаучные знания и т.п.) все же сравнительно легко

преодолевали межгодовые и межплеменные барьеры, то мифологические семиотики, в синкретическом единстве с которыми развивалась в то время литература, существовали гораздо более замкнуто и обособленно. Так, если взять пример из более близкого к современности периода истории, племена североамериканских индейцев достаточно быстро восприняли от европейцев такие элементы цивилизации последних, как железо, огнестрельное оружие, алкоголь, в то время как их традиционные обряды, мифология, эстетика художественного творчества десятилетиями практически не менялись несмотря на тесные контакты с переселенцами из-за Атлантики.

При родовом и племенном типах эстетического сознания элементы "чужих" мифологических, религиозных, литературных и т.п. семиотик могут отвергаться по трем главным причинам:

I. Неверного толкования значения единицы или невосприятия ее как знака, что ведет к искажению общего смысла мифологических, литературных и т.п. текстов или его частичной потери, осмыслению мифологии (религии, литературы, философии и т.д.) иной общности как "примитивной", "бессмысленной", "глупой" и т.д., одним словом, не представляющей ценности.

II. Непривлекательности с эстетической точки зрения; эстетическая привлекательность культурного знака не в последнюю очередь зависит от степени сходства, подобия, сопоставимости его плана выражения с планами выражения знаков, входящими в культурный код, носителем которого воспринимающий единицу субъект является, потенциальной предрасположенности либо непредрасположенности этой семиотики к включению в свой состав элементов такого типа. Чем сильнее отличался план содержания знака от планов содержания знаков, известных членам племени (рода), тем более "варварским", "дикарским", "чуждым", "безобразным" казался им содержащий его текст.

III. "Отграничивающего" характера племенного (родового) менталитета, четко ориентированного на сохранение "чистоты" своей культурной традиции (что обусловлено все тем же априорным ценностным разделением мира на две части: "наше" (= "хорошее") и "не наше" (= "плохое")), сознательное неприятие элементов инокультурных семиотик.

Все вышеперечисленное приводит к тому, что человеческая культура на первом и втором этапах существовала как совокупность бесчисленного множества местных племенных (родовых) традиций, носители которых были локализованы на крайне небольших участках территории. Развитие культурных семиотик, обогащение их новыми знаками шло крайне медленно, практически непрерывно протекал процесс утраты огромного

числа кодов в силу полного вымирания носителей, что из-за крайне ограниченного количества последних легко происходило во время войн, эпидемий, природных катаклизмов и т.п.

Национальный этап в культурном отношении характеризуется двумя главными специфическими особенностями, отличающими его от предшествовавших, родового и племенного:

1. По сравнению с племенной (родовой) культурной традицией национальная культурная традиция

а) будучи сложившейся на основе ряда племенных культурных традиций, уже изначально строится из семиотик, значительно превосходящих по своему объему и сложности соответствующие племенные;

б) имеет гораздо большее количество носителей, что обеспечивает как сравнительно более интенсивное развитие системы, так и значительно более высокую степень сопротивляемости традиции негативным факторам внешнего характера (тем же войнам, эпидемиям и т.п.), резко понижает шанс ее утраты вследствие физической гибели носителей;

с) обычно имеет в среде своих носителей особые группы людей, профессионально занимающихся изучением, толкованием, фиксацией и т.д. элементов традиции, передачей их последующим поколениям, а также соответствующие социальные институты; все это создает благоприятные условия для сохранения и дальнейшего увеличения "количества культуры", то есть объема транслируемых из поколения в поколение культурных знаков.

Таким образом, национальная культурная традиция оказывается гораздо более сложной, объемной, развитой по сравнению с племенной или, тем более, родовой. Эти ее особенности косвенно оказывают достаточно ощутимое влияние на тип взаимоотношений с инокультурными семиотиками. Хотя приведенный выше "трехпричинный" механизм отвержения инокультурных знаков господствует и на рассматриваемом нами сейчас третьем этапе, обеспечивая уникальность и своеобразие каждой из национальных традиций, область не подпадающих под его действие иносемиотических единиц заметно расширяется. Это расширение происходит в первую очередь за счет того, что у системы появляется своеобразная "широта взгляда" – качественное разнообразие собственных знаков раздвигает рамки восприятия инокультурных единиц. Чем большее количество разнотипных элементов входит в код, тем вероятнее возможность подбора смыслового или эстетического аналога

инокодовому элементу, и соответственно, тем выше шанс его потенциального "приятия". Таким образом, чем более развита, сложна и объемна традиция, тем сильнее она потенциально предрасположена к адекватному (и эстетическому, и смысловому) восприятию другой культурной традиции. Национальный этап, следовательно, в определенной мере может быть осмыслен как важный шаг от культурного изоляционизма к межсемиотической коммуникации; неудивительно, что именно с момента формирования народов и наций возникают и первые метакультуры, нуждающиеся для своего становления в свободном перемещении знаков на значительной территории, непрекращающемся процессе культурных контактов между народами.

2. С другой стороны, как и родовая и племенная традиции, национальная также в значительной степени носит "отграничивающий" характер, причем национальные институты гуманитарного знания (и, соответственно, "профессионалы", в них задействованные) одним из главных направлений своей деятельности имеют сознательное отвержение инокультурных элементов, даже (и в особенности) адекватно осмысленных и эстетически привлекательных. Подобные пуристические устремления в наиболее законченном виде оформляются как разнообразные концепции, призванные всячески доказать и обосновать исключительность собственной национальной культуры, ее всестороннее превосходство над другими (с вытекающими отсюда рассуждениями типа: зачем же нам заимствовать что-либо (= "худшее"), если мы сами все имеем (= "лучшее")). Возросшее понимание значимости духовной культуры приводит к появлению уже на государственном уровне таких негативных явлений, как запреты тех или иных инациональных религий, языков, обрядов, уничтожение "чуждых" текстов, гонения (вплоть до полного физического истребления) носителей традиций, в особенности "профессионалов" (духовенства, интеллигенции) и т.п., призванных ассимилировать, духовно умерщвлять оказавшиеся в подвластном положении общности.

Развитие культурного сознания на третьем этапе характеризуется также процессом постепенного увеличения роли метакультурного и относительным снижением роли национального в художественном тексте. Это связано со своеобразным "перераспределением значимости" между национальным и метакультурным самосознанием автора.

Как уже отмечалось выше, человеческая культура в настоящее время вступила в некий переходный период между третьим и четвертым этапами.

Какие же факты литературной жизни свидетельствуют в пользу подобного утверждения?

Во-первых, современное художественное и культурологическое сознание постепенно все более однозначно отказывается от всевозможных "градационных", "качественных" классификаций литератур мира, предусматривающих открытое или завуалированное деление последних на "цивилизованные" и "туземные", "достойные изучения" и "не заслуживающие внимания", признает безусловную ценность любой из бесчисленного множества выработанных этносами культурных семиотик. Прямое следствие этого является признанием за любым инокультурным элементом (символом, образом, метафорой и т.д.) равной смысловой и эстетической ценности с единицами, образующими код, носителем которого тот или иной поэт, прозаик, драматург является, что, в свою очередь, открывает широчайшие перспективы для обогащения художественных систем создаваемых текстов за счет активного включения в них знаков, не известных "родной" для автора традиции. Адекватное восприятие значительного пласта произведений искусства, созданных в течение рассматриваемого периода, соответственно, становится возможным лишь при условии хотя бы минимального владения читателем принципами организации инокультурных знаковых систем (подобный "семиотический плюрализм" подчас даже оформляется литераторами (например, некоторыми писателями-постмодернистами) в теоретические концепции, краеугольным камнем которых является рассмотрение человеческой культуры в целом как единой гигантской семиотики, а конкретных национальных и т.п. культур – как конкретных частных вариантов реализации таковой, не являющихся, таким образом, самодостаточным "априорно ценным" системами).

Во-вторых, все вышеизложенное имеет и другое интересное следствие. Так, если последовательная смена литературных направлений, начавшаяся с момента становления национальных культур (очевидно, что говорить о литературном направлении в том смысле, какой мы вкладываем сейчас в это понятие применительно к культуре племенной или тем более родовой не представляется возможным) на протяжении всего третьего этапа осуществлялась преимущественно лишь в рамках метакультур (то есть в каждой метакультуре формировались собственные направления, специфические как по своим идейно-эстетическим принципам, так и по продолжительности, хронологической привязке и реализовывавшиеся только на ограниченном "культурном пространстве" – в ряде национальных традиций, составляющих метакультуру), то к настоящему времени уже правомерно говорить о литературно-

художественных направлениях обще планетарного масштаба (реализм, модернизм, постмодернизм).

На основании вышеописанных тенденций можно попытаться смоделировать, какие качественные характеристики, вероятно, будут присущи художественному творчеству на грядущем четвертом этапе: по-видимому, подавляющее большинство знаков, находящихся в арсенале писателя того времени, независимо от их исторического происхождения, не будут носить какой бы то ни было территориальной маркированности, в равной степени органично вписываясь в систему образно-символического мышления любого человека, будь то житель Заполярья или тропиков, высокогорий или равнин, глубинных районов континента или затерянного в океане островка. Роль национального и метакультурного в художественном тексте существенно снизится, национальная окрашенность и метакультурная окрашенность произведения станут, по существу, явлениями, однопорядковыми с окрашенностью региональной со всеми вытекающими отсюда последствиями вплоть до возможности полного отсутствия сколько-нибудь значимой территориальной маркированности текста в каких-то случаях.

Настолько реалистичными окажутся подобные нострадамствования, судить потомкам, нам же самое время вернуться со столь далеке заведшей нас тропинки общих размышлений к бессовестно брошенным предметам исследования данного раздела – родовому и племенному. История историей, но каково же место этих категорий в арсенале средств, природных для анализа литературного процесса на современном этапе?

Для культур той части человечества, которая и по сей день пребывает в донациональном состоянии, племенная (родовая) окрашенность текста будет являться его наиболее важной характеристикой (подавляющее большинство культурных знаков будут принадлежать к одной (соответственно, племенной или родовой) семиотике. Отношения между племенным и родовым кодами в ситуациях такого типа строятся аналогично отношениям между национальной семиотикой и входящими в нее региональными. С некоторой долей условности племенные и родовые культуры можно относить к наиболее близким им метакультурам, что, однако, в ряде ситуаций порождает трудноразрешимые проблемы. К примеру, сам вопрос о том, выделять ли в принципе общность цивилизаций не затронутой исламским влиянием части африканского континента в качестве метакультуры наравне с прочими, в первую очередь является следствием того, что большинство населения этого региона мира объединяется в различные этнические образования донационального типа.

В подавляющем большинстве создаваемых в современную эпоху художественных текстов, авторы которых являются носителями той или иной национальной, метакультурной традиции, родовая и племенная окрашенности будут отсутствовать...

Глава третья. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ВРЕМЕННЫХ ПОДУРОВНЕЙ

Раздел I. Литературное направление

"Литературное направление" – один из наиболее часто употребляемых исследованиями изящной словесности терминов, прекрасно известный любому мало-мальски образованному человеку наших дней. Однако, несмотря на явную непреложность сего очевидного факта, смею утверждать, что понятие, обозначаемое им, в подавляющем большинстве случаев, мыслится как некое смутноразличимое, расплывчатое "нечто", обладающее, тем не менее, рядом четких, однозначно выделяемых признаков. Литературное направление принимается либо как номинация, призванная обозначить группу сходных в чем-то существенном произведений (вариант: авторов произведений), либо, напротив, "отрывается" от конкретных текстов и трактуется как некая особая реальность духовной жизни чуть ли ни трансцендентального свойства. А вот как забавно объясняет значение термина Литературный Энциклопедический словарь:

"Направление и течение литературные, понятия, обозначающие совокупность фундаментальных духовно-содержательных и эстетических принципов, характерных для творчества многих писателей, ряда группировок и школ, а также обусловленные этими важнейшими принципами совпадения и соответствия программно-творческих установок, тематики, жанров и стиля"¹⁸ и далее:

"В соответствии с наиболее распространенной точкой зрения, понятие "направление" фиксирует общность глубинных духовно-эстетических основ художественного содержания, обусловленную единством культурно-художественных традиций, однотипностью миропонимания писателей и стоящих перед ними жизненных проблем, а в конечном счете – сходством эпохальной социально- и культурно-исторической ситуации"¹⁹.

Помимо излишне велеречивой манеры изложения, в значительной степени затрудняющей восприятие смысла, формулировка содержит наряду с некоторыми верными суждениями и положения, вызывающие мое принципиальное несогласие. Начнем по порядку.

¹⁸ Литературный Энциклопедический словарь / Под общ. Ред. Кожевникова В.М. и Николаева П.А. М.: «Советская энциклопедия», 1987. С. 232.

¹⁹ Там же.

1. То, что понятия "направление" и "течение" скорее сближаются, нежели разводятся, уже само по себе не вполне оправдано даже с чисто прагматической точки зрения, однако об этом подробнее будет сказано в разделе "Литературное течение".

2. Верно отмечается, что направление есть понятие, обозначающее совокупность неких принципов. (Естественно, если при этом под принципами понимать конкретные схемы действий писателя, направленных на создание художественного текста, иными словами – не что иное как использование либо неиспользование автором элементов того или другого (тех или других) культурных кодов.)

3. Утверждение о том, что, кроме эстетических, принципы якобы могут быть еще и "духовно-содержательными", помимо некоторого чувства раздражения, вызываемого крайне обтекаемой смысловой оформленностью, на мой взгляд, в принципе ошибочно, равно как и подобное ему следующее несколько далее заявление о как будто бы имеющем месте совпадении тематики. С одной стороны, как можно говорить, к примеру, об общности тематики произведений Э.Ионеско и В.Хлебникова, М.Богдановича и Д.Джойса, П.Верлена и У.Голдинга, несмотря на то, что все они были самыми что ни на есть модернистами. Насколько правомерно рассуждать о сходности содержания романов реалистов И.Тургенева и Э.Хеменгуэя? С другой стороны, существует немало произведений, посвященных идентичной тематике, но выполненных в русле эстетики различных литературных направлений (например, к теме Октябрьской революции в России и, даже более того – к одним и тем же конкретным событийным эпизодам – обращались в своих произведениях как реалисты, так и модернисты, а в последнее время – постмодернисты²⁰).

4. Выдвигаемый тезис о совпадении и соответствии жанров, характерном, по мнению авторов формулировки, для писателей, принадлежащих к одному литературному направлению, также является не вполне корректным заявлением. Да, можно привести много примеров единства жанров, в которых работали, скажем, романтики или реалисты, однако, история литературы пожалуй, не меньшее количество примеров и обратного свойства. Безусловно, есть некоторые жанры, которые разрабатывались лишь в рамках какого-то одного направления и не использовались другими. Однако количество их относительно невелико, большинство жанров носит "направленческий" характер, то есть используется (использовались) авторами двух, трех и более направлений.

²⁰ Например, «Тихий Дон» М.Шолохова (реализм) / «Голый год» М.Пильняка (модернизм) / «Росс и я» М.Берга (постмодернизм).

Правомернее говорить, на мой взгляд, лишь о большей или меньшей "предрасположенности" направления к использованию тех или иных жанров.

5. Утверждение о совпадении и соответствии стиля "многих писателей" видится мне вообще совершенно абсурдным, так как:

а) совпадение стиля может быть лишь у автора и его эпигона, малоталантливого писателя, который не в состоянии выработать свой собственный, оригинальный и неповторимый. На мой же взгляд, явления, обозначаемые понятиями "литературное направление" и "автор и группа копирующих его творческие открытия эпигонов", мягко говоря, не вполне идентичны.

б) стиль в принципе есть явление, не поддающееся анализу путем рассмотрения его корреляций с какими-либо реалиями направленного порядка, стиль есть порождение индивидуальной эстетической системы конкретного литератора, в соответствии с чем проведение каких-либо обобщений направленного характера, основанных на изучении стилей произведений, вряд ли может дать удовлетворительные результаты. (Подробнее проблема стиля будет рассмотрена в пятом разделе настоящей главы.)

6. Неясно, что подразумевается под утверждением: "...понятие "направление" фиксирует общность глубинных духовно-эстетических основ художественного содержания, обусловленную единством культурно-художественных традиций..."²¹. Во-первых, непонятно, почему направление связывается лишь с общностью содержания (которое, как уже отмечалось выше, в принципе не может быть рассмотрено как сколько-нибудь убедительный критерий для дифференциации направлений), в то время как общность формы, собственно, и позволяющая говорить о литературных направлениях как таковых, вообще даже не упоминается (различие между пластами художественной словесности проходит не по критерию "о чем писать", а по критерию "как писать"). Весьма спорен и сам тезис о том, что содержание имеет какие-то эстетические основы (в моем понимании, сферой эстетического является форма, "план выражения" в широком смысле). Мысль об общности традиций в принципе верна, однако не конкретизируется, какие именно "культурно-художественные" традиции обуславливают, посредством своего единства, направленческую общность (так, например, очевидно, что национальные культурные традиции, во-первых, составляют относительное единство лишь в составе метакультур, а, во-вторых, как это

²¹ Литературный энциклопедический словарь / Под общ. Ред. Кожевникова В.М. и Николаева П.А. М.: «Советская энциклопедия», 1987. С. 232.

уже было подробно рассмотрено в предыдущей части, являют собой семиотические системы гораздо более длительного периода существования, нежели литературные направления; в связи с этим, непонятно, каким образом одни и те же национальные культурные традиции могут, "объединяясь", порождать различные направления. Выведение направленного из суммы традиций, кроме того, оставляет открытым вопрос о природе новаторских художественных открытий каждого из направлений.)

7. С заявлением об однотипности миропонимания писателей в определенной степени можно согласиться, однако акцент здесь должен скорее быть сделан не на миропонимании (что, по сути, опять возвращает нас к сфере содержания), а об однотипности моделей интерпретации мира в художественных символах идейно-эстетической системы.

8. Достаточно спорной представляется и фраза о якобы имеющей место однотипности стоящих перед писателями жизненных проблем. С одной стороны, многие проблемы художественного творчества являются "вечными": противоборство сил добра и зла, смысл жизни, проблема выбора (между чувством и долгом, духовным и материальным и т.д.) находят отражение в творчестве художников, принадлежащих к самым различным направлениям, столетиями не сходят со сцены мирового литературного процесса. С другой стороны, конкретная, "актуальная", "хронологически обусловленная" проблематика (например, отношение к Великой французской революции или ко Второй мировой войне и фашизму и т.д.) также обычно становится достоянием всех литературных направлений, сосуществующих в период концентрации общественного интереса на той или иной проблеме. Вероятно, правомернее говорить о преобладающем акцентировании писателями каждого направления тех или иных проблем "общекультурного арсенала" (что, предполагая осуществление операции выбора, уже в достаточной степени связано с эстетическими критериями), а также об особенностях художественной интерпретации проблемы.

9. Глубоко ошибочным видится мне и сведение в конечном итоге причин возникновения особенностей литературных направлений к сходству "эпохальной социально- и культурно-исторической ситуации". В любую эпоху при всякой конкретной исторической ситуации параллельно сосуществуют два-три различных направления, в силу чего выводить однозначные связки типа "специфика исторической ситуации – специфика литературного направления" вряд ли представляется оправданным. Социальная же реальность в принципе не оказывает сколько-нибудь существенного влияния на процесс развития и последовательной смены

литературных направлений. (Подробнее специфика взаимодействия направленного, с одной стороны, и социального, политического и т.п., с другой, будет рассмотрена в пятой главе в специально посвященном подобной проблематике разделе.) Думается, что научная несостоятельность приводимой литературным энциклопедическим словарем формулировки очевидна. Столь же много времени на рассмотрение ее недостатков я потратил в силу того, что аккумулярованные в ней представления достаточно характерны для современного отечественного массового литературоведческого сознания в целом, отражают нынешнее поистине плачевное состояние исследований в данной области.

Какую же альтернативную концепцию литературного направления может предложить "Семиотическая модель мирового литературного процесса"? Порассуждаем, на основании чего мы делаем заключение о принадлежности художественного текста к тому или иному литературному направлению. Очевидно, что, дабы быть корректными, нам необходимо помнить как о тех некоторых критериях общего свойства, которые уже были выделены нами в разделе "Сущность национального" так и учитывать определенные особенности литературных направлений как специфических реалий мирового культурного процесса. Итак, направленческую принадлежность художественного текста невозможно достоверно, с научной точки зрения, определить, опираясь на такой фактический материал как:

1. тематика произведения, авторская оценка (в случае, если таковая имеется) описываемых событий, декларативные заявления лирического героя, всевозможные сопутствующие отступления комментирующего характера (в силу причин, аналогичных рассмотренным в разделе "Сущность национального");

2. декларативные заявления автора о направленческой специфике его творчества (в силу причин, аналогичных рассмотренным в разделе "Сущность национального");

3. хронологическая отнесенность момента создания произведения (творчества в целом). Подобный критерий, бесспорно, был бы идеальным, если бы литературные направления не существовали параллельно на протяжении какого-то периода, а сменяли друг друга лишь строго последовательно: существование нового направления начиналось бы с момента полного прекращения создания произведений в канонах старого; однако, как это уже было отмечено выше, в реальности ситуация несколько иная;

4. формальное вхождение автора в те или иные литературные объединения, поскольку последние часто строятся исходя не из чисто эстетических принципов, но и с учетом таких факторов как:

- а) политическая ориентация (например, ЛЕФ);
- б) тематика творчества (различные объединения писателей-маринистов, писателей-баталистов и т.п.);
- в) национальная принадлежность авторов, язык их произведений (ситуация характерна для случая проживания группы писателей (в результате эмиграции или каких-то иных исторических причин) в диаспоре в инокультурной литературной среде);
- г) принадлежность к эстетическому андеграунду (так, в доперестроечный период, многие неформальные литературные объединения включали в свой состав и реалистов, и модернистов, и постмодернистов; единство основывалось лишь на общем неприятии господствовавшего в официальной литературе соцреализма);
- д) социальное происхождение авторов (различные объединения и кружки "крестьянских поэтов", РАПП и т.п.);
- е) сознательная деятельность государства по оказанию влияния на духовную жизнь страны (всевозможные "несобственно-литературные" писательские объединения экономического и политического характера, являющиеся, по существу, частью государственной структуры; например, Союз Писателей СССР, члены которого, при формальном декларировании единства метода, на самом деле принадлежали к достаточно различным культурным пластам: социалистическому реализму, критическому реализму, неоромантизму, модернизму);
- ж) личные дружеские отношения между литераторами, иногда – общее "единонаправленное" прошлое (различные "литературные салоны" и группы им подобного типа) и др.

Кроме всего прочего, при рассмотрении отношений цепи "литературное направление – группа (течение, школа) – автор" литературоведческое мышление нередко движется по своеобразному замкнутому порочному кругу: конкретный автор относится к тому или иному направлению в силу того, что является членом относимой к этому направлению литературной группы (школы); в свою очередь литературная группа (школа, течение) характеризуются как принадлежащие к направлению по причине принадлежности к таковому входящих в них авторов.

Особо отметим потенциально динамический характер направленной принадлежности произведений писателя, поэта, драматурга: нередки случаи создания одним и тем же литератором

художественных текстов разной направленческой окрашенности: обычно – в различные периоды творчества, что связано с переходом от одной образно-символической системы к другой; реже – параллельно на протяжении всего творчества, что позволяет говорить об одновременном владении им арсеналом художественных средств двух (а, возможно, и более) направлений. Исходя из общей концепции пособия, вероятно, можно предположить какое решение весьма непростой и многоплановой проблемы осмысления сущности направленческой принадлежности художественного произведения предлагает "Универсальная семиотическая модель мирового литературного процесса".

Подробно рассмотрев выше "туманности" и неточности, упрощения, ошибки наработанных современной отечественной филологической наукой теоретических концепций литературного направления, равно как и неоправданность привлечения для выявления рассматриваемой специфики художественного творчества ряда критериев "несобственно-текстового" характера, мы приходим к выводу, что единственной возможностью достижения объективных, фактически доказуемых выводов по интересующей нас проблеме является рассмотрение идейно-эстетической системы литературного направления с семиотических позиций как культурного кода.

В рамках даже одной национальной культуры в один и тот же исторический период писателями создаются тексты, значительно различающиеся по своему построению на символично-метафорическом уровне, и это притом, что часть культурных кодов, использующихся ими в процессе творчества, являются общими для них всех (код соответствующей метакультурной традиции, код соответствующей национальной культурной традиции и даже, возможно, код соответствующей региональной культурной традиции). Таким образом, подавляющее большинство элементов, определяющих дифференцированность художественных произведений друг от друга на этом уровне, в таком случае не может быть осмысленно как составная часть пространственных семиотик, так как арсенал метакультурно и национально маркированных единиц, привлекаемых единиц, привлекаемых в процессе работы всеми, например, итальянскими (французскими, португальскими, турецкими, аргентинскими...) авторами практически идентичен. Эти знаки являются элементами кодов временных подуровней, центральное место среди которых принадлежит идейно-эстетическим системам литературных направлений.²²

²² Лишь очень небольшая часть таких знаков будет принадлежать культурным кодам пространственных подуровней: какое-то направление питает особое пристрастие

Современниками направленческая принадлежность обычно осмысливается в категориях оппозиции "старое" / "новое". При этом культурно активная часть общества (в первую очередь люди, профессионально занимающиеся гуманитарной культурой – творческая интеллигенция, критики, педагоги, научные работники, журналисты и т.д., а также значительная часть естественно научной и технической интеллигенции, служащих, духовенства, прочих социальных групп крупных городов, политических, экономических, культурных, религиозных центров) оказывается расколотой на два (иногда – три) противоположных лагеря. Представители одного из них исповедуют эстетические принципы относительно более старого из сосуществующих на данный момент литературного направления, сложившегося еще до рождения подавляющего большинства живущих в этот период истории людей. Это та система ценностей, которая была передана им в детстве и юности предшествовавшим поколением культурно активной части общества. По этой причине, равно как и в силу того, что таковое старое направление за гораздо более длительный период своего существования породило значительно большее количество художественных текстов, многие из которых к тому же уже успели осмыслиться общественным сознанием как "выдающиеся", "гениальные", "образцовые" и т.п. (обязательным условием возможности подобной оценки во всенациональном (или общемировом) масштабе является большая или меньшая временная дистанция от момента создания произведения, ибо весьма часто нет пророка не только в своем отечестве, но и в своей эпохе), его приверженцы обычно рассматривают себя как хранителей всей национальной (мировой) культуры, призванными оградить ее от "искажающего", "извращающего" и т.п. влияния со стороны более "молодого" направления. Принятые за эталон тексты трактуются как единственно возможный вариант "прекрасного", деятельность же авторов нового направления осуждается в первую очередь как антиэстетическая.

Кроме того, обычно не в достаточной степени знакомые с "языком" текстов нового типа, традиционалисты искаженно и не в полном объеме воспринимают смыслы таких произведений, в силу чего последние нередко превратно осмысливаются ими как "примитивные", "глупые", "бездарные" и т.д.

к использованию «экзотических» инонациональных культурных знаков, для другого, напротив, характерна подчеркнутая предрасположенность к «исконным» символам, метафорам, аллюзиям и т.п.

Представители нового направления, напротив, принимают систему ценностей, активно формирующуюся на их глазах, отвергая часть культурного наследия, переданного им предшествующим поколением.

Диапазон оценок старого направления достаточно широк: от сравнительно мягких типа "имеет несомненную ценность, но сейчас не вполне актуально" – до заявлений крайнего характера о его полной и безнадежной устарелости, примитивности в эстетическом плане и даже вреде, якобы причиненном развитию литературы. Особое место среди подобных выпадов против старого направления практически всегда принадлежит различным обвинениям в "клишированности", "заштампованности", что, безусловно, имеет под собой определенную объективную основу: длительный период существования направления, его господствующее положение в литературе на протяжении какого-то времени, давление авторитета признанных классиков и т.п. приводят к накоплению в его недрах значительного пласта произведений малоталантливых подражателей, эпигонов, просто графоманов, которые, будучи не в состоянии сотворить по-настоящему высокохудожественный текст, в сотый раз перепевают образы, метафоры, символы других писателей, да и то лишь в той мере, в какой они смогли их понять и воспроизвести. Новое же направление не сразу успевает, в силу отсутствия вышеописанных причин, набрать подобный "балласт". (Само по себе заимствование сотворенных классиком или вообще каким то другим писателем знаков символично-метафорического уровня отнюдь не является какой-то негативной характеристикой текста, его автора: весьма трудно найти произведение литературы, которое бы полностью строилось на основе лишь абсолютно оригинальных, "чисто индивидуальностных" метафор, символов, аллюзий; подавляющее большинство художественных текстов, в том числе творения самих классиков, гениев изящной словесности, включают значительное количество культурных знаков, востребованных из арсенала образно-символических систем своих предшественников, что, собственно, на основе выделения таковых совпадающих элементов в некотором множестве текстов и позволяет говорить об их принадлежности к тому или иному направлению.

Другое дело, если произведение на символично-метафорическом уровне состоит только из таких знаков при отсутствии созданных, видоизмененных непосредственно самим автором, – тогда оно осмысляется как "вторичное", "несамостоятельное", "ученическое", "эпигонское" и т.д.) Таким образом, в любой исторический период носители культуры оказываются разделенными на два (три) лагеря, противостояние между которыми обусловлено осознающимся несовпадением

доминирующих типов эстетического мышления: представители одного из них субъективно трактуют разделяемые ими принципы как нечто неизменное, сохраняемое на протяжении десятилетий, сугубо традиционное (и в силу этого – "проверенное временем", а посему более ценное); представители другого не менее субъективно склонны интерпретировать нынешние характеристики своего направления (динамизм, активный поиск новых путей развития литературы, незаштампованность и т.п.) как его сущностные специфические качества вообще (а само направление, соответственно, как более ценное). На самом деле все обстоит несколько иначе: и система ценностей старого направления является не вполне статичной, с другой стороны, новое направление со временем приобретает все больше черт, роднящих его с былым направлением-антиподом, – оно как бы стареет, пока в конце концов не превращается постепенно в старое по отношению к приходящему на смену ему.

Истинное положение дел в данной области проясняет, весьма убедительно, на мой взгляд, Ю.В.Лотман в своей книге "Культура и взрыв", предлагая оригинальную концепцию эволюционирования культуры как совокупности "взрывных" и "постепенных" процессов. Ее базовыми понятиями являются два вида движения: "непрерывное" – осмысленно предсказуемое и "прерывное" – труднопрогнозируемое, непредсказуемое, "взрывное". Любое направление литературы и искусства, по мысли Ю.Лотмана, проходит в своем развитии две стадии: "взрывную" – начальную и относительно кратковременную и "постепенную" – наступающую вслед за первой. Исследователь отвечает: "И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение.

На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры. Агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной ей"²³.

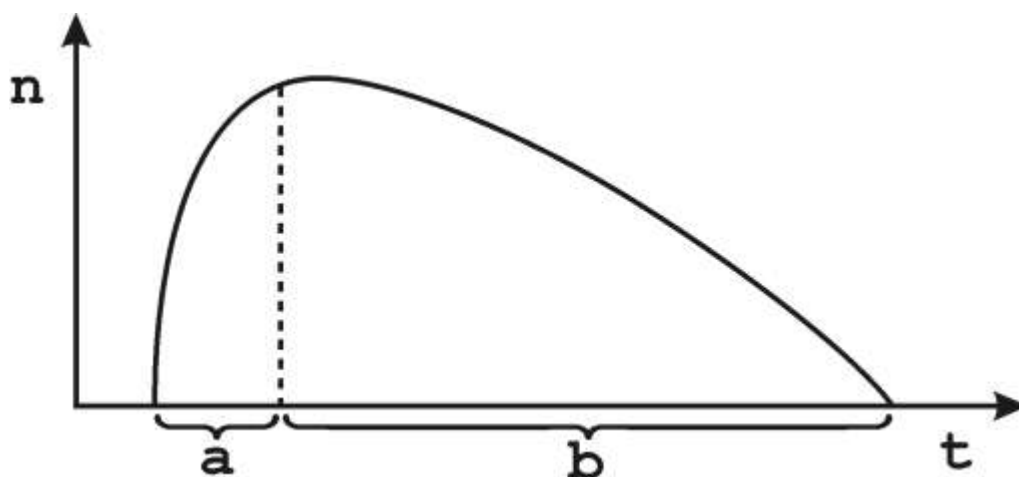
В качестве примера рассмотрим сквозь призму этой концепции литературный процесс нашего столетия. Рубеж XIX и XX веков ознаменовался мощным "взрывом" – появлением модернизма. В то же время параллельно продолжалось развитие реализма и романтизма в форме "постепенного" движения. Со временем изначально чрезвычайно бурная "экспансия" модернизма перешла в более медленный,

²³ Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: «Гнозис», 1992. С. 26.

"непрерывный" процесс. И, наконец, со второй половины 50-х годов все еще продолжающуюся "постепенную" эволюцию романтизма, реализма и модернизма перекрывает новая "взрывная" волна – постмодернистская. "Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный ряд обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием других. Это, однако, не исключает взаимодействия 2 этих пластов"²⁴.

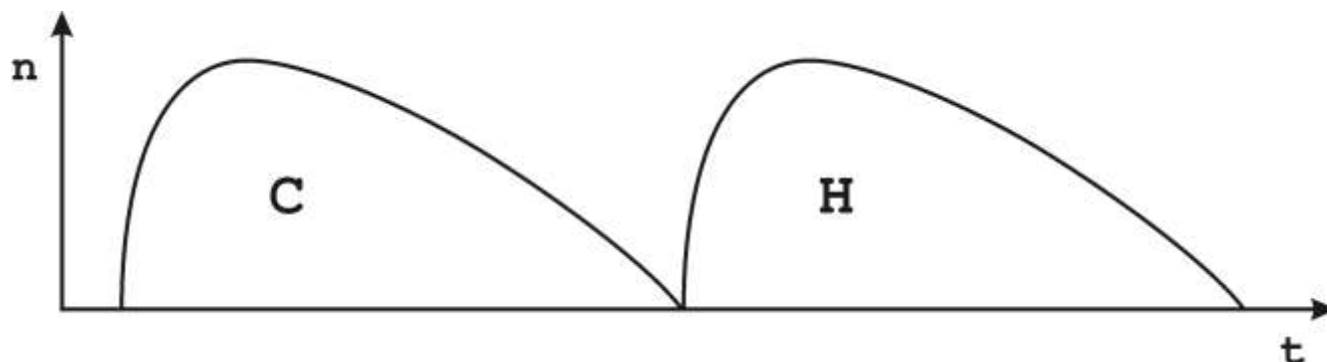
Эволюцию любого литературного направления можно наглядно изобразить в виде графической схемы:

Где "n" – количество ежегодно создаваемых в русле данного направления художественных текстов; "t" – время; "a" – "взрывная" стадия развития направления; "b" – "постепенная" стадия развития направления.

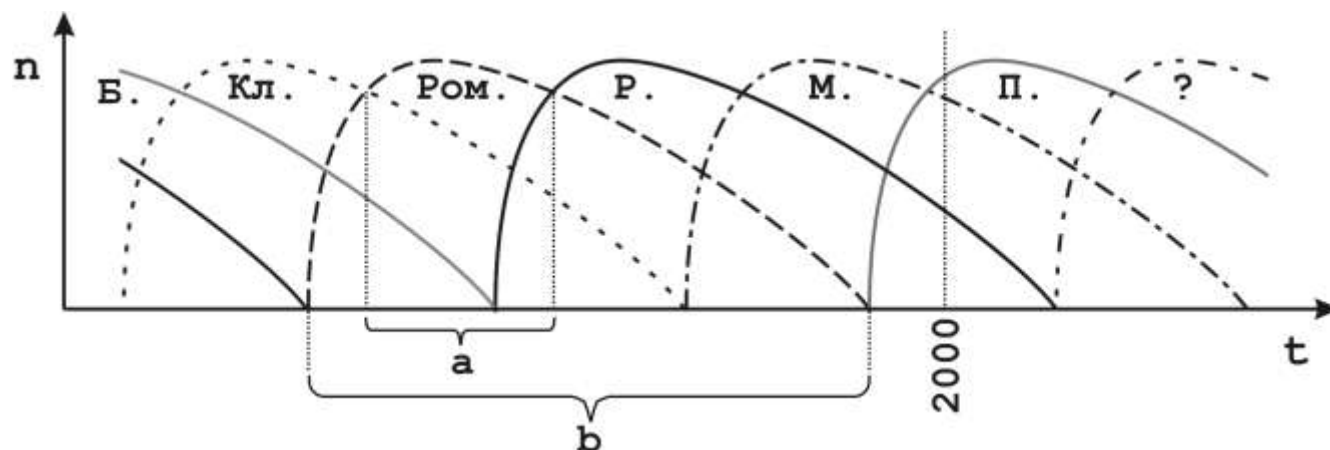


Если бы создание художественных текстов нового направления начиналось бы лишь с момента полного прекращения написания произведений литературы в соответствии с принципами старого, то процесс последовательной смены литературных направлений друг другом можно было бы изобразить с помощью следующей графической схемы:

²⁴ Там же.



Где "n" – количество ежегодно создаваемых в русле данного направления художественных текстов; "t" – время; "с" – "старое" направление; "н" – "новое" направление. С учетом же выявленного нами закономерно реализующегося принципа "частичного взаимоналожения" реальная картина протекания рассматриваемого процесса будет совершенно иной:



Где «n» – количество ежегодно создаваемых в русле данного направления художественных текстов; «t» - время; «Б.» – барокко; «Кл.» - классицизм; «Ром.» – романтизм²⁵; «Р.» – реализм; «М.» – модернизм; «П.» - постмодернизм; «?» – направление, которое придет в будущем на смену постмодернизму; «а» – период господства литературного направления (в данном случае – романтизма), осмысляемый общественным литературоведческим сознанием как «эпоха» данного направления («эпоха классицизма», «эпоха романтизма» и т.п.); «б» – исторический период в целом, на протяжении которого создавались тексты

²⁵ Романтизм и сентиментализм рассматриваются как различные стадии единого направления, подобно декадансу, авангардизму и неоавангардизму, в совокупности составляющим модернизм.

в русле данного направления; «2000» - современный этап литературного процесса (конец XX – начало XXI вв.)²⁶.

Естественно, предлагаемая схема составлена методом абстрагирования от ряда конкретных характеристик направлений: в действительности далеко не одинаковы, как это показано на рисунке, и их временная продолжительность, и общее количество созданных в их русле произведений, и «кривизна» протекания процесса, баланс между «взрывной» и «постепенной» стадиями и т.д.; данная модель наглядно иллюстрирует лишь сам принцип "частичного взаимоналожения", определяющий специфику процесс последовательной смены литературных направлений друг другом.

Некоторые более частные особенности эволюционирования культурных кодов литературных направлений будут рассмотрены в последующих разделах настоящей части.

Раздел II. Литературное течение

Понятие "литературное направление" и "литературное течение", бесспорно, принадлежат к числу наиболее важных категорий литературоведения. Однако и по сей день в отечественном филологическом сознании они разграничены недостаточно четко, в силу чего нередко одно и то же явление художественной словесности непоследовательно характеризуется то как течение, то как направление, причем иногда даже в пределах одного и того же исследования. Возможно, во избежание противоречий и казусов следует вообще отказаться от дифференциации этих понятий, осмыслив соответствующие термины как равноупотребимые синонимы (либо отказаться от одного из них)?

На мой взгляд, избрание подобного пути решения проблемы, несмотря на его предпочтение авторами даже некоторых фундаментальных исследований, не являются оправданными. Попробуем посмотреть, к чему мы придем, попытавшись проанализировать с подобных "недифференцирующих" позиций соответствующие реалии, скажем, западноевропейского литературного процесса XX века. Круг последних достаточно широк: реализм, натурализм, веризм,

²⁶ В качестве примера взята последовательность сменявших друг друга направлений западноевропейской метакультуры. Последовательности направлений других метакультур (при всей неповторимости своих качественных характеристик, хронологии и т.п.) в своих наиболее общих чертах строятся в соответствии с принципами, иллюстрируемыми данной схемой.

импрессионизм, символизм, эстетизм, футуризм, сюрреализм, модернизм, социалистический реализм, постреализм, постмодернизм, концептуализм... – вот далеко не полный перечень подлежащих рассмотрению реалий. Уже беглый взгляд на приведенную последовательность позволяет выявить как некоторое сходство входящих в него феноменов культуры (все они представляют собой культурные семиотики, использовавшиеся на протяжении какого-то периода литераторов в процессе создания художественных текстов), так и существенные различия многопланового характера между многими из них, являющиеся источником некоего чувства внутреннего протеста, возникающего при прочтении подобного, не имеющего дополнительных маркировок, ряда.

Во-первых, большие сомнения в оправданности подобного подхода возникают в связи с явной разномасштабностью объединяемых понятием "направление" явлений: действительно, на мой взгляд, несколько затруднительно соотнесение таких, скажем, культурных семиотик как "реализм" и "дадаизм", или "веризм" и "постмодернизм" и по длительности периода существования, и по количеству созданных в русле их идейно-эстетических систем текстов, и по обширности и сложности составляющих последние арсенала культурных знаков, и по общей значимости для литературного процесса, степени воздействия на другие семиотики культуры.

Во-вторых, уже однозначно ошибочным является осмысление как однопорядковых феноменов культуры, состоящих между собой в отношениях целого и части (общего и частной его разновидности) – реализма и социалистического реализма, модернизма и сюрреализма, постмодернизма и концептуализма – соответственно.

В третьих, научное исследование должно стремиться не к простой констатации наличия некоторой группы реалий культуры, являющихся объектами изучения, а к рассмотрению существующих между ними связей, выявлению неких закономерностей, созданию систематизированных и четко структурированных моделей объективно существующих отношений, процессов и т.п.

Таким образом, налицо насущная потребность в разграничении понятий "литературное направление" и "литературное течение". Попытаемся дать определение последнего.

Литературное течение – конкретный вариант, разновидность того или иного литературного направления; идейно-эстетическая система

литературного направления включает в свой состав все культурные знаки относящегося к нему литературного течения, но не исчерпывается ими²⁷.

Прокомментируем и конкретизируем предложенную формулировку.

Отношения в системе "литературное направление – относящиеся к нему литературные течения" во многом аналогичны отношениям, возникающим в системе "национальный язык – диалекты и жаргоны национального языка"²⁸.

1. Подобно национальному языку, складывающемуся на базе лексики, синтаксиса и т.д. группы диалектов, идейно-эстетическая система литературного направления обычно возникает на основании арсенала культурных знаков и систем отношений между ними, вызревших в недрах ряда течений (школ), характеризующих начальный этап его развития. Например, в роли таковых "ранних диалектов" по отношению к западноевропейскому модернизму выступают импрессионизм, символизм, эстетизм, а также дадаизм, футуризм, сюрреализм и др. авангардистские течения; по отношению к барокко – гонгоризм, маринизм и прециозная литература и т.д.

2. Подобно тому, как уже сформировавшийся национальный язык порождает в ходе своего дальнейшего эволюционирования наряду с господствующим, общепринятым и более частные, локально распространенные варианты – сленги, жаргоны и т.п., сформировавшаяся идейно-эстетическая система литературного направления, развиваясь, нередко порождает своеобразные течения отростки, семиотики которых в большей или меньшей степени отличны от "основной". Так, уже окончательно оформившийся реализм дает ответвления в виде фантастического реализма, гротескного реализма, мифологического реализма, социалистического реализма, постреализма и др.; классицизм – в виде веймарского классицизма; позднее барокко – в виде рококо и т.д.

Следует отметить, что появление течений такого типа нередко бывает обусловлено взаимодействием существующего направления с "новым" (возникающим в период его "эстетической зрелости" и параллельно развивающимся) литературным направлением. Так, например, постреализм как течение реализма возникает под воздействием модернизма; его специфическая идейно-эстетическая система строится путем "дополнения" идейно-эстетической системы реализма культурными знаками, порожденными модернистской традицией.

²⁷ Что, собственно, и позволяет в принципе говорить о принадлежности какого-либо течения тому или иному направлению.

²⁸ В целом проблема взаимоотношений между включающим и включаемым культурными кодами будет подробно освещена в четвертом разделе настоящей части в связи с введением понятия семиотического ядра.

3. Подобно основному языковому пласту (той части национального языка, элементы которой нельзя отнести ни к диалектизмам, ни к жаргонизмам), немаркированному в сознании носителей и в силу этого обычно не имеющему специального термина для своего обозначения, любое литературное направление содержит в структуре своей идейно-эстетической системы некоторую группу "базовых" элементов и отношений, равноиспользующихся представителями всех течений данного направления, а также писателями, работающими в русле направления, но не примыкающими конкретно ни к одному из течений; подобное "идейно-эстетическое ядро" направления, как и "основной пласт" национального языка, в силу отсутствия какой-либо дополнительной его маркированности (в отличие, скажем, от течения) в сознании носителей, обычно не имеет специального термина для своего обозначения, а именуется тем же термином, что и все направление в целом ²⁹.

4. Осознаваемая современниками расчлененность литературного направления на ряд течений, и, даже более, сознательное противопоставление носителями конкретных вариантов общенаправленческой идейно-эстетической системы таковых вариантов друг другу, естественно, вовсе не исключает активного взаимодействия семиотик, главным следствием которого является процесс постоянного увеличения количества культурных знаков, входящих в "идейно-эстетическое ядро" направления нередко несут в себе еще некоторые черты, характерные для прежде господствовавшего направления, их культурные коды включают в свой состав немало элементов идейно-эстетической системы последнего, не воспринимаемых, однако, впоследствии семиотикой "основного пласта". Они являют собой, таким образом, в каком-либо смысле переходные знаковые системы, своеобразные мостики между ныне доминирующим и предшествовавшим ему направлением, в силу чего само их отнесение к одному из хронологически сопредельных направлений в научно-критической литературе осуществляется не всегда последовательно. Так, например, маринизм, гонгоризм и прециозная литература в одних источниках

²⁹ Термин «литературный язык» обозначает лишь кодифицированную, признаваемую нормативной частью национального языка, основной же языковой пласт включает, кроме того, и разговорные элементы, не сводимые, однако, к локальным вариантам типа диалектов или сленгов, а имеющие общезыковое распространение.

Иногда употребляющееся в данном значении наименование «нейтральный пласт», на мой взгляд, не совсем удачно, так как фиксирует лишь субъективное восприятие явления обыденным сознанием, в силу чего представляется оправданным использовать вместо него термин «основной пласт», не несущий подобной дополнительной маркированности.

рассматриваются как течения позднего возрождения, а в других – как течения раннего барокко.

В роли подобных "переходных зон" иногда могут выступать и "поздние" течения, как бы предвосхищающие в своих идейно-эстетических системах какие-то моменты, характерные для нового, грядущего направления, что, как и в предыдущем случае, нередко является причиной их непоследовательного отнесения к тому или иному направлению. Так, натурализм одними исследователями осмысливается как течение ("особая разновидность") реализма, другими же, напротив, скорее сближается с модернизмом.

В отличие от литературных направлений, развивающихся в рамках метакультур или даже в общемировом масштабе, эволюционировании течений происходит, главным образом, лишь в пределах той или иной национальной литературы (двух-трех национальных литератур). В то же время в отдельных случаях некоторые особо значимые для данного направления течения могут становиться достоянием всех (или подавляющего большинства) национальных литератур метакультуры. Так, например, большая часть течений модернизма имеет достаточно четко выраженную "территориальную" маркированность подобного рода: эстетизм – английская литература; футуризм – итальянская и русская литературы; имажинизм, акмеизм – русская литература; дадаизм – французская, немецкая и швейцарская литературы и т.д. Вместе с тем такие его течения, как, например, символизм или сюрреализм, в той или иной степени получили распространение в десятках национальных литератур.

С ситуациями последнего типа смыкаются и случаи так называемой национально-терминологической синонимии, когда очень близкие по своим идейно-эстетическим принципам течения не рассматриваются как единое целое лишь в силу различия закрепившихся за ними в разных национальных культурных традициях терминов (например, испанский гонгоризм, итальянский маринизм и французская прециозная литература; итальянский веризм и натурализм (французский, английский, испанский, русский и т.д.)).

Отношения между течениями в рамках одного направления сводятся к двум основным типам:

1. Последовательного возникновения.
2. Параллельного развития.

В первом случае идейно-эстетические системы течений знаменуют собой стадии развития направления, фиксируя в своей структуре вызревание в его недрах новых культурных знаков, актуализацию (либо,

напротив, деактуализацию) каких-то элементов из общенаправленческого арсенала. Картина эволюционирования и взаимодействия течений в рассматриваемой ситуации в своих наиболее общих чертах тождественна картине эволюционирования и взаимодействия литературных направлений:

а) как и направление, течение будет проходить в ходе своей эволюции "взрывную" и "постепенную" стадии; особенности его развития могут быть наглядно представлены в виде графической схемы, аналогичной приведенной в предшествующем разделе;

б) как и в случае с литературными направлениями, процесс смены "старого" течения "новым" будет характеризоваться реализацией принципа частичного взаимоналожения, то есть наличием периода одновременного сосуществования обоих течений³⁰. Таковы, например, отношения между футуризмом и имажинизмом (в России) и др.

Во втором случае зарождение и дальнейшее развитие течений происходит синхронно, параллельно, одновременно. В идейно-эстетических системах течений актуализируются те или иные знаки (типы знаков) из общенаправленческого арсенала, на их основе и по аналогии с ними представителями течения создаются новые единицы, ряд из которых, не получая впоследствии общенаправленческого распространения, соответственно становится по отношению к элементам идейно-эстетических систем других течений направления межкодовыми синонимами, межкодовыми омонимами либо закрытыми единицами. В форме одновременно сосуществующих течений наиболее четко выкристаллизовываются различные тенденции в развитии направления в целом. Так, если продолжить рассмотрение в качестве примера течений западноевропейского модернизма, можно отметить, что в отношениях параллельного эволюционирования находились между собой футуризм и акмеизм (в русской литературе), тропизм и вещизм (во французской литературе) и др.

Следует отметить, что в системах различных литературных направлений распределение ролей между идейно-эстетической системой "основного пласта" и соответствующими семиотиками течений неодинаково. Некоторые направления отличаются относительной "цельностью", имея в своем составе не более двух-трех течений, культурные коды которых обычно достаточно сходны с культурным кодом "основного пласта" не оказывают определяющего воздействия на развитие направления в целом; другие – напротив, распадаются на множество

³⁰ Здесь, в свою очередь, было бы возможно обращение к графической схеме, аналогичной приведенной в разделе «Литературное направление».

вариантов, некоторые из которых иногда столь сильно отличаются от "основного", что нередко осмысливаются как самостоятельные направления.

В последнем случае развитие тех или иных течений может быть столь бурным, что в течение какого-то периода может оказывать определяющее влияние на вектор эволюционирования всего направления; если в случае "цельности" направления подавляющее большинство создаваемых его представителями художественных текстов выполняется в рамках идейно-эстетической системы "основного пласта", то в случае его "дробности" – напротив, совокупное количество произведений литературы, авторы которых обращались к культурным кодам конкретных течений, в какие-то моменты может существенно превосходить количество текстов, относимых к "основному пласту".

Иногда членение направления на течения может быть столь интенсивным, что для систематизации огромного числа последних литературоведами вводятся дополнительные понятия, призванные обозначить некие совокупности течений, сгруппированных по какому-либо признаку. На мой взгляд, наиболее удачными из подобных дополнительных категорий являются "стадия" и "ветвь".

Понятие стадии фиксирует общность течений, сходные черты идейно-эстетических систем которых обусловлены совпадением (частичным или полным) или хотя бы хронологическим соприкосновением периодов их наибольшего расцвета; течения, относимые к одной стадии, преимущественно находятся между собой в отношениях параллельного развития. Одним из наиболее сильно "дробящихся" литературных направлений является модернизм. Почти все из его многочисленных течений могут быть отнесены к одной из трех традиционно выделяемых в его развитии стадий:

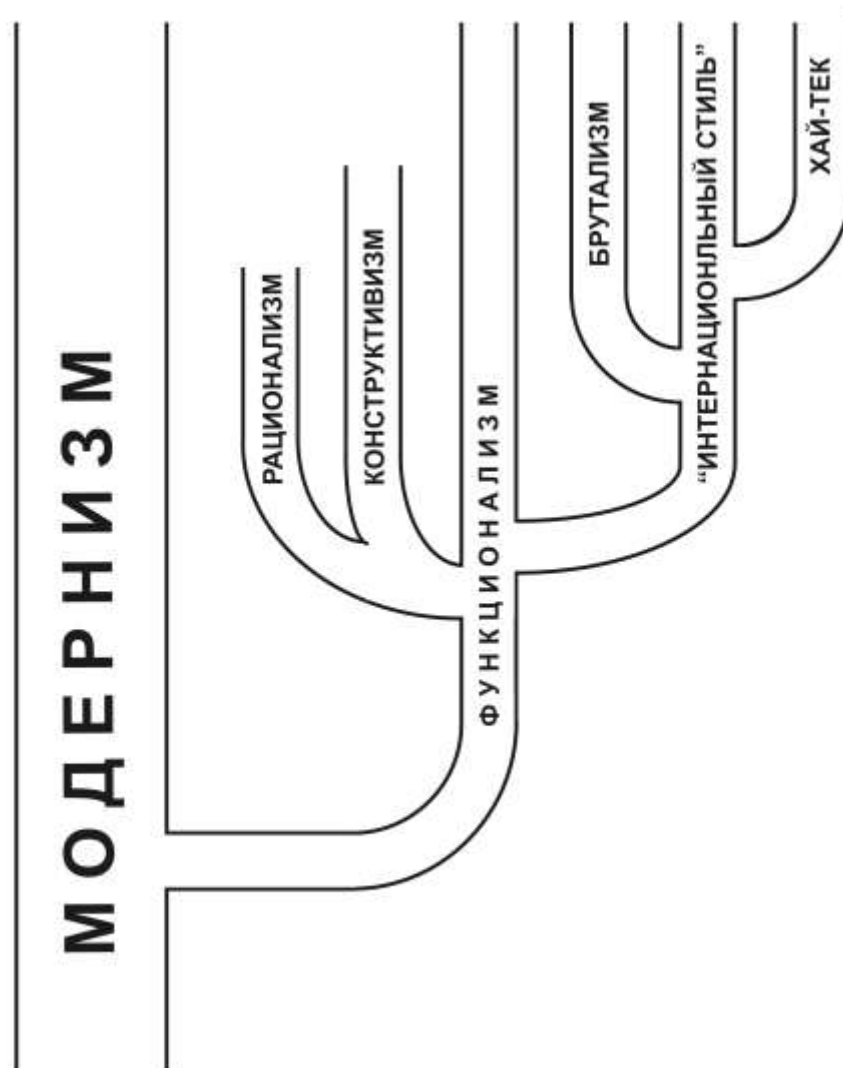
а) декадансу (конец 60-х гг. XIX века – начало 10-х гг. XX века) – символизм, импрессионизм, эстетизм и др.

б) авангардизму (начало 10-х гг. - конец 40-х гг. XX века) – футуризм, дадаизм, сюрреализм и др.

в) неоавангардизму (с начала 50-х гг. XX века) – драма абсурда, вещизм, тропизм, метаметафоризм и др.

Понятие ветви фиксирует общность течений, сходные черты идейно-эстетических систем которых обусловлены отношениями генетического характера между рядом из них.

В группах такого типа можно выделить некоторое базовое течение и течения, как бы являющиеся ответвлениями от него. Так, например, в модернизме можно выделить "функционалистскую ветвь": от базового течения – функционализма – ответвляются конструктивизм,



рационализм, «интернациональный стиль», от которого, в свою очередь, ответвляются брутализм и хай-тек (см. схему на предыдущей странице).

Таким образом, культурные семиотики литературных течений занимают важное место в системе кодов временных подуровней, обнаруживают как ряд общих с культурными семиотиками литературных направлений черт, так и некоторые специфические качества, определяющие особенности их функционирования в культурном пространстве.

**Раздел III. Проблема литературных объединений: Школа.
Группа. Салон. Кружок**

При анализе литературного процесса исследователи достаточно часто прибегают к помощи понятий, вынесенных в заглавие данного раздела. Возможно ли их осмысление в качестве категорий, фиксирующих использование общностью писателей, именуемой литературной группой, (литературной школой, литературным салоном, литературным кружком и т.д.), в процессе создания художественных текстов некоего специфического культурного кода, и, таким образом, соотносимых с понятиями "литературное направление" и "литературное течение", или же они являют собой образования несобственно-эстетического характера, возникновение которых обусловлено воздействием на литературу различных внелитературных – политических, религиозных, социальных и т.п. – факторов?

С одной стороны, достаточно широк, как это было показано в разделе "Литературное направление", круг объединений, главным основанием для вступления в которые служит явно не общность разделяемых писателями эстетических принципов. Совершенно очевидно, что говорить, к примеру, о сходстве в формальном отношении произведений авторов, входящих в Союз писателей СССР, среди которых были и романтики, и реалисты, и соцреалисты, вряд ли представляется возможным. С другой стороны, нельзя не отметить, что для оформления значительной части литературных объединений всех видов решающим, а, иногда и единственным интегрирующим фактором является эстетический. Следовательно, в этом случае, в отличие от предыдущего, художественные произведения, создающиеся писателями, объединяющимися в литературную школу, группу и т.п., имеют в своих структурах некоторое количество культурных знаков, не используемых всеми другими литераторами – не членами данного объединения.

Можно констатировать, что литературное объединение, в принципе, может формировать (сознательно или несознательно) свою собственную специфическую культурную семиотику, в большей или меньшей степени дифференцированную от идейно-эстетической системы "основного пласта" направления (течения), в русле которого протекает творчество авторов данной школы, группы, салона, объединения. Прокомментируем предложенную формулировку.

1. Литературное объединение, в принципе, может формировать свою собственную специфическую идейно-эстетическую систему, однако это вовсе не значит, что всякая группа, школа, кружок, салон непременно формирует таковую. Причем это относится не только лишь к литературным объединениям, строящимся, исходя из несобственно-эстетических критериев; нередки случаи, когда общности литераторов, объединившихся

именно в силу близости разделяемых ими принципов построения формальной стороны художественного текста, не создают в рамках своей группы специфической системы оригинальных культурных знаков, а лишь обращаются к семиотике определенного направления (литературного течения) в целом, использующейся и представителями других объединений и/или авторами, не примыкавшими ни к каким группам. Подробное может происходить, например, при объединении в группу ряда писателей, ставящих перед собой задачу сохранения "изначальной", "классической" идейно-эстетической системы какого-либо направления (течения), искажаемой, по их мнению, другими группами (авторами) данного направления или умиравшей в эстетически враждебном инонаправленческом окружении;³¹ рассматриваемая ситуация может являться следствием малоталантливости составляющих группу авторов-эпигонов, не способных создать собственную культурную семиотику.

2. Естественно, что в случае формирования собственной оригинальной культурной семиотики авторы, входящие в объединение, обязательно работают в русле одного литературного направления (течения), – ведь в противном случае отсутствует необходимая предпосылка для их совместимой творческой деятельности рассматриваемого характера – общность наиболее важных из разделяемых эстетических принципов.

3. Работа по созданию оригинальной идейно-эстетической системы может вестись членами группы как целенаправленно, осознанно, (например, авторами, входившими в литературную группу "Парнас" (Франция, 60-е – 70-е гг. XIX века), так и спонтанно, неосознанно (например, литераторами, составившими "Лианозовскую школу" (Россия, 50-е – 70-е гг. XX века)).

4. Степень отличия сформированного в рамках литературного объединения оригинального культурного кода от идейно-эстетической системы "основного пласта" соответствующего литературного направления (течения) может быть весьма неодинаковой.

В одних случаях семиотики почти идентичны (например, семиотики литературной группы "Братство прерафаэлитов" (Англия, II половина XIX века) и эстетизма как литературного течения в целом), в других – напротив, достаточно четко дифференцированы (например, культурный

³¹ Например, литераторы, являвшиеся членами товарищества «Знание» (Россия, конец 90-х гг. XIX века – начало 10-х гг. XX века), одной из главных задач деятельности своего объединения считали сохранение, изучение и пропаганду идейно-эстетической системы реализма.

код группы "Аргонавты" (1900-е гг., Россия) и культурный код символизма как литературного течения в целом).

Различным может быть и место культурного кода рассматриваемого типа объединения в идейно-эстетической системе литературного направления в целом:

а) семиотика, созданная членами группы, школы, кружка, салона может интегрироваться в семиотику направления последовательно, по модели "культурный код объединения – культурный код включающего его течения – культурный код направления в целом", являясь как бы течением внутри течения, его вариантом, более частной модификацией. Отношения в связке "культурный код объединения – культурный код включающего его течения" в этом случае аналогичны отношениям в связке "культурный код течения – культурный код включающего его направления", подробно рассмотренным в предыдущем разделе.

Так, например, идейно-эстетические системы "Мезонина поэзии", "Центрифуги", "Гилеи" и "Ассоциации эгофутуристов" (Россия, 10-е – начало 20-х гг. XX века) представляют собой разновидности идейно-эстетической системы футуризма, являющегося, в свою очередь, одним из течений модернизма.

б) семиотика литературного объединения может включаться в семиотику направления "напрямую", по модели "культурный код группы – культурный код включающего его направления", то есть творчество писателей, входящих в объединение, несмотря на принадлежность к определенному литературному направлению, мы не можем отнести ни к одному из входящих в состав последнего течений (Подобным образом, например, включается в культурный код модернизма код группы "СМОГ" (Россия, 60-е гг. XX века)). В этом случае понятие "идейно-эстетическая система литературного объединения" фактически становится однопорядковым понятию "идейно-эстетическая система литературного течения", поскольку оба они являют собой категории, обозначающие конкретные разновидности непосредственно идейно-эстетической системы литературного направления. В ситуации рассматриваемого типа единственное различие между ними будет заключаться в следующем. Количество членов литературного объединения собственно-эстетического типа, в рамках которого лишь и возможно формирование оригинальной культурной семиотики, практически всегда сравнительно невелико (не более нескольких десятков человек, чаще всего 10-20 членов), вследствие чего благодаря возможности постоянных личных контактов между авторами, свободному доступу к произведениям друг друга, в процессе создания культурного кода группы, школы, кружка, салона особенно

большую роль играют процессы внутригруппового заимствования (взаимозаимствования) оригинальных авторских культурных знаков. Число же писателей, работающих в русле литературного течения в отдельных случаях может исчисляться даже сотнями; естественно, в подобной ситуации личное общение между ними, равно как и постоянный свободный доступ к произведениям друг друга, мягко говоря, несколько затруднительны. В силу этого процесс становления идейно-эстетического течения может быть обусловлен как соответствующими влияниями, заимствованными, безусловно обычно играющими определенную роль и в данном случае, так и фактами совпадения черт эстетики текстов писателей, созданных последними самостоятельно, независимо друг от друга, что, в силу отсутствия между авторами каких-либо связей и невозможностью ознакомиться с произведениями друг друга, может быть объяснительно реализацией неких закономерностей (ритмических, циклических и т.п.) общекультурного (и даже шире – всепланетарного) масштаба. Так, например, футуризм возник почти одновременно в итальянской и русской литературах; несмотря на отсутствие систематических личных контактов между итальянскими и русскими футуристами и невозможность взаимного прочтения подавляющего большинства соответствующих текстов, их идейно-эстетические системы содержат целый ряд тождественных моментов, собственно, и позволяющих говорить о существовании единого литературного течения.

Как и в случае с литературным течением, идейно-эстетическую систему литературного объединения иногда бывает нелегко однозначно отнести к определенному направлению. Так, например, литературную группу "Парнас" (Франция, 60-70-е гг. XIX века) в одних источниках рассматривают в русле позднего романтизма, а в других – как раннемодернистское явление, что связано с "переходным" характером созданной ее членами семиотики.

Остановимся теперь вот на каком моменте. Понятия "литературная группа", "литературная школа", "литературный кружок", "литературный салон" доселе употреблялись нами как синонимические (действительно, в современном литературном нередко одни из однопорядковых по своей сущности явлений именуются группами, а другие – школами и т.п. лишь в силу традиции, либо по самоопределению входящих в объединение авторов). Однако подобная "терминологическая избыточность", то есть отход от классической схемы "одно понятие – один термин", хотя и не является в прямом смысле ошибочной, ведет к неоправданной перегруженности, переусложненности и без того непростого понятийно-терминологического инструментария исследователя.

Возможно, было бы оправданным попытаться внести в синонимический ряд какие-то дополнительные дифференцирующие признаки. Так, например, термином "идейно-эстетическая система литературной школы", можно было бы обозначить культурную семиотику, изначально в наиболее важных своих чертах созданную каким-то одним писателем ("учителем") и впоследствии усвоенную и развитую остальными членами объединения ("учениками"), а термином "идейно-эстетическая система литературной группы" – культурный код, в формировании которого принимали равное участие все члены общности.

Интересные закономерности наблюдаются при сопоставлении возможных ареалов распространения культурных кодов временных подуровней, рассмотренных в настоящем и двух предыдущих разделах:

1. Семиотика литературного направления всегда известна писателям ряда национальных литератур, ареал ее распространения может колебаться в пределах от одной метакультуры до всех существующих в период ее бытования метакультур (то есть иметь всемирный характер).

2. Семиотика литературного течения может функционировать как в рамках лишь одной национальной литературы, так и в пределах целой метакультуры, ряда метакультур, и даже во всепланетарном масштабе.

3. Семиотика литературного объединения получает распространение лишь в пределах одной национальной литературы.

Проиллюстрируем вышеизложенное для наглядности графической схемой:

		Ареал распространения		
		Национальная культура	Метакультура	Весь мир
Культурные семиотики временных подуровней	Коды литературных объединений	+		
	Коды литературных течений	+	+	+
	Коды литературных направлений		+	+

Раздел IV. Индивидуальный авторский культурный код. Идейно-эстетическая система отдельного периода творчества писателя. Система культурных знаков конкретного художественного текста

Предшествующие разделы этой части были посвящены рассмотрению идейно-эстетических систем литературных направлений, течений, объединений (кружков, школ, групп, салонов и т.п.). Однако, говоря об этих культурных семиотиках ранее, мы не акцентировали внимания на их несколько условном, обобщающем характере. По сути, эти понятия однопорядковы таким, как "математический маятник", "идеальная плоскость", "идеальный шар" и т.д., то есть являют собой результат суммирования, "сведения" соответствующих характеристик непосредственно доступных наблюдению объектов исследования.

Так, понятие математического маятника формируется на основе изучения ряда реально существующих маятников, идеального шара – на основе изучения ряда реально существующих шаров и т.д. Сходным образом конструируются сознанием и интересующие нас литературоведческие категории. Так, например, понятие "идейно-эстетическая система реализма" было выработано на основе анализа ряда идейно-эстетических систем конкретных произведений – "Гобсека", "Ярмарки тщеславия", "Войны и мира", и т.д. – то есть непосредственно доступных наблюдению объектов (особо подчеркнем, что именно тексты являются единственными реальными объектами исследования в

литературоведении, поскольку лишь они являются материализованными в некоторых совокупностях физических явлений (изображений или звуков), способных непосредственно восприниматься субъектом; все же прочие феномены литературного процесса есть не более чем общие понятия, полученные в конечном итоге путем сопоставления конкретных текстов, не имеющие какого-либо собственного внетекстового выражения. Таким образом, говорить о существовании, скажем, идейно-эстетической системы реализма можно лишь в том же смысле, что и о бытии идеальной плоскости или идеального шара, то есть в большей или меньшей степени метафорически). Таким образом, весьма логичным представляется рассмотреть идейно-эстетическую систему отдельного текста – тот краеугольный камень, на котором, собственно, и основываются все наши многоступенчатые семиотические построения.

Как мы помним, на интересующем нас символично-метафизическом уровне художественный текст представляет собой некоторую совокупность культурных знаков. Поскольку любой текст характеризуется определенной цельностью составляющих его знаков (если не смысловой, как это имеет место в большинстве случаев, то хотя бы эстетической: ритмической, музыкальной, рецепторной, и т.д.)³², можно констатировать, что символично-метафорический уровень текста обязательно обладает какой-то структурой; структурированность же в свою очередь предполагает не хаотическое, произвольное нагромождение слагающих целое элементов, а наличие неких принципов, правил их сопряжения. Таким образом, культурные знаки, образующие текст, всегда характеризуются упорядоченностью, то есть образуют некоторую систему, семиотику.

Исходя из положения, что обязательным атрибутом любого художественного текста является наличие у него идейно-эстетической системы, рассмотрим, из каких элементов может состоять последняя. Очевидно, что вариантов здесь множество: произведение литературы может включать и культурные знаки, относящиеся к семиотикам направлений, течений, литобъединений, и единицы, входящие в коды метакультурных, национальных, региональных традиций.

Таким образом, идейно-эстетическая система художественного текста в первую очередь есть семиотика, созданная (полностью или в значительной степени) путем комбинирования автором культурных знаков известных ему кодов как временных, так и пространственных подуровней. В соответствии со спецификой составляющих ее элементов она распадается на две подсистемы, одна из которых объединяет символы,

³² В противном случае последовательность знаков в принципе вряд ли может быть осмыслена как текст.

метафоры, аллюзии, относящиеся к кодам какой-либо метакультуры, национальной культуры и региональной культуры, представляя собой, таким образом, совокупность "пространственно обусловленных" характеристик произведения; другая включает элементы семиотик какого-то литературного направления, течения, объединения, конкретного писателя, периода его творчества, а также специфические знаки, присущие лишь данному тексту и, соответственно, является совокупностью "хронологически обусловленных" особенностей последнего. Важно отметить, что идейно-эстетическая система конкретного произведения не является в полном смысле слова временной семиотикой, реально представляя собой некое синтетическое пространственно-временное образование; к кодам временных подуровней мы будем относить ее несколько условно, так сказать, по доминирующему признаку, рассматривая в дальнейшем не все входящие в ее состав культурные знаки, а лишь подсистему "хронологически обусловленных" элементов.

Огромное совокупное количество элементов семиотик культуры предопределяет практически бесконечное число возможных вариантов их комбинаций, чем наряду с некоторыми другими факторами, о которых подробнее будет сказано ниже, собственно, и объясняется исключительное богатство литературного наследия человечества, нескончаемость процесса создания все новых и новых поэм, драм, романов.

Вместе с тем, само собой разумеется, что в значительной части случаев деятельность писателей отнюдь не сводится лишь к комбинированию, "перетасовыванию" уже созданных до них символов, метафор, аллюзий и т.п.; важнейшей составляющей процесса творчества является создание новых оригинальных авторских культурных знаков.

Творение нового элемента может идти двумя путями:

а) аналогии – предлагающей знакомство автора с каким-то созданным кем-либо ранее (в том числе, возможно, и им самим) культурным знаком (типом культурных знаков), по аналогии с которым и создается новый элемент. Таким образом, получение оригинального знака достигается в данном случае путем обращения к уже использовавшейся ранее модели построения метафоры (символа, аллюзии и т.п.).

б) свободного конструирования – предполагающего создание автором элемента, не имеющего аналогий среди известных ему культурных знаков. Сотворение такового культурного знака, соответственно, одновременно являет собой и получение новой оригинальной модели конструирования.

В порядке небольшого отступления заметим, что два пути, подобные вышеописанным, в принципе можно выделить и применительно к процессу комбинирования, речь о котором шла несколько выше.

Само собой разумеется, что процесс создания художественного произведения протекает у литераторов весьма неодинаково:

1. В ходе работы над текстом автор может использовать лишь созданные ранее культурные знаки, комбинируя их по какой-то уже задеиствовавшей при создании других текстов (другого текста) модели. Написанные подобным образом романы, поэмы, драмы впоследствии осмысливаются читательским сознанием как "вторичные", "подражательские", "эпигонские" и т.д.

2. В процессе написания произведения автор может как использовать уже существующие культурные знаки, комбинируя их по уже задеиствовавшей при создании других текстов (другого текста) модели, так и, наряду с этим, творить собственные оригинальные культурные знаки путем аналогии с известными ему ранее культурными знаками. Полученные таким путем тексты впоследствии осмысливаются массовым читательским сознанием как "удачные", "талантливые", "своеобразные" и т.д.

3. Если литератор помимо использования уже созданных ранее культурных знаков, комбинирования их по уже задеиствовавшей при создании других текстов (другого текста) модели, творения, наряду с этим, собственных оригинальных культурных знаков по аналогии с созданными ранее культурными знаками, еще и создает новые культурные знаки путем свободного конструирования, то есть фактически одновременно творит новые модели создания элементов, и (или создает новые модели комбинирования культурных знаков) то написанные им подобным образом романы, драмы, поэмы впоследствии осмысливаются читательским сознанием как "выдающиеся", "новаторские", "революционные", "генеральные" и т.д.

Идейно-эстетическая система конкретного писателя представляет собой семиотику, интегрирующие в себе идейно-эстетические системы всех созданных литератором произведений. Коды отдельных произведений в рамках объединяющего их авторского кода в подавляющем большинстве случаев находятся между собой в отношении параллельного включения с одновременным частичным взаимоналожением включающихся кодов, поскольку:

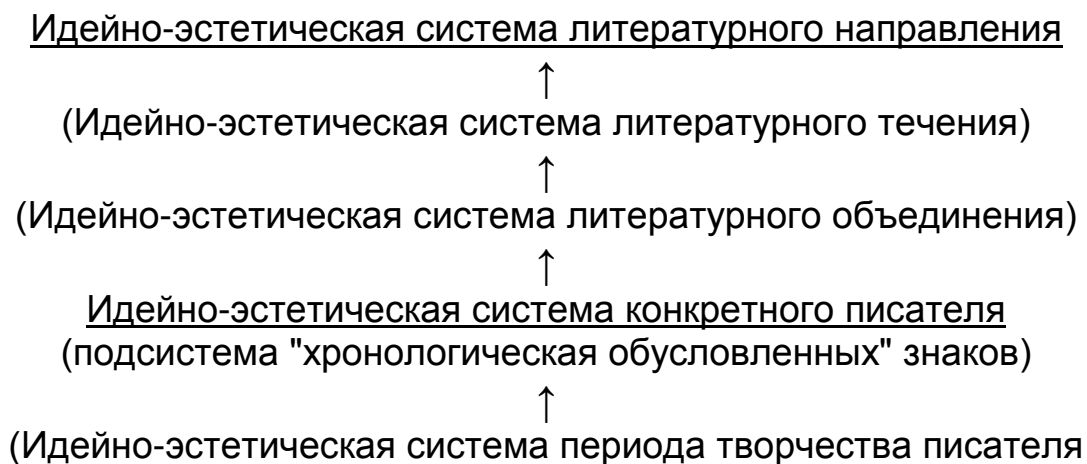
а) практически невозможно представить ситуацию, при которой бы идейно-эстетическая система одного произведения включала бы в свой состав все культурные знаки, составляющие идейно-эстетическую систему

другого произведения (возможно, исключение здесь будут составлять лишь случаи крайнего самоэпигонства);

б) достаточно редки и случаи, когда писателем создаются столь сильно отличающиеся друг от друга тексты, что их культурные коды не имеют в своих структурах ни одной пары элементов, являющихся по отношению друг к другу открытыми единицами, иными словами, находятся между собой в отношениях непересечения.

Понятие "идейно-эстетическая система периода творчества писателя" занимает в системе "код писателя – код произведения" место, сходное занимаемому понятием "идейно-эстетическая система литературного течения" в системе "код писателя", то есть, во-первых, фиксирует наличие семиотики, являющейся частной разновидностью культурного кода автора, с помощью которой созданы не все, а лишь часть произведений литератора, время работы над которыми и составляет "период жизни", функционирования знаковой системы такого типа, а, во-вторых, являются далеко не всегда обязательно присутствующим в системе "код писателя – код произведения": подобно тому, как коды писателей могут включаться в коды направлений без посредства кодов течений и объединений, коды произведений могут входить в код автора непосредственно, без предшествующего вхождения в семиотику периода творчества (в творчестве ряда литераторов в принципе невозможно выделить какие-нибудь более менее явно обозначившиеся периоды), схема "код писателя – код периода творчества – код произведения" является лишь одним из возможных вариантов, а отнюдь не единственной моделью включения кода конкретного произведения в индивидуальный авторский код.

Таким образом, общая система последовательного "иерархического" включения культурных кодов различных временных подуровней имеет следующий вид:



(подсистема "хронологически обусловленных" знаков))



Идейно-эстетическая система конкретного произведения
(подсистема "хронологически обусловленных" знаков)

Три подчеркнутые нами семиотики – код направления, код писателя и код произведения – являются стержнем, костяком всей структуры, ее обязательными компонентами. Эти три семиотики являются минимальным набором кодов временных подуровней, задействуемых при создании любого художественного текста, поскольку:

а) невозможно представить ситуацию полного отсутствия у произведения литературы идейно-эстетической системы (так как подобное явление культуры уже нельзя считать художественным текстом и, поскольку всякое произведение литературы есть прежде всего художественный текст, рассматривать в качестве объекта литературоведческого исследования);

б) невозможно представить и ситуацию отсутствия идейно-эстетической системы писателя (даже если автор создал всего лишь одно художественное произведение, уже можно говорить о наличии индивидуального авторского кода, тождественного в данном случае коду созданного им текста);

в) индивидуальный авторский код всегда включается в код какого-то литературного направления, поскольку ни один литератор, сколь бы выдающимся новатором он ни был, не в состоянии создать семиотику, состоящую только лишь из одних оригинальных авторских культурных знаков, сконструированных по оригинальным авторским моделям (что, по существу, означало бы создание идейно-эстетической системы нового направления одним человеком, примеров чего история литературы не знает).

Присутствие в системе трех семиотик других подуровней, взятых нами в скобки, – кода течения, кода объединения и кода периода творчества – вариативно. Отсутствие либо наличие этих "промежуточных" образований порождает восемь возможных конкретных вариантов системы кодов временных подуровней.

Отношения последовательного включения, характеризующие рассматриваемую систему, определяют тот факт, что создаваемый литератором новый культурный знак, входя в код творимого им произведения, одновременно становится и составной частью семиотик всех прочих подуровней, в которые, напрямую или опосредованно, включается идейно-эстетическая система произведения. Однако здесь

уместно уточнение, необходимое для уяснения некоторой специфики дальнейшей судьбы авторских знаков-инноваций в структурах семиотик различных подуровней.

За исключением идейно-эстетических систем конкретных произведений, являющихся уже неделимыми, "элементарными" семиотическими образованиями, культурные коды всех остальных временных подуровней обладают способностью распадаться на более частные варианты, разновидности. Для семиотик литературных направлений таковыми будут являться идейно-эстетические системы литературных течений, литературных объединений, отдельных писателей; для семиотик течений – коды литературных объединений и отдельных писателей; для семиотик объединений – коды писателей; для семиотик писателей коды периодов творчества и конкретных художественных произведений; для семиотик периода творчества – коды конкретных произведений. Подобные коды-варианты находятся между собой в отношениях частичного взаимоналожения, то есть в их структурах всегда можно выделить некоторую группу культурных знаков, являющихся по отношению друг к другу открытыми единицами³³. Таким образом, в составе каждого кода можно выделить группу знаков, известных двум и более семиотикам, являющихся более частными вариантами данного кода; подобную группу элементов справедливо можно считать ядром культурного кода, фиксирующим наиболее важные для этой знаковой системы идейно-эстетические принципы.

Каждый новый культурный знак, войдя в идейно-эстетическую систему конкретного произведения, первоначально является по отношению к элементам идейно-эстетических систем всех прочих художественных текстов данного автора межкодовым синонимом, межкодовым омонимом либо закрытой единицей.

Дальнейшая его судьба может быть двоякой. Если впоследствии этот культурный знак используется литератором при создании других произведений этого периода творчества, то, соответственно, он "автоматически" переходит в разряд "открытых единиц", становясь частью ядра культурного кода данного периода творчества. В противном случае, так и оставаясь достоянием лишь одного из частных вариантов знаковой системы, он пополняет ряды ее "периферийных", "маргинальных" элементов.

³³ Наличие которых, собственно, и делает возможным восприятие включающего кода как единого семиотического образования. В случае же, если количество таких открытых единиц невелико, само осмысление кодов-вариантов как разновидностей включающей их в свой состав единой знаковой системы нередко бывает сопряжено с определенными сложностями.

Культурный код периода творчества писателя в свою очередь представляет собой частную разновидность индивидуального авторского кода. Как и в предыдущем случае, новый знак, появившийся в какой-то период творчества, изначально является по отношению к элементам идейно-эстетических систем других периодов творчества автора межкодовым синонимом, межкодовым омонимом, или закрытой единицей. Если впоследствии он продолжает использоваться поэтом, драматургом, прозаиком при написании художественных текстов и на протяжении каких-то иных периодов его творчества, он переходит в разряд "открытых единиц", становясь частью ядра индивидуального авторского кода данного литератора. Если же подобного не происходит, знак остается на "периферии" семиотики.

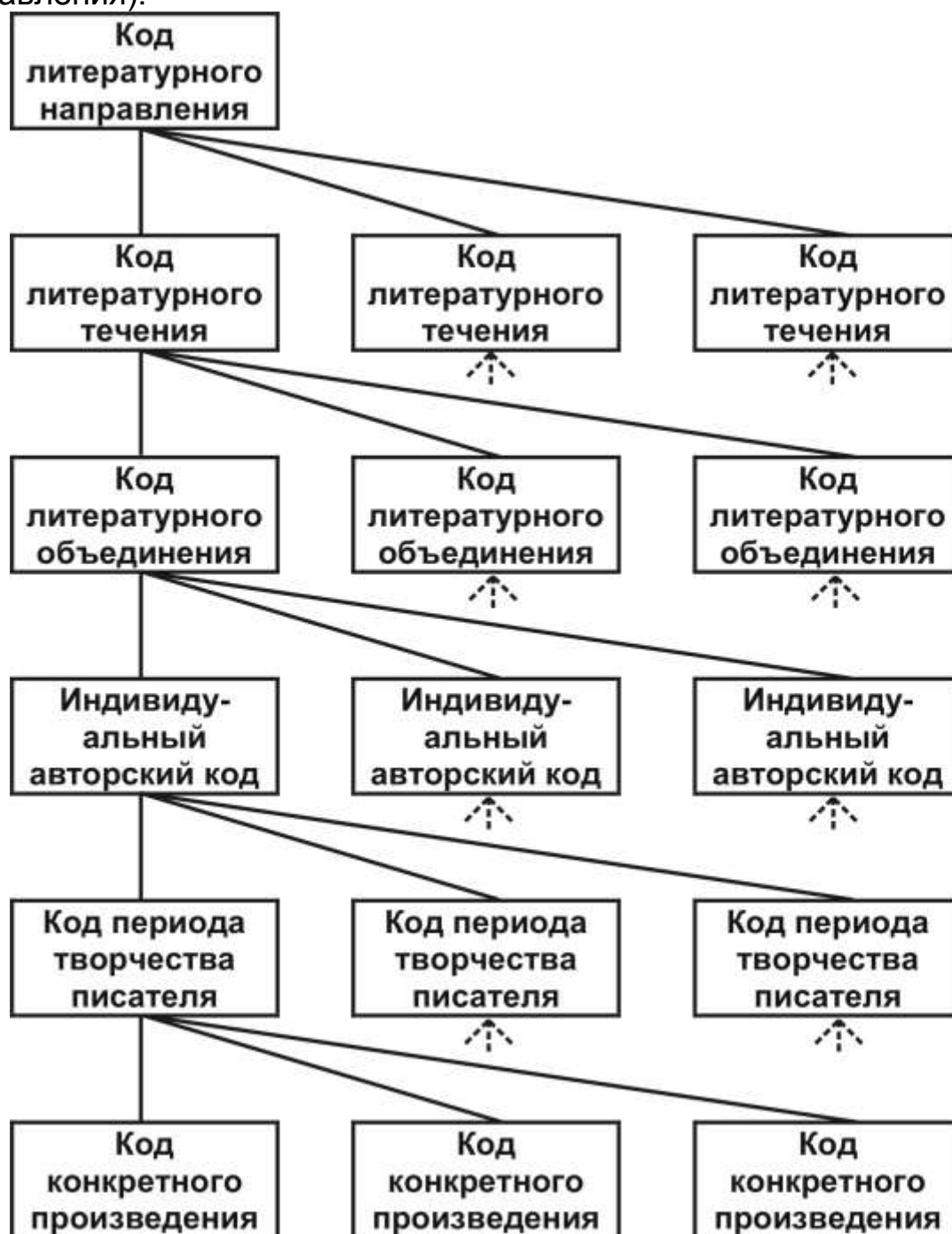
Как мы помним, индивидуальный авторский код в свою очередь является более частной разновидностью кода литературного объединения, в свою очередь являющегося одним из вариантов семиотики течения, которая является одним из вариантов идейно-эстетической системы литературного направления (см. схему на следующей странице).³⁴

Рассмотренные нами на примере перехода от кодов конкретных произведений к коду периода творчества и от кодов периода творчества к индивидуальному авторскому коду два варианта дальнейшей судьбы знака-инновации будут наблюдаться и на всех прочих подуровнях системы: при переходе индивидуальных авторских кодов к коду объединения, от кодов объединений – к коду течения, от кодов течений – к коду направления, представляя собой общий принцип бытия знака – "неологизма" в структуре семиотик временных подуровней.

Следует обратить внимание вот на какую особенность осмысляемого явления. Ядро семиотики может пополняться не только за счет знаков входящих в нее кодов, которые в свою очередь относятся к ядрам последних (хотя в большинстве случаев это происходит именно таким путем), но и включать "периферийные" элементы этих знаковых систем: так, например, культурный знак-инновация может встречаться в каком-то одном из текстов создавшего его писателя, являясь, таким образом "маргинальным" и в структуре кода соответствующего периода творчества литератора, и в структуре его индивидуального авторского кода в целом; в то же время, этот элемент может активнейшим образом использоваться другими поэтами, прозаиками, драматургами, что предопределяет его

³⁴ Естественно, на ней представлена лишь одна из возможных, наиболее полная, в смысле наличия разноподуровневых семиотик (присутствие многих из которых, как уже отмечалось выше, вариативно) модель построения иерархии культурных кодов временных подуровней.

вхождение в ядро кода литературного объединения (течения, направления).



Очень широкое распространение культурного знака по различным подуровням, проникновение его не только в ядро кода литературного направления (течения, объединения), к которому относится код автора, первоначально создавшего элемент, но и в семиотические ядра кодов других течений, объединений, конкретных литераторов данного

направления, а иногда и других литературных направлений их приводит к частичной или даже полной потере им какой-либо "временной" окрашенности, маркированности (он становится как бы равно принадлежащим "всем" (большинству из сосуществующих в данный момент идейно-эстетических систем)), следствием чего нередко является негативное осмысление такой метафоры (символа, аллюзии и т.д.), современным писательским и литературно-критическим сознанием как "штампа", "клише", "банальности", "общего места" и т.д.

Соответственно, в случае рассматриваемого типа такой элемент перестает быть "хронологически обусловленным", переходя, в зависимости от широты распространения, в состав семиотики какой-то региональной, национальной либо метакультурной традиции. Таким путем происходит пополнение культурных кодов пространственных подуровней, которые, как уже это отмечалось ранее, в реальности не являются раз и навсегда сложившимися системами, а, подобно кодам временных подуровней, также эволюционируют, хотя и относительно более медленно, за счет "дехронологизирующихся" элементов семиотик литературных направлений. Конечной же из теоретически возможных стадий процесса распространения элемента является его полная демаркеризация, то есть проникновение в коды всех метакультурных традиций, вхождение в число культурных знаков, которые потенциально могут быть использованы практически любым из писателей мира (типа "путь" – жизнь человека, и т.д.).

Новые модели конструирования культурных знаков и новые модели комбинирования элементов распространяются по семиотикам различных временных подуровней таким же образом, как и знаки-инновации. В связи с этим в каких-то случаях они также могут быть использованы для определения соответствующих характеристик художественного текста. Особый тип художественных текстов представляют произведения литературы, созданные в соавторстве двумя (и более) писателями. Каким же образом будут строиться отношения между идейно-эстетическими системами таких поэм, драм, романов и индивидуальными культурными кодами совместно создавших их литераторов?

С одной стороны, резонно предположить, что, поскольку текст творился одновременно двумя субъектами, в его структуре должны сочетаться элементы индивидуальных семиотик обоих писателей; принадлежность культурных знаков к одной из них можно было бы установить посредством обращения к произведениям этих авторов, написанным ими не в соавторстве. Однако подобный подход к решению проблемы вызывает ряд серьезных возражений:

а) литераторы могут не иметь произведений, написанных не в соавторстве;

б) неясно, к культурному коду какого из писателей относить знаки-инновации, впервые использованные при создании данного текста;

в) в соавторстве могут вторить малоталантливые авторы-эпигоны, индивидуальные идейно-эстетические системы которых не имеют каких-либо неповторимых черт, в силу чего крайне слабо дифференцированы друг от друга;

г) получается, что вместо единого кода текста мы как бы имеем дело с двумя независимыми семиотиками – системой культурных знаков, использовавшихся при создании произведения одним из соавторов, и системой культурных знаков, использовавшихся при создании текста другим из них. Между тем, очевидно обратное: любое "соавторское" произведение имеет единую эстетическую систему, так как в его структуре невозможно выделить два пласта элементов, никаким образом не коррелирующие между собой.

Более продуктивным представляется следующий подход к решению проблемы. Поскольку произведение творится соавторами совместно, то как одному, так и другому из них известны все культурные знаки, включающие в текст: даже если писатель сам и не является создателем какого-то знака-инновации, предложенного его соавтором, он, соглашаясь на его введение в ткань повествования, фактически одновременно вбирает его и в свой индивидуальный авторский код.

Подобной процедуре последовательно подвергаются все культурные знаки, использующиеся при написании совместно создаваемого текста, входящие в идейно-эстетическую систему одного из литераторов и неизвестные идейно эстетической системе другого и наоборот. Вследствие этого представляется оправданным определить культурный код текста рассматриваемого типа следующим образом. Идейно-эстетическая система произведения литературы, созданного в соавторстве, представляет собой совокупность культурных знаков, равно принадлежащую индивидуальным кодам обоих писателей-соавторов, и являющую собой часть области частичного взаимоналожения этих кодов.

Раздел V. Пример комплексного анализа конкретного художественного произведения

Предыдущие разделы пособия были посвящены подробному изложению предлагаемых принципов рассмотрения специфики

анализируемого произведения литературы. Думается, что теперь целесообразно продемонстрировать действие данной методики анализа художественного текста на практике. Обратимся к конкретному объекту исследования – стихотворению Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1921) – и попытаемся выявить присущие ему маркированности, обусловленные как территориально, так и хронологически. Относительно небольшой объем текста произведения позволяет для наглядности привести его полностью:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленная, — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренной косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И всё ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.³⁵

³⁵ Гумилев Н.С. Заблудившийся трамвай // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Тбилиси: «Мерани», 1989. С. 334-335.

Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Выделим основные культурные знаки, присутствующие в произведении, и проанализируем их, указав:

1. Тип культурного знака (метафора, символ, сравнение, аллюзия и т.д.).

2. План содержания культурного знака.

3. Принадлежность знака к специфическим элементам соответствующего культурного кода (соответствующих культурных кодов), то есть элементам, не известным всем прочим культурным кодам данного подуровня, являющимся по отношению к знакам последних межкодовыми синонимами, межкодовыми омонимами либо закрытыми единицами.

4. Принадлежность знака как специфического элемента к семиотическому ядру, либо к периферии соответствующего культурного кода.

5. В каких-то случаях в качестве дополнительной информации – сведения о происхождении культурного знака и модели, по которой он создан.

Для удобства последующей работы с полученными данными каждый из привлекаемых в ходе исследования элементов будет снабжаться соответствующим порядковым номером.

1. Культурный знак "ТРАМБАЙ", символ. План содержания – "судьба". Элемент идейно-эстетической системы модернизма, достояние как ряда его течений (футуризма, акмеизма и др.), так и "основного пласта". Знак не является ни специфическим элементом идейно-эстетической системы "Заблудившегося трамвая", ни специфическим элементом индивидуального авторского кода Н.С.Гумилева, ни специфическим акмеистским символом. Таким образом, элемент "ТРАМБАЙ" имеет единственную маркированность: "специфический модернистский культурный знак" [с. я.]³⁶.

2. Культурный знак "ВАГОНОВОЖАТЫЙ", символ. План содержания "смерть". Специфический элемент идейно-эстетической системы "Заблудившегося трамвая" не встречается в других художественных текстах. Знак создан по оригинальной авторской модели: "образ смерти – обычный, заурядный человек-современник с номинацией по профессиональной принадлежности" (см. культурный знак "РАБОЧИЙ" в стихотворениях "Рабочий", "Принцесса", "За гробом" и др.) – являющейся, в свою очередь, вариантом общеакмеистской модели построения

³⁶ [с. я.] – здесь и далее: принадлежность знака к «семиотическому ядру» культурного кода.

художественного символа: "план выражения – конкретная, чувственная, "вещественная" реальность материального мира / план содержания – соотношение "мира земного" и "мира иного" как равноценных". Общий произвольно-ассоциативный, объективно немотивированный характер связи между планом выражения знака и планом его содержания позволяет осмыслить его как элемент идейно-эстетической системы модернизма. (Кроме того, поскольку культурный код акмеизма включается в культурный код модернизма, то уже само отнесение знака к акмеистским одновременно сигнализирует о его принадлежности модернизму). Таким образом, элемент "ВАГОНОВОЖАТЫЙ" имеет следующие маркированности: а) "специфический культурный знак идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"; б) "специфический индивидуальный авторский культурный знак Н.С.Гумилева" [пер.]³⁷; в) "специфический акмеистский культурный знак" [пер.]; г) "специфический модернистский культурный знак" [пер.].

3. Культурный знак "ЗАБЛУДИТЬСЯ", метафора. План содержания – "пребывать в циклическом времени сменяющихся пространственно-временных воплощений" (в противоположность "истинному" вневременному пребыванию в "мире ином"). Элемент индивидуального авторского кода Н.С.Гумилева; встречается в ряде произведений поэта (стихотворения "Стокгольм", "Принцесса", "Пещера сна" и др.). Входит в культурный код акмеизма и, соответственно, модернизма. Таким образом, культурный знак "ЗАБЛУДИТЬСЯ" имеет следующие маркированности: а) "специфический элемент индивидуального авторского кода Н.С. Гумилева" [с. я.]; б) специфический акмеистский культурный знак" [пер.]; в) "специфический модернистский культурный знак" [пер.].

4. Культурный знак "ПЕРЕПРАВА ПО ТРЕМ МОСТАМ ЧЕРЕЗ НЕБУ, НИЛ И СЕНУ", символ. План содержания – "переправа через три реки загробного царства – СТИКС, ЛЕТУ И АХЕРОН" (то есть план содержания тоже в свою очередь является культурным знаком). Специфический элемент идейно-эстетической системы "Заблудившегося трамвая", не встречается в других художественных текстах. Поскольку индивидуальный авторский культурный код Н.С. Гумилева состоит из культурных знаков идейно-эстетических систем всех написанных им произведений, то рассматриваемый культурный знак является его элементом. Создан по общеакмеистской модели построения художественного символа (см. культурный знак "ВАГОНОВОЖАТЫЙ"). Отличается характерной для модернизма произвольной субъективно-ассоциативной связью между планом выражения и планом содержания. Таким образом, исследуемый

³⁷ [пер.] – здесь и далее: принадлежность знака к «периферии» культурного кода.

элемент имеет следующие маркированности: а) "специфический культурный знак идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"; б) "специфический индивидуальный авторский культурный знак Н.Гумилева" [пер.]; в) "специфический акмеистский культурный знак" [пер.]; г) "специфический модернистский культурный знак" [пер.]. Содержит в своем составе культурные знаки "РЕКА", "МОСТ", "ПЕРЕПРАВА" и (план выражения), "ПЕРЕПРАВА ЧЕРЕЗ ТРИ РЕКИ ЗАГРОБНОГО ЦАРСТВА – СТИКС, ЛЕТУ И АХЕРОН" (план содержания).

5. Культурный знак "РЕКА", символ. План содержания – "рубеж, переходная зона между миром земным (жизнью) и миром иным (смертью). Немаркированный культурный знак (так как является распространенным столь широко, что входит в состав идейно-эстетических систем большей части литературных направлений, известен большинству национальных культурных традиций любой из существующих на сегодняшний день метакультур).

6. Культурный знак "МОСТ", символ. План содержания – "переход из одного состояния в другое, "образ связи между разными точками сакрального пространства"³⁸. По тем же причинам, что и "РЕКА", является немаркированным элементом.

7. Культурный знак "ПЕРЕПРАВА", символ. Синоним культурного знака "МОСТ". Немаркированный элемент.

8. Культурный знак "ПЕРЕПРАВА ЧЕРЕЗ СТИКС, ЛЕТУ И АХЕРОН", символ. План содержания вступление в мир иной, загробное царство. (Происхождение: СТИКС, ЛЕТА, АХЕРОН – гидронимы древнегреческого Аида.) "Территориально-обусловленный" знак, специфический элемент культурного кода западноевропейской метакультурной традиции [с.я.] – единственная маркированность единицы.

9. Культурный знак "ИНДИЯ ДУХА", метафора. План содержания – "мир иной, "Царство Духа". "Хронологически обусловленный" знак, специфический элемент культурного кода модернизма [с.я.] – единственная маркированность единицы.

10. Культурный знак "МАШЕНЬКА, ТЫ ЗДЕСЬ ЖИЛА И ПЕЛА, /МНЕ, ЖЕНИХУ, КОВЕР ТКАЛА,/ ГДЕ ЖЕ ТЕПЕРЬ ТВОЙ ГОЛОС И ТЕЛО, / МОЖЕТ ЛИ БЫТЬ, ЧТО ТЫ УМЕРЛА! // КАК ТЫ СТОНАЛА В СВОЕЙ СВЕТЛИЦЕ, / Я ЖЕ С НАПУДРЕННОЮ КОСОЙ/ ШЕЛ ПРЕДСТАВЛЯТЬСЯ ИМПЕРАТРИЦЕ/ И НЕ УВИДЕЛСЯ ВНОВЬ С ТОБОЙ", аллюзия (взаимоналожение двух аллюзий). План содержания: "реалии "Капитанской дочери" А.С.Пушкина: "Машенька – Маша Миронова, лирический герой –

³⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. М.: «Советская энциклопедия», 1988. Т. 2. С. 176.

Петр Гринев + реалии русской народной сказки о мертвой царевне и семи богатырях (опосредованно, через одноименное произведение А.С.Пушкина): Машенька – мертвая царевна, лирический герой – королевич, призванный вернуть царевну к жизни". Специфический элемент идейно-эстетической системы стихотворения и индивидуального авторского кода поэта. Не имея однозначно выраженной специфически акмеистской окрашенности, в целом несомненно является модернистским культурным знаком (модель: субъективно-ассоциативное произвольное совмещение аллюзий). Таким образом, исследуемый элемент имеет следующие маркированности: а) "специфический культурный знак идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"; б) специфический авторский культурный знак Н.С.Гумилева [пер.] в) "специфический модернистский культурный знак" [пер.]. Содержит в своем составе культурные знаки "ПЕТР ГРИНЕВ", "МАША МИРОНОВА", "МЕРТВАЯ ЦАРЕВНА", "КОРОЛЕВИЧ", "ЧУДЕСНОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ УМЕРШЕЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ ПОСЛЕ ОБРЕТЕНИЯ ЕЕ ГЕРОЕМ".

11. Культурный знак "ПЕТР ГРИНЕВ", символ. План содержания – "благородный человек, верный законам чести, слову, присяге". "Территориально обусловленный" знак, элемент семиотики русской национальной культурной традиции. (Происхождение: будучи изначально специфическим элементом идейно-эстетической системы повести "Капитанская дочка" и, соответственно, специфическим элементом индивидуального авторского кода А.С.Пушкина, знак, используясь впоследствии рядом других русских писателей, вошел сначала в семиотическое ядро реализма, а затем и модернизма, утратив, таким образом, свою изначальную "хронологическую обусловленность", и стал достоянием русской национальной культурной традиции в целом.) Поскольку русская национальная культурная традиция является составной частью славяно-православной метакультурной традиции, анализируемый элемент входит в состав последней. Таким образом, культурный знак "ПЕТР ГРИНЕВ" имеет следующие маркированности: а) "специфический элемент русской национальной культурной традиции" [с.я.]; б) "специфический элемент славяно-православной метакультурной традиции" [пер.].

12. Культурный знак "МАША МИРОНОВА", символ. План содержания – "преданная в любви, нравственно чистая девушка". Территориально обусловленный культурный знак, элемент семиотики русской национальной культурной традиции. Маркированности: а) "специфический элемент русской национальной культурной традиции" [с.я.]; б)

"специфический элемент славяно-православной метакультурной традиции [пер.].

13. Культурный знак "МЕРТВАЯ ЦАРЕВНА", символ. План содержания – "безвинно умерщвленная силами зла прекрасная молодая девушка". Элемент культурного кода русской национальной культурной традиции. (Архаический фольклорный знак.) Маркированности: а) "специфический элемент русской национальной культурной традиции" [с.я.]; б) "специфический элемент славяно-православной и метакультурной традиции" [пер.].

14. Культурный знак "ЧУДЕСНОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ УМЕРШЕЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ ПОСЛЕ ОБРЕТЕНИЯ ЕЕ ГЕРОЕМ", символ. План содержания – "любовь сильнее смерти". Немаркированный элемент, достояние ряда метакультурных традиций.

15. Культурный знак "СВЕТ", символ. План содержания – "атрибуты абсолюта, Бога, мира иного в целом – высшие разум, добро, справедливость и т.д.". Немаркированный элемент, достояние ряда метакультурных традиций.

16. Культурный знак "ЗООЛОГИЧЕСКИЙ САД ПЛАНЕТ", метафора. План содержания – "Зодиак" (дословно с древнегреческого – "звериный круг"). Специфический элемент идейно-эстетической системы произведения, не встречается в других текстах. Индивидуальный авторский знак, созданный по общеакмеистской модели "конкретный", "заземленный", обыденный элемент плана выражения – абстрактный, "возвышенный" план содержания. Таким образом, культурный знак "ЗООЛОГИЧЕСКИЙ САД ПЛАНЕТ" имеет следующие маркированности: а) "специфический элемент идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"; б) "специфический индивидуальный авторский культурный знак Н.Гумилева" [пер.]; в) "специфический акмеистский культурный знак" [пер.]; г) "специфический модернистский культурный знак" [пер.]. Содержит в своем составе культурные знаки "САД" (план выражения), "ЗОДИАК" (план содержания).

17. Культурный знак "САД", метафора. План содержания – "мир иной, рай". Немаркированный элемент, достояние ряда метакультурных традиций – славяно-православный, западноевропейской, латиноамериканской, арабо-мусульманской.

18. Культурный знак "ЗОДИАК", символ. План содержания – "циклическое время" (то есть время, "разбитое на циклы, включающие элементы повторения, кружения"³⁹ – концепция, противоположная идее

³⁹ Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. М.: «Советская энциклопедия», 1988. Т. 2. С. 143.

линейного времени (иудаизм, христианство и др.), предполагающей неповторимость, уникальность каждого события, момента). Немаркированный элемент: зафиксированный еще в VIII в. до н.э. в шумеро-ассиро-вавилонской метакультурной традиции, активно распространяясь, к настоящему времени стал достоянием ряда метакультурных традиций современности: арабо-мусульманской, индо-тибетской, западноевропейской и др.

19. Культурный знак "ВЕТЕР ЗНАКОМЫЙ И СЛАДКИЙ", аллюзия. План содержания – "и дым отечества нам сладок и приятен". Специфический элемент идейно-эстетической системы произведения, знак индивидуального авторского кода поэта. Не несет однозначно выраженной акмеистской окрашенности, создан по общемодернистской модели построения "скрытой вольной аллюзии": "значительные произвольные отклонения от плана выражения знака – "первоисточника", к которому производится отсылка (отсутствие точно цитируемых элементов), в принципе затрудняющее идентификацию аллюзии как таковой – субъективно-ассоциативное сопряжение плана содержания с планами содержания прочих культурных знаков текста". Таким образом, исследуемый элемент имеет следующие маркированности: а) "специфический элемент идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"; б) специфический индивидуальный авторский культурный знак Н.С.Гумилева [пер.]; в) "специфический модернистский культурный знак" [пер.]. Содержит в своем составе культурный знак "И ДЫМ ОТЕЧЕСТВА НАМ СЛАДОК И ПРИЯТЕН" (план содержания).

20. Культурный знак "И ДЫМ ОТЕЧЕСТВА НАМ СЛАДОК И ПРИЯТЕН", метафора. План содержания – "любая весть с родины нам приятна". "Территориально обусловленный" знак, элемент русской национальной культурной традиции. (Происхождение: будучи изначально специфическим элементом идейно-эстетической системы стихотворения Г.Р.Державина "Арфа" и, соответственно, единицей его индивидуального авторского кода, а также имея маркированность классицистского культурного знака, метафора впоследствии, после обращения к ней А.С.Грибоедова в "Горе от ума", получает широчайшее распространение в русской культуре, активно используя представителями различных направлений). Таким образом, исследуемый культурный знак имеет следующие маркированности: а) "специфический элемент русской национальной культурной традиции" [с.я.]; б) "специфический элемент славяно-православной метакультурной традиции" [пер.].

21. Культурный знак "ВСАДНИКА ДЛАНЬ В ЖЕЛЕЗНОЙ ПЕРЧАТКЕ И ДВА КОПЫТА ЕГО КОНЯ", метафора. План содержания – «памятник Петру

I в Петербурге работы Фальконе". "Территориально обусловленный" знак, элемент западноевропейской метакультурной традиции. После задействия А.С.Пушкиным в "Медном всаднике" получается широкое распространение и в русской культуре. (Пушкин о происхождении знака: "Смотри описание памятника в Мицкевиче [стихотворение "Олешкевич" – прим. автора]. Оно заимствовано из Рубана – как замечает сами Мицкевич"⁴⁰.) Таким образом, исследуемый культурный знак имеет единственную маркированность – "специфический культурный знак западноевропейской метакультурной традиции" [с.я.]. Содержит в своем составе культурный знак "ПАМЯТНИК ПЕТРУ I В ПЕТЕРБУРГЕ РАБОТЫ ФАЛЬКОНЕ".

22. Культурный знак "ПАМЯТНИК ПЕТРУ I В ПЕТЕРБУРГЕ РАБОТЫ ФАЛЬКОНЕ", символ. План содержания – "Петербург". Специфический элемент западноевропейской метакультурной традиции [с.я.]. (Происхождение: см. происхождение знака "ВСАДНИКА ДЛАНЬ В ЖЕЛЕЗНОЙ ПЕРЧАТКЕ И ДВА КОПЫТА ЕГО КОНЯ"). Содержит в своем составе культурный знак "ПЕТЕРБУРГ".

23. Культурный знак "ПЕТЕРБУРГ", символ. План содержания – "западническая Россия" (то есть часть русской национальной культуры, относящаяся к западноевропейской метакультуре). Маркированность: "специфический элемент западноевропейской метакультурной традиции" [с.я.].

Подобным же образом можно рассмотреть и все прочие культурные знаки, использованные автором для создания произведения, – элементы "ОГНЕННАЯ ДОРОЖКА", "МЧАЛСЯ ОН БУРЕЙ ТЕМНОЙ, КРЫЛАТОЙ", "СТЕНА", "СЕРДЦЕ МОЕ СТУЧИТ В ОТВЕТ", "КРОВЬЮ НАЛИТЫЕ БУКВЫ", "КРАСНАЯ РУБАШКА", "НА САМОМ ДНЕ", "ТВЕРДЫНЯ ПРАВОСЛАВИЯ", "ВРЕЗАН ИСАКИЙ", "СЕРДЦЕ УГРЮМО", "БОЛЬНО ЖИТЬ" и др.

Естественно, рамки пособия не позволяют осуществить такое исследование в полном объеме (что по сути означало бы создание словаря культурных знаков идейно-эстетической системы стихотворения "Заблудившийся трамвай"); оставшиеся нерассмотренными элементы по своей культурной окрашенности тождественный тем или иным из проанализированных нами знаков, в силу чего представляется возможным осмыслить характер маркированности текста в целом (что, собственно, и составляет конечную цель нашей деятельности) без их привлечения.

Таким образом, закончив первый этап работы с исследуемым произведением, – выделение содержащихся в его тексте культурных знаков и определение присущих им маркированностей, перейдем теперь

⁴⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 6 т. М., 1949. Т. 2. С. 538.

ко второму – "суммированию" полученной информации. С целью облегчения процесса обработки данных составим таблицу, сначала выписав по горизонтали названия всех культурных кодов, специфические знаки которых были выявлены в произведении, а по вертикали – по порядку номера проанализированных нами элементов:

	Названия всех культурных кодов, специфические знаки которых были выявлены в произведении
Номера культурных знаков	

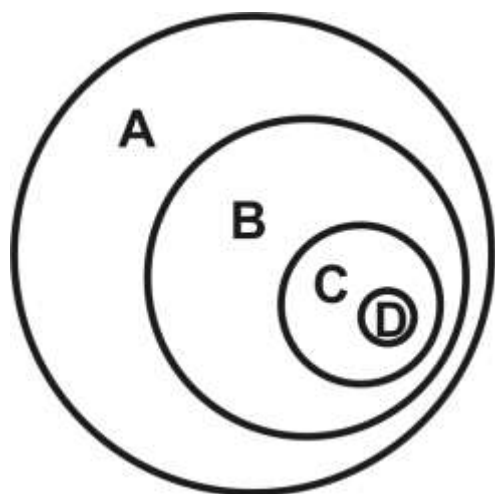
Затем заполним полученную таблицу следующим образом: в строках под номерами знаков обозначим специфические маркированности элементов (естественно, если таковые имеются) символом «+» напротив названий соответствующих культурных кодов, получив, таким образом, представленную в общем виде картину принадлежности к семиотикам культуры специфически маркированных культурных знаков, выявленных нами в исследуемом тексте (см. таблицу на следующей странице). Ее вертикальные столбцы теперь являются вместилищем информации, позволяющей сделать доказательные, аргументированные выводы о характере маркированности проанализированного произведения.

Итак, стихотворению Н.С.Гумилева «Заблудившийся трамвай» присущи следующие виды культурной окрашенности:

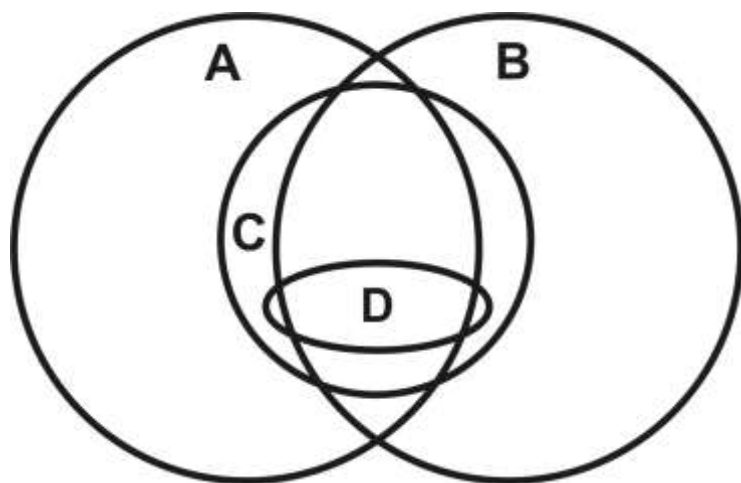
- I. Глубоко своеобразный, подлинно новаторский художественный текст, о чем свидетельствуют культурные знаки 2, 4, 10, 16.
- II. Художественный текст, выполненный с помощью индивидуального авторского кода Н.С.Гумилева (культурные знаки 2, 3, 4, 10, 16).
- III. Акмеистский художественный текст (культурные знаки 2, 3, 4, 16).
- IV. Модернистский художественный текст (культурные знаки 1, 2, 3, 4, 9, 10, 16).
- V. Произведение русской литературы (культурные знаки 11, 12, 13, 20).
- VI. Произведение славяно-православной литературы (культурные знаки 11, 12, 13, 20).
- VII. Произведение западноевропейской литературы (культурные знаки 8, 21, 22, 23).

	Код стихотворения «Заблудившийся трамвай»	Индивидуальный авторский код Н.С.Гумилева	Культурный код акмеизма	Культурный код модернизма	Культурный код русской национальной традиции	Культурный код славяно- православной метакультурной традиции	Культурный код западноевропейской метакультурной традиции
1				+			
2	+	+	+	+			
3		+	+	+			
4	+	+	+	+			
5							
6							
7							
8							+
9				+			
10	+	+		+			
11					+	+	
12					+	+	
13					+	+	
14							
15							
16	+	+	+	+			
17							
18							
19							
20					+	+	
21							+
22							+
23							+

Для наглядности представим полученные выводы в виде двух графических схем, одна из которых будет отображать «временные» характеристики текста, а другая – «пространственные»:



где «А» – культурный код модернизма; «В» – культурный код акмеизма; «С» – индивидуальный авторский код Н.С.Гумилева (подсистема «хронологически обусловленных» знаков); «D» – идейно-эстетическая система стихотворения «Заблудившийся трамвай» (подсистема «хронологически обусловленных» знаков);



где «А» – культурный код западноевропейской метакультурной традиции; «В» – культурный код славяно-православной метакультурной традиции; «С» – культурный код русской национальной традиции; «D» – идейно-эстетическая система стихотворения «Заблудившийся трамвай» (подсистема «территориально обусловленных» знаков).

Важной особенностью анализируемого текста также является присутствие в нем сравнительно большого количества немаркированных элементов (знаки 5, 6, 7, 9, 14, 15, 17, 18, 19).

Последовательный анализ планов содержания присутствующих в тексте культурных знаков помогает понять смысл стихотворения в целом, предложить следующую трактовку произведения.

Воспринимая описываемое в «Заблудившемся трамвае» как акт ясновидения, прозрение своей собственной участи, Гумилев создает художественную модель момента смерти и того промежутка посмертного существования, когда, согласно представлениям ряда религиозных и

философских учений, человек находится между небытием и воскресением к вечной жизни либо окончательной смертью. Трамвай-судьба переносит лирического героя из повседневного материального мира в область трансцендентального. Описание начала процесса перехода от реальности к некоему новому состоянию (I и II строфы) несет на себе явные следы соответствующих теософских представлений, согласно которым состояние человека в миг умирания характеризуется специфическими зрительными и слуховыми ощущениями. Человек “видит” ослепительно яркий световой пучок (тоннель, коридор, дорогу), по которому он “движется”, “слышит” далекие, как бы разносимые эхом, смутно различимые звуки. Однако, вопреки ожиданиям героя, этот путь оказывается не простым линейным перемещением в нематериальном пространстве духа к новому окончательному состоянию, а сложным, запутанным кружением, пребыванием в циклическом времени сменяющихся пространственно-временных воплощений (III строфа). Герой пытается вырваться из затянувшего его зловещего круговорота, тщетно вызывая к его первопричине – смерти-вагоновожатому (III строфа). Постепенно он пересекает рубежи, отделяющие жизнь от посмертного существования, оказывается в загробном мире, соответственно переходя от одного состояния к другому (IV строфа).

Гумилев изображает сознание умирающего человека как сгусток мгновенно проносящихся перед мысленным взором видений – ретроспективу важнейших событий прожитой жизни (IV, IX, X и другие строфы). Характерно, что воспоминания героя о реальных событиях минувшего теснейшим образом переплетаются с реалиями культуры, и прежде всего с реалиями русской национальной культуры, что свидетельствует о том важном месте, какое они занимали в его сознании (XI, XIII и XIV строфы). Важно, что лирический герой первоначально не вполне осознает, что его жизнь уже окончилась, и лишь встречи с умершими людьми проясняют ему, что с ним произошло (V строфа). Однако герой понимает, что его нынешнее состояние – не конечный пункт назначения посмертного пути человека, а лишь некая промежуточная точка, откуда возможен желаемый переход в Царство Духа (VI строфа).

Еще одно важное положение теософии, нашедшее своеобразное преломление в произведении, – многоступенчатость, многостадийность акта умирания: сначала наступает смерть физического тела (VIII строфа), после чего его оставшаяся сущность – тонкое, или астральное, тело – продолжает свое движение в нематериальном мире (XV строфа). Лирическому герою удастся по-новому осмыслить себя и всю свою прошлую жизнь, понять причины и справедливость невозможности

быстрого и легкого достижения Царства Духа (XII строфа). Описываемое состояние можно охарактеризовать как нечто соответствующее присутствующему в ряде религиозных и философских систем моменту пребывания человека в чистилище, где он находится, пока не станет достойным принятия в рай, либо не будет признан заслуживающим окончательной, «второй», смерти (пребывания в аду). «Живые – люди и мертвые – тени ожидают у Гумилева у входа в Рай своей посмертной участи, и в этом отношении лирический герой призван разделить общечеловеческую судьбу – нести ответ за свои заблуждения, ошибки, грехи»,⁴¹ – отмечает И.С.Скоропанова. В этом контексте, бесспорно, можно согласиться и с ее мыслью о том, что «учитывая условно-аллегорический характер произведения, можно сказать, что своего рода «чистилищем» для Гумилева был сам «Заблудившийся трамвай», шире – все творчество в целом. Проходя вместе с лирическим героем через горнило очищения, поэт тем самым как бы стремился изменить свою карму, указывал путь, приближающий человека к идеалу, духовному бессмертию».⁴²

И в заключение отметим следующее. Последняя из сделанных нами операций по анализу «Заблудившегося трамвая», в сущности, представляет собой не что иное как попытку перевода исследуемого текста с языка культурных знаков на собственно язык, в изначальном, чисто лингвистическом значении этого термина. Поскольку же и повседневная разговорная речь, и понятийно-терминологический инструментарий литературоведения являются в значительной степени «символизированными», «метафоризированными», то есть в качестве обязательного компонента включают в себя известное количество символов, метафор и т.п., то процесс толкования произведения литературы можно интерпретировать и как прояснение значений содержащихся в его структуре культурных знаков путем подбора синонимичных им единиц (сочетаний единиц) как лексико-синтаксического, так и символично-метафорического уровней.

При этом особо важная роль принадлежит комментированию литературоведом тех символов, метафор, аллюзий, смысл которых, по его мнению, может быть неизвестен потенциальному читателю исследования:

⁴¹ Скоропанова И.С. Проблемы духовного бытия в мировой поэзии XX века и загадка «Заблудившегося трамвая» Н.С.Гумилева // Славянские литературы в контексте мировой. Материалы и тезисы докладов международной научной конференции. Минск, 25-30 октября 1993 г. Мн.: БГУ, 1994. С. 312.

⁴² Скоропанова И.С. Проблемы духовного бытия в мировой поэзии XX века и загадка «Заблудившегося трамвая» Н.С.Гумилева // Славянские литературы в контексте мировой. Материалы и тезисы докладов международной научной конференции. Минск, 25-30 октября 1993 г. Мн.: БГУ, 1994. С. 312.

1. Элементов хронологически и / или территориально удаленных культурных кодов (литературных направлений, течений и других «временных» семиотик прошлого, а также «экзотических» по отношению к культуре, носителем которой является потенциальный читатель, метакультурных, национальных, региональных традиций).

2. Маргинальных, периферийных элементов «живых», современных знаковых систем, функционирующих в социокультурной среде обитания потенциального читателя (специфические индивидуальные авторские знаки и т.п.).

Что же обычно делают литературоведы, прежде чем вынести свой вердикт относительно смысла того или иного фрагмента, текста в целом? Изучают биографию автора, обстоятельства, при которых было написано произведение, стремятся «погрузиться в эпоху», подвергают осмыслению общекультурную, национальную, региональную специфику соответствующей социокультурной среды, принципы эстетики и поэтики литературных направлений, течений, групп того времени, стремятся к рассмотрению анализируемой поэмы, драмы, романа в контексте всего творчества писателя, в сопоставлении с другими его произведениями – иными словами, предпринимают действия, направленные на овладение системой культурологических координат автора исследуемого текста с целью последующей адекватной интерпретации присутствующих в произведении культурных знаков.

Однако достижение исследователем, даже самым эрудированным и профессионально подготовленным, видения мира сквозь призму культуры, абсолютно тождественного авторскому, невозможно, поскольку, даже если литературовед полностью овладел всеми использовавшимися изучаемым автором культурными кодами⁴³, он:

а) помимо специально изученных им для анализа текста семиотик, является носителем ряда культурных кодов современной ему социокультурной среды, а также, возможно, кодов, изученных им ранее для анализа других произведений литературы, полностью абстрагироваться от которых, «забыть» о которых, вживаясь в систему семиотик исследуемого автора, даже при всем желании он не может, в силу чего в итоге культурное пространство его сознания будет не идентично авторскому, а как бы «шире» его, хотя бы в некоторых аспектах;

б) деятельность по изучению известных автору семиотик культуры осуществляется литературоведом при помощи и, как следствие этого, в категориях кодов, носителем которых он сам является, в связи с чем неизбежны большие или меньшие искажения, так сказать,

⁴³ Что, к слову, уже само по себе вряд ли осуществимо в полной мере.

«уподобляющего», «аналогизирующего» характера, ошибки типа недифференцирования межкодовых омонимов и т.п.

Таким образом, сам комментатор, толкователь, литературовед оказывается носителем ряда кодов как пространственных, так и временных подуровней, образующих, вне зависимости от его сознательных желаний и устремлений, систему культурологических координат его исследовательской деятельности, в большей или меньшей степени отличную от авторской. В рамках этой системы предлагаемая им интерпретация анализируемого текста мыслится объективной и единственно возможной, однако с точки зрения систем культурологических координат других людей, строящихся на основе иных семиотик, – в той или иной степени субъективной и неверной, причем эта степень находится в определенной зависимости от степени различия семиотик. Отсюда – являющееся неотъемлемой чертой мирового культурно процесса многообразие кардинально отличающихся друг от друга толкований одних и тех же текстов, толкований, специфичных для каждой эпохи и местной «территориальной» традиции. Соответственно, и предложенная в данном разделе трактовка «Заблудившегося трамвая» представляет собой лишь одну из ряда возможных (пусть достаточно аргументированную и обоснованную, как мне хотелось бы верить) интерпретаций произведения.

Однако все вышеизложенное отнюдь не означает, что, поскольку *полное* проникновение в авторский замысел все равно невозможно, попытки научно истолковать совокупный план содержания художественного текста лишены всякого смысла. Безусловно, филология должны продолжать двигаться и по этому пути, так как он является единственным способом получения *наиболее вероятных* трактовок произведения, максимально приближающихся к подразумевавшейся самим писателем.

В связи с этим нельзя не остановиться и вот на каком моменте. Деятельность, направленная на истолкование смысла произведения, является далеко не единственным подходом литературоведения к художественному тексту. В зависимости от цели, которую ставит перед собой исследователь, различают целый ряд типов анализа явления художественной словесности. Так, например, Г.К.Косиков выделяет следующие основные подходы к произведению:

«1. С точки зрения его объяснения, предполагающего выявление казуально-генетических связей этого произведения с внеположными ему историческими и прочими «обстоятельствами»;

2. С точки зрения общей поэтики, занимающейся универсальной «грамматикой» («морфологией») литературной формы;

3. С точки зрения функциональной (описательной, частной) поэтики, которая строит аналитическую модель конкретного произведения, выявляя внутренние взаимосвязи его элементов и правила их функционирования;

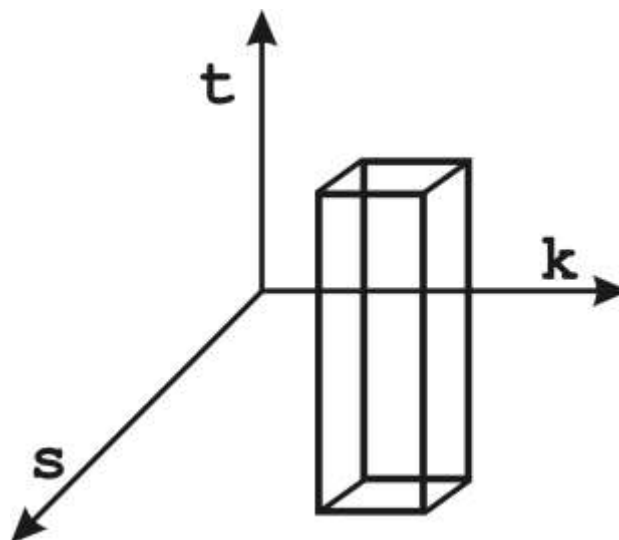
4. С точки зрения герменевтики, чьей задачей является «понимание» и «истолкование» смыслового содержания («означаемого») этого произведения;»⁴⁴

5. С точки зрения постструктурализма, стремящегося проакцентировать интертекстуальность любого текста, выявить множественность потенциально содержащихся в нем смыслов.⁴⁵

Семиотическая модель литературного процесса не является однозначно привязанной к какому-то одной из перечисленных стратегий, а в той или иной степени применима для литературоведческого исследования любого типа, тем более что все они в идеале не взаимоисключают, а дополняют друг друга. По сути это – лишь своего рода вспомогательная литературоведческая технология, позволяющая в удобной форме моделировать, «визуализировать» пространство культуры, окружающее художественный текст.

Так, культурный код любого из рассмотренных нами ранее типов может быть условно изображен в виде «рисунка», «чертежа», своего рода графической схемы, аналогичной используемым в математике или физике.

Поскольку каждая семиотика культуры – это совокупность культурных знаков (k), функционирующая в течение какого-то промежутка времени (t) на определенной территории (s), ее в упрощенном виде можно представить как некое трехмерное образование в соответствующей системе пространственных координат:



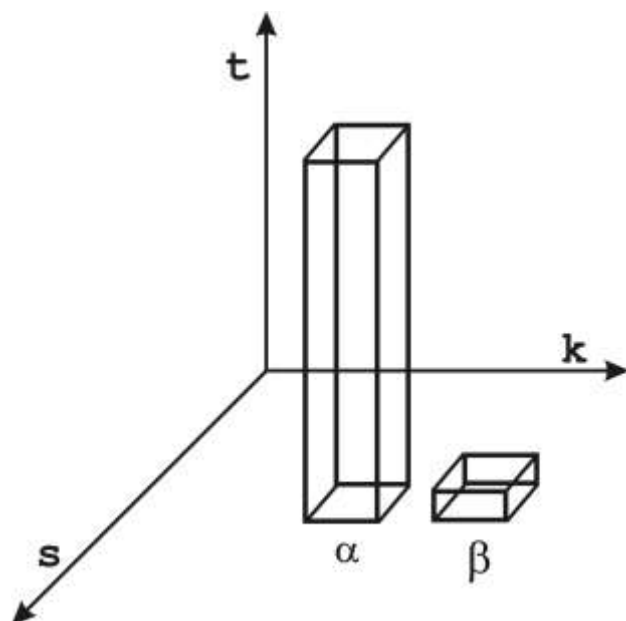
⁴⁴ Косиков Г.К. Послесловие // Барт Р. S/Z. М.: РИК «Культура», изд-во «Ad Marginem», 1994. С. 287.

⁴⁵ Существует и множество иных типологий возможных литературоведческих подходов к исследуемому тексту.

Таким образом, метафорически «тело» мирового культурного процесса можно представить как некое постоянно достраивающееся сооружение, состоящее, подобно строительной кладке, из множества связанных между собой «кирпичиков» – отдельных семиотик, кодов. «Кирпичики» эти сильно различаются по размерам, своим «несущим» функциям в общей системе сооружения, кое-где и вовсе зияют пустоты и бреши, оставшиеся от утраченных семиотик цивилизации. Одни из них – на виду, сразу бросаются в глаза, это как бы составляющие парадного фасада культуры. Другие, напротив, спрятаны где-то в глубине конструкции, зарыты в фундаменте...

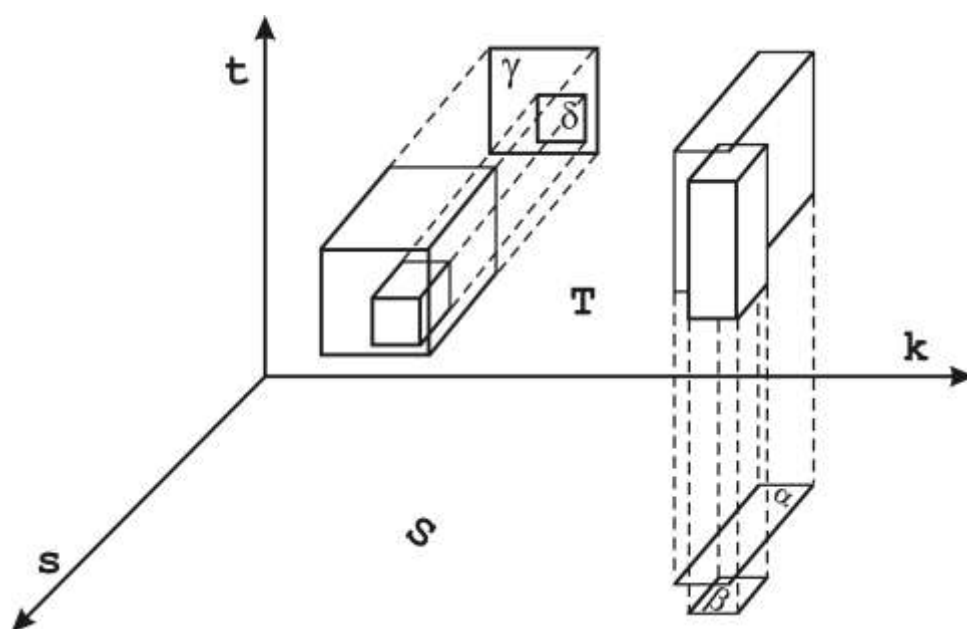
Вместе с тем, здесь сразу же следует сделать некоторые уточнения. Нарисованный нами образ культурного кода-«кирпичика» является несколько условным, упрощенным. Подобная «геометрия» предполагала бы, что и ареал распространения кода, и совокупность включающихся в него знаков на протяжении всего периода функционирования семиотики остаются неизменными, чего, естественно, практически никогда не наблюдается в действительности. Если горизонтальные грани точного изображения культурной семиотики и в самом деле будут являться параллелограммами, то фигуры, ограничивающие пространство в других направлениях, скорее представляют собой фрагменты искривленных, «волнистых» плоскостей. Сравнение с кирпичной кладкой будет несколько упрощенным и вот по какой причине. Знаковые системы могут находиться между собой в отношениях включения и частичного взаимоналожения, то есть обладают свойствами, являющимися для кирпичей, мягко говоря, нехарактерными. Таким образом, «кладка» пространства культуры в реальности представляет собой некое структурно неоднородное трехмерное образование, состоящее из элементов сложной пространственной конфигурации, способных располагаться как не, так и внутри (частично или полностью) друг друга.

При всем многообразии конкретных разновидностей семиотик можно констатировать, что в целом графические изображения культурных кодов пространственных подуровней будут характеризоваться своеобразной «столбовидностью» (из-за относительно длительного среднего периода использования), а культурные коды временных подуровней – «блиновидностью» (из-за сравнительно кратковременного среднего функционирования):



Где α – культурный код пространственного подуровня; β – культурный код временного подуровня.

Однако вернемся к проблеме взаимодействия культурных семиотик. Очевидно, что рассмотренные нами в начале раздела «Система культурологических координат II части» и «Система культурологических координат III части» представляют собой не что иное как две соответствующие плоскости нашей трехмерной системы, а двумерные изображения взаимодействующих кодов – проекции изображений взаимодействующих в трехмерном пространстве культуры семиотик на эти плоскости:



где оси s и k образуют систему культурологических координат II части, а оси t и k – систему культурологических координат III части.

Что же представляет собой система плоскости **ST**? Отсутствие оси **k** сигнализирует о невозможности рассмотрения в ее рамках качественной, сущностной характеристики семиотик – специфики составляющих их культурных знаков, собственно, и позволяющей говорить о существовании того или иного кода как уникального культурного образования. Таким образом, система **ST** выявляет лишь сравнительно менее важные, «вторичные» характеристики семиотик – их периоды функционирования и ареалы распространения. Совмещение проекций на этой плоскости вовсе не обязательно свидетельствует о нахождении соответствующих семиотик в отношениях включения или взаимоналожения, а лишь указывает на их пространственно-временную совмещенность, то есть возможность наличия художественных текстов, в структурах которых одновременно обнаруживаются знаки обоих культурных кодов.

Глава четвертая. ПРОБЛЕМА ИМИТАЦИИ

Раздел I. Пародия. Диалог. Сказ. Стилизация

Предложенная в предыдущих частях пособия методология анализа художественного текста являлась бы абсолютно универсальной, если бы писатели при создании своих произведений всегда использовали лишь элементы тех культурных кодов, носителями которых они сами являются. В действительности же, естественно, ситуация несколько иная. Большинство литераторов как современности, так и канувших в лету эпох в той или иной степени обращались в процессе работы над текстами своих художественных творений к культурным кодам, территориально и/или хронологически удаленных от "родных", составляющих основу системы образно-метафорического мышления автора. Введенный в соответствии с теми или иными эстетическими целями иносемиотический элемент становится в таких случаях своеобразным "ложным маркером", отсылающим читателя к тому или иному пласту наследия человеческой культуры и затрудняющим осознанием истинной маркированности текста. В связи с этим очевидна необходимость внесения в предлагаемую концепцию поправки, которая учитывала бы возможность обнаружения в тексте подобных моментов.

Для начала попытаемся дать классификацию типов последних, сопровождаемую их развернутыми характеристиками. М.М.Бахтин в свое время выделил (применительно, правда, к несколько иной проблематике) особую группу явлений художественной словесности, к которой отнес

1. пародию;
2. стилизацию;
3. сказ;
4. диалог, – которые, собственно, и будут являться четырьмя возможными вариантами использования писателем иносемиотических элементов символично-метафорического уровня.

Пародия – это комическое подражание конкретному художественному произведению или типу художественных произведений. Осмыслим предложенную формулировку.

Итак, любая пародия, во-первых, есть подражание какому-либо тексту (группе имеющих общие черты текстов). Более того, сама удачность либо неудачность пародии определяется, в первую очередь, степенью сходства с пародируемым оригиналом. Сходство же двух (и более) текстов выявляется читателем путем сознательного или неосознанного

обнаружения в их структурах тождественных элементов, среди которых, естественно, не последнее место принадлежит и элементам символично-метафорического уровня.

Во-вторых, любая пародия есть подражание непременно комическое. При всем многообразии трактовок комического, предлагавшихся в разное время различными мыслителями, представляется возможным выделить некий достаточно обобщенный признак рассматриваемого явления, отмечавшийся Платоном и Аристотелем, Шиллером и Новалисом, Шеллингом и Шлегелем, Кантом и Ницше, несмотря на существенные расхождения их концепций, посвященных данной проблеме. Этот признак – признание истоком комического *несоответствия* (средств цели, результата действию, и т.п.)

На символично-метафорическом уровне подобное явление может быть осмысленно как частичное или полное несоответствие плана содержания знака его плану выражения, частичная или полная подмена его новым, "неправильным" (с точки зрения законов организации семиотики, элементом которой знак являлся изначально), контекстуально угадываемым значением. Классические типы пародии – *бурлеск* (предполагающий сочетание "низкого" предмета повествования и "высоких" художественных средств, привлекаемых для его изображения) и *травестия* (основывающаяся на обратном – сопряжении "низких" художественных средств с "высоким" предметом повествования) – в подавляющем большинстве случаев основываются на манипулировании только элементами кодов временных подуровней, однако в литературе распространены и неклассические типы пародирования, широко использующие также и знаки кодов пространственных подуровней.

Термин "*диалог*" достаточно многозначен, поэтому оговорюсь, что мной под этим термином будет пониматься часть художественного текста, воспроизводящая речевое общение персонажей. Задача автора при создании фрагмента, содержащего в себе диалог, на символично-метафорическом уровне повествования сводится к включению в речь героя элементов культурных кодов пространственных и временных подуровней, носителем которых, по замыслу писателя, персонаж является.

Сказ – "особый тип повествования, ориентированный на современную, живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика, вышедшего из какой-либо экзотической для читателя (бытовой, национальной, народной) среды"⁴⁶. Очевидна близость сказа диалогу, эта как бы реплика персонажа, разросшаяся до размера целого

⁴⁶ Литературный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1987. С. 382.

произведения. Соответственно, задача автора при создании сказа, как и в случае с диалогом, на символично-метафорическом уровне повествования состоит во включении в ткань произведения элементов культурных кодов, носителем которых по замыслу художника является рассказчик. Однако налицо и существенное различие между ними: если диалог более "свободен", равно ориентирован на использование элементов культурных кодов как временных, так и пространственных подуровней, то сказ прибегает лишь к помощи последних, являясь менее универсальной, нежели диалог, формой.

Можно выделить два достаточно различных по восприятию типа сказа. Первый характеризуется повествованием от лица определенного рассказчика, имеет, наряду с речью персонажа, и какие либо небольшие фрагменты собственно авторского текста (предисловие, послесловие, подзаголовок, разъяснение "издателя", иные комментирующие моменты), что отчасти сближает его с диалогом. Второй отличается отсутствием подобных "несобственно-сказовых" характеристик образа рассказчика, в этом случае произведение целиком состоит из сказа, что в какой-то мере делает его похожим на обычное авторское повествование, ведущееся писателем от первого лица.

Стилизация – сознательная имитация писателем при создании оригинального авторского текста существенных особенностей формы художественного произведения (чаще – типа художественных произведений), избранного образцом для подражания. Прокомментируем предложенную характеристику. Итак, как и пародия, диалог, сказ, стилизация предполагает имитацию. На символично-метафорическом уровне "стилизионная" имитация реализуется посредством включения в текст элементов кодов как пространственных, так и временных подуровней (естественно, таких кодов, носителем которых сам пишущий не является). Очевидно определенное сходство между стилизацией и сказом (особенно сказом второго типа), однако принципиальная разница между ними состоит в том, что если последний ориентирован на воспроизведение особенностей устной речи, то первая в качестве образца для подражания избирает письменный текст (тип письменного текста), что отчасти сближает ее с пародией. Особо подчеркнем, что стилизация есть имитация *сознательная*: действительно, ведь если пишущий вводит в создаваемый текст какие-то характерные моменты, разработанные тем или иным автором, направлением, национальной традицией и т.п. неосознанно, то есть свидетельствует о том, что он уже стал носителем таковых элементов, и, следовательно, в данном случае возможно говорить о влиянии, которое испытал культурный код писателя, но и о стилизации.

Подведем некоторые итоги. Все четыре типа явлений художественной словесности, объединяемые Бахтиным в особую группу, на интересующем нас символическо-метафорическом уровне текста характеризуются имитацией особенностей некоего образца посредством включения в ткань повествования какого-то количества элементов культурных кодов, носителем которых сам пишущий не является. Очевидно, что таковые элементы и выступают впоследствии при восприятии произведения читателем в качестве тех самых "ложных маркеров", затрудняющих выявление истинной окрашенности произведения, о которых шла речь в начале этой части.

Раздел II. "Ложные маркеры"

Что же будут представлять собой с точки зрения семиотики эти "ложные маркеры"? Вероятно, план выражения такого элемента текста пародии, диалога, сказа, стилизации будет тождественен плану выражения имитируемого знака либо в достаточной степени схож с ним. Судьба же плана содержания в данной ситуации будет совершенно иной.

Автор, включая в создаваемую пародию, диалог, сказ, стилизацию элементы того или иного "экзотического" для него культурного кода, не являясь в полной мере посвященным в принципы его организации, сам того не сознавая, неизбежно совершает с ним одну из трех приводимых ниже операций:

1. *Тождественного копирования* (характеризующимся полным сохранением плана содержания знака, присущего ему в культурном коде имитируемого образца, что возможно лишь в случае наличия у пишущего абсолютно точных сведений относительно используемого элемента. А это, естественно, не может относиться ко всем привлекаемым автором элементам подобного типа).

2. *Искаженного воспроизведения* (характеризующегося большей или меньшей степенью несоответствия плана содержания элемента, имитирующего текста плану содержания соответствующего элемента имитируемого образца, что происходит вследствие наличия у автора неполной и/или неточной информации относительно используемого элемента). Искаженное воспроизведение может реализовываться в форме потери части объема плана содержания, искажения части объема плана содержания, полной замене оригинального плана содержания на иной, нередко не имеющий ничего общего с изначальным и т.п.; значительную

часть искаженно воспроизведенных единиц составляют межкодовые омонимы, не осознанные как таковые автором.

3. *Десемантизации*, при которой заимствуемые элементы того или иного культурного кода вообще не осмысляются пишущим как знаки, а избираются лишь из-за чисто эстетической привлекательности для автора их плана выражения; таким образом, в этом случае элементы лишаются своего рода свойства – двуплановости и, по существу, уже перестают являться *знаками*, превращаясь в своеобразные "усеченные единицы"; в подавляющем большинстве случаев десемантизации подвергаются межкодовые синонимы и закрытые единицы.

Рассмотрим, как же будут восприниматься читающим каждый из трех типов "имитирующих" элементов, – тождественно скопированных, искаженно воспроизведенных и десемантизированных.

В случае если читатель, как и автор, не будет являться носителем имитируемого культурного кода, он, скорее всего, не заметит метаморфоз, произошедших с элементами во втором и третьем случаях; если он будет являться носителем такого кода или в силу каких-то иных причин (например, специального изучения) будет в достаточной степени посвящен в принципы его организации, то картина, открывшаяся его взору, будет совершенно иная. Во втором случае можно уподобить учителю-языковеду, созерцающему пестрящую ошибками тетрадь далеко не на "отлично" успевающего ученика. Как и безграмотному школьнику-лоботрясу, автору на момент создания текста кажется, что все вроде бы правильно, однако стоит окинуть полученное взглядом в несравнимо большей мере приобщенного к принципам организации кода человека, как на смену иллюзии правильно спланированного здания текста приходит некое несуразное строение с, образно говоря, паркетным потолком и унитазом на балконе, а то и просто – панорама хаотически нагроможденных предметов.

Таким читателем сразу же будут безошибочно вычленены как "ошибки" и смысловые отклонения планов содержания искаженно воспроизведенных единиц, и абсурднейшие казусы, явившиеся следствием произвольного нагромождения планов содержания десемантизированных в сознании автора элементов; несомненно, будут отменены и некоторые неточности в употреблении тождественно скопированных единиц (неверное сочетание с другими знаками и т.п.). Следовательно, в этом случае читатель непременно осознает имитационный характер текста и, соответственно, ему в признании за ним той или иной национальной, направленческой и т.д. окрашенности, иллюзию которой автор пытался создать.

Кроме того, следует отметить, что ни один имитирующий текст не состоит только лишь из элементов имитируемого кода. Автор всегда включает в него значительное количество немаркированных, в его понимании, единиц, которые, как он полагает, в равной мере принадлежат и коду, носителем которого писатель является, так и коду имитируемому, но на самом деле не являются элементами последнего. Такие "ложные открытые единицы" также будут несомненно выявлены как неизвестные на самом деле имитируемой семиотике.

Заметим, что в полной мере несколько усложненный вышеописанный процесс выявления имитационного характера текста относится лишь к сказу второго типа и стилизации. Как мы помним, сказ первого типа и диалог содержат в своем тексте своеобразные авторские указания на то, что предлагаемое вниманию читателя – несобственно-авторское повествование, имитация (иногда подобные "указания" может иметь и стилизация), пародия же вообще не стремится создать полную иллюзию "правильного" использования элементов пародируемого культурного кода, здесь имеют место случаи не столько неосознанных, сколько умышленных искаженных воспроизведений и десемантизаций, которые не завуалированы, а, наоборот, нарочито гиперболизируются, выпячены на первый план. Однако в целом и в этих случаях имитационный характер текста может быть выявлен, в принципе, и без обращения к "авторским указаниям" и "запланированным неточностям".

Попытаемся на основе всего вышеизложенного сделать общий вывод об интересующей нас проблеме. Итак, имитация есть прием художественного творчества, занимающий доминирующее положение в арсенале авторских средств при создании пародии, диалога, сказа, стилизации, реализующийся на символично-метафорическом уровне текста через включение в ткань повествования какого-то количества элементов культурного кода, носителем которого сам пишущий не является, путем их художественного копирования, искаженного воспроизведения или десемантизации; "ложная маркированность" имитирующего текста может быть выявлена путем его прочтения читателем, либо являющегося носителем имитируемого кода, либо в достаточной степени изучившим его путем осознания ошибочного употребления части заимствованных элементов и "ложных открытых единиц", ведущего к частичной абсурдизации содержания.

Раздел III. Методология выявления истинной маркированности имитирующего текста

Каким же образом мы можем выявить истинную маркированность текста, придя в выводу, что он представляет собой имитацию? Естественно, в случае, если таковые имеются, следует проанализировать фрагменты собственно авторского текста в произведении (комментирующие подзаголовки, вступление, различного рода отступления и т.п.; в диалоге авторские ремарки могут быть составлять достаточно заметную и даже большую часть объема; кроме того, диалоги в прозе и поэзии чаще всего чередуются с большими пластами недиалогического повествования). Однако и сам имитирующий текст при тщательном анализе дает возможность сделать заключение о его истинной культурной окрашенности. Единственным условием, необходимым для этого, является достаточная степень владения исследователем имитируемым культурным кодом.

Читателю, стремящемуся постичь подлинную культурную принадлежность произведения искусства, осмысленного как имитация, необходимо:

1. Выявить на его символическо-метафорическом уровне как можно большее количество "ошибок" и попытаться классифицировать их на десемантизированные элементы, искаженно воспроизведенные знаки и "ложные открытые единицы".

2. Очертить примерный круг культурных кодов, которым неизвестны подвергшиеся десемантизации знаки имитируемого кода.

3. Постараться определить преобладающее "направление" деформации искаженно воспроизведенных единиц (что является возможным благодаря тому, что в большинстве случаев существует своеобразная "логика искажения", как бы адаптирующая иносемиотический элемент путем его частичной перестройки в соответствии с характерными для данного кода особенностями).

4. Попытаться как можно более точно определить принадлежность "ложных открытых единиц".

5. Сведя воедино всю полученную информацию, сделать общий вывод истинной культурной маркированности текста.

Раздел IV. Специфика полистилистически организованных текстов

Особо, качественно по-иному, чем в пародии, диалоге, сказе, стилизации реализуется прием имитации в полистилистически организованном тексте. Под последним мы будем понимать такое художественное произведение, разные фрагменты которого ориентированы на имитацию различных культурных кодов, причем обычно "контрастных" то есть в достаточно большой степени дифференцированных друг от друга.

Несмотря на то, что отдельные тексты, в той или иной степени приближающиеся к рассматриваемому типу, создавались и в прошлом, свое наиболее законченное воплощение и одновременно наиболее широкое распространение интересующее нас явление получило лишь во второй половине нашего столетия в творчестве писателей-постмодернистов.

Полистилистически организованные тексты весьма различны по принципам своего построения: они могут состоять только из чередующихся стилизаций, ориентированных на имитацию двух и более (вплоть до нескольких десятков) культурных кодов; сочетать стилизационные и сказовые фрагменты; содержать пародийные моменты, как локализованные лишь в отдельных эпизодах, репликах и т.д., так и соответствующим образом окрашивающие все произведение, являясь его общей доминирующей интонацией. В подавляющем большинстве случаев такие произведения не имеют даже небольших включений "собственно авторского" повествования, нередко писателями-постмодернистами создаются имитации последнего – различные "авторские" примечания, комментарии и т.п. Неодинаков может быть и объем различных чередующихся ложно маркированных объектов – от одного или нескольких слов до нескольких десятков страниц.

Анализ полистилистически организованного текста, с одной стороны, облегчается явно выраженным имитационным характером (что, в отличие от, скажем, ситуации интерпретации стилизации практически полностью исключает возможность неверного прочтения его как собственно авторского), а, с другой, – несомненно, осложняется многообразием задействованных при его создании кодов, требующих от исследователя широты культурной образованности, а нередко и специальной подготовки. В целом методология выявления истинной национальной, направленной и т.д. маркированности произведений такого типа будет такой же, как и в рассмотренных выше случаях; в качестве частного комментария можно отметить, что уже сам полистилистический принцип организации текста произведения является своеобразным маркером,

указывающим на его вероятную принадлежность к постмодернизму как литературному направлению.

Глава пятая. НАИБОЛЕЕ ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Раздел I. Становление как центральная сущностная характеристика мирового литературного процесса

Современное постмодернистское гуманитарное сознание можно достаточно точно охарактеризовать как своеобразный комплекс теорий относительности культуры. Характеристики тех или иных явлений духовной жизни, пластов цивилизации в целом мыслятся не некими однозначно определяемыми абсолютными величинами, а, как и у Эйнштейна, зависят от соотнесенности с другими реалиями культуры равного им порядка; отсюда – и превращенный постмодернистами в универсальный принцип мышления плюрализм, и разнообразные "зеркальные" модели семиотического пространства искусства, идеи бесконечного отражения друг в друге традиций, эстетик, художественных систем. Как и у великого физика, здесь являются относительными понятия "центр", "периферия", "движение" и иные категории, столетиями не подвергавшиеся культурологами сомнению; многие традиционно трактовавшиеся как универсальные концепции, подобно евклидовой геометрии, оказываются применимыми лишь в достаточно узких пространственных и временных пределах⁴⁷. К сожалению, современное отечественное литературоведение пока в достаточно малой степени причастно к процессу поистине революционных преобразований, определяющему ныне развитие филологической науки, и по сей день тяготеет к осмыслению всего многообразия фактов литературной жизни лишь с помощью понятийно-терминологического аппарата, вызревшего в недрах реалистической традиции. Отнюдь не отрицая несомненных достижений последней в данной области, попытаемся рассмотреть выстроенную нами не без опоры на ее теоретическое наследие картину развития мировой изящной словесности несколько в другом, нежели она, ракурсе, сместить ряд представляющихся существенными акцентов.

Среди мыслителей прошлого, чьи идеи оказали значительное влияние на формирование философии постмодернизма, особое место принадлежит человеку, чье имя нередко связывается лишь с

⁴⁷ Нередко литературоведческие и культурологические теории создаются путем необоснованного распространения концепций, выдвинутых на основе анализа лишь одной национальной культуры (метакультуры) или лишь одного направления, на культуру человечества в целом.

мировоззренческими и эстетическими исканиями модернизма (и, даже уже, декаданса) – Фридриху Ницше. Его гносеология и, во многом, онтология, в отличие от действительно ультрамодернистских "этики аморализма" и волюнтаристской эстетики, были сравнительно слабо восприняты эпохой Уайльда и Джойса, актуализировавшись лишь значительно позднее в постмодернистском литературоведении и культурологии в целом. Ряд достаточно популярных сегодня на Западе концепций филологического знания представляет собой ни что иное как несколько современные интерпретации этой части столь неоднозначного и разнопланового духовного наследия титана неклассической философии XIX столетия. Привлечение некоторых его положений для подлинно объективного осмысления процесса научного исследования видится оправданным и мне.

Становление – центральное понятие философии Ф.Ницше, определяющее его понимание реальности. По мнению мыслителя, бытия как чего-то вечного, вневременного не существует. "Сущее вообще нельзя допускать, потому что оно иллюзия устойчивости, прочности, постоянства, для Ницше всякое устойчивое бытие иллюзорно, становление же – переход от одной определенности бытия к другой; у становления нет конечной цели, оно бесцельно, непостижимо, безосновно... – отмечает А.Аствацатуров. – Сделав абсолютность становления отправной точкой своей философии, Ницше рассматривает бытие как жизненную необходимость, потому что становление нельзя мыслить как определенность, трансцендируя от того, что можно мыслить, к тому, что, собственно, никак не может быть представлено, поскольку представление "сковывает становление и показывает становящееся в остановке", мы вынуждены растворять образы вещей в лишенном образа основании. Мыслить же мы можем только то, что зафиксировано в представлении, то есть бытие"⁴⁸. Скрупулезный самоанализ, нацеленный на вскрытие подлинной сущности собственных познавательных актов, приводит Ницше к скептическому заявлению: "Наш интеллект не приспособлен к постижению становления, он стремится доказать всеобщую неподвижность"⁴⁹. По мысли философа, традиционная наука, и европейская наука в особенности, пытается зафиксировать жизнь в системе четко определяемых положений, состояний, характеристик, "становление же "не имеет никакого конечного состояния как цели, оно не

⁴⁸ Аствацатуров А. Три великие книги Фридриха Ницше // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: «Художественная литература», 1993. С 35.

⁴⁹ Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 2010. Т. 9. С. 209.

упирается ни в какое бытие"⁵⁰. Познание никогда не станет познанием становления, познавать можно только сущее, допущение которого "необходимо, чтобы иметь возможность мыслить и заключать"..

На мой взгляд, вышеизложенные суждения позволяют наиболее достоверно осмыслить сущность той части духовной культуры человечества, которая является предметом настоящего исследования.

Начнем издалека. "Английская литература", "латиноамериканская метакультура", "реализм", "футуризм", "озерная школа", "идейно-эстетическая система Ф.М.Достоевского"... Что объединяет эти и все прочие подобные им понятия? Их "иллюзорность", условность. Действительно, что иное та же английская литература как ни не прекращающий ни на миг своего движения поток непрерывной смены одних характерных образов, метафор, звуко сочетаний другими, старых эстетических принципов – новыми и т.д. Понятие же "национальная литература" предполагает признание за обозначаемым им явлением ряда определенных качеств, позволяющих отличить его от всех других национальных литератур. Любой культурный код и пространственного, и временного подуровней эволюционирует; соответственно меняются его качественные характеристики, жестко и однозначно фиксируемые нами в обозначаемом его понятии. Следовательно. огромное количество "базовых" литературоведческих понятий, применяемых при анализе художественных текстов, является несоответствующими действительности, пустыми, говоря языком логики. Таким образом. любой термин типа "барокко", "восточноазиатская метакультурная традиция", "идейно-эстетическая система, характерная для раннего периода творчества Маяковского" и т.д. обозначает лишь наше представление, которое, как уже было отмечено выше, "сковывает становление и показывает становящееся в остановке". Однако, преломляя мысль Ницше сквозь призму интересующей нас проблематики, приходим к выводу, что, поскольку "мыслить мы можем только то, что зафиксировано в представлении", подобные условные допущения, приведенные филологической наукой в некоторую систему, необходимы, "чтобы иметь возможность мыслить и заключать". Описывая какой-нибудь культурный код, мы, фактически, "суммируем", выстраиваем в единый синхронический ряд различные хронологически взаимоудаленные друг от друга характеристики непрерывно изменяющегося явления (неважно, будь то взаимоудаленность, измеряемая тысячами или днями). Подобные действия в принципе оправданы, поскольку являются единственной

⁵⁰ Аствацатуров А. Три великие книги Фридриха Ницше // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: «Художественная литература», 1993. С 35.

возможностью логического упорядочения, систематизации конгломерата разнородных фактов литературной жизни. Однако всегда необходимо помнить про рассмотренный выше характер происхождения привлекаемых понятий, позволяющий в итоге выстраивать лишь модели, в большей или меньшей степени искажающие реальное положение вещей, но никак не картину литературного процесса, абсолютно тождественную действительности.⁵¹

Единственным же реальным, постоянным, непротиворечиво доказуемым качеством культурного кода является его пребывание в состоянии становления, характеризующемся:

- а) отсутствием какого-либо конечного состояния эволюционирующей системы как цели и, следовательно, потенциальной бесконечностью;
- б) непрерывностью;
- в) тотальным характером, определяющим бытие всех знаков кода и всех типов отношений между ними.

Раздел II. Специфика эволюции кодов пространственных подуровней

Рассмотрим основные причины изменений, происходящих с культурными семиотиками пространственных подуровней.

1. При инонациональном (инометакультурном) военном завоевании как "исконный" национальный (метакультурный) код, так и код захватчиков, претерпевают существенные изменения, заимствуя друг у друга культурные знаки, что ведет к их взаимному сближению вплоть до полного слияния в единый код (ассимиляции одного из них). В одних случаях сильнее изменяется код пришельцев, в других – автохтонного населения. Глубина перестройки семиотик зависит от:

- а) длительности периода завоевания;
- б) количественного соотношения коренного населения и пришельцев (вероятность сближения возрастает по мере приближения коэффициента к 1:1 – и наоборот);
- в) степени общности экономической жизни автохтонного населения и завоевателей;
- г) мерой детерминированности социальных и государственных структур принципами этнической (метакультурной) принадлежности;

⁵¹ Отсюда, собственно, и название данного учебного пособия – «Семиотическая **модель** мирового литературного **процесса**».

д) наличия либо отсутствия сознательно проводимой политики ассимиляции и (которая может проявляться в запрещении использования каких-либо элементов гонимого кода(или соответствующих существенных ограничениях), постепенном сокращении, вплоть до полной ликвидации, социальных институтов, ориентированных на сохранение и передачу потомкам неугодной семиотики (школ, печатных изданий и т.п.), преследовании профессионалов-культуроведов, запрещении и уничтожении текстов и т.п.).

Особо отметим, что иногда выделяемые в качестве факторов, однопорядковых предложенным, степень изначальной близости вступающих во взаимодействие семиотик, а также концепция обязательной ассимиляции менее развитого(объемного, сложного и т.д.) кода более развитым не включаются мной в данный перечень в виду их малой убедительности (слишком уж велика доля исключения в обоих случаях).

2. При осуществляющемся по каким-либо причинам, не связанным с войной, переселении группы людей на иномациональную (инометакультурную) территорию также происходит взаимное сближение кодов. Факторы, определяющие глубину перестройки семиотик, тождественны приведенным в пункте 1.

3. Интересна ситуация заимствования иномационального (инометакультурного) кода (чаще – элементов), обусловленная его большей эстетической (социальной, религиозной и т.д.) престижностью по сравнению с соответствующими характеристиками собственного кода. Обычно вовлеченной в подобную семиотическую ситуацию оказывается лишь небольшая часть носителей, однако в отдельных случаях порождаемые ею процессы могут привести к значительному преобразованию всей знаковой системы, существенному уподоблению ее "образцовой". Естественно, в данной ситуации, в отличие от двух предыдущих, будет наблюдаться не взаимовлияние, а односторонне направленное влияние.

4. значительные изменения могут претерпевать семиотики пространственных подуровней и без контактирования с иномациональными (инометакультурными) знаковыми системами: в результате различных общенациональных бедствий (всевозможных "смут", гражданских войн и им подобных междоусобиц, голода, эпидемий, стихийных бедствий и т.п.) нередко приходят в упадок социальные институты, ориентированные на сохранение и передачу кода территориального подуровня, а также существенно сокращается число носителей семиотики, что ведет к утрате

части объема традиции(уменьшению количества транслируемых от поколения к поколению культурных знаков).

5. "Внеконтактно" могут эволюционировать культурные коды рассматриваемого типа и в обратном направлении: в сторону увеличения объема традиции через "вызревание" в ее недрах новых знаков, что, однако, происходит сравнительно редко.

На основании вышеизложенного сделаем общий вывод: подавляющее большинство изменений, происходящих с культурными кодами пространственных подуровней, обусловлено несобственно литературными (политическими, экономическими, климатическими и др.) факторами.

Остановимся еще на одном важном аспекте эволюции семиотик пространственных подуровней – ее скорости. Скорость изменения этих знаковых систем в силу всех уже рассматривавшихся выше присущих им особенностей значительно меньше, чем семиотик временных подуровней; время существования метакультур, национальных и региональных культур, измеряемое веками и тысячелетиями, труднообозримо для отдельного субъекта, периоды же бытия направлений, школ, течений, идейно-эстетических систем отдельных авторов гораздо скромнее по своим масштабам – обычно это один-два века, ряд десятилетий или даже несколько лет, легче поддающихся осмыслению индивидуальным сознанием. По этой причине культурные коды пространственных подуровней обычно воспринимаются как нечто статическое, неизменное, стабильное, принципиально противопоставленное семиотикам временных подуровней, динамичность которых ясно осознается.

Раздел III. Специфика эволюции кодов временных подуровней

Рассмотрим причины изменений, происходящих с семиотиками временных подуровней. Очевидно, что большинство из них, в отличие от аналогичных им процессов, характерных для культурных кодов пространственных подуровней, трудносводимы к следствиям каких-либо экономических, политических, климатических и т.п. явлений. (Нельзя, однако, сказать, что подобные ситуации не наблюдаются вообще. Показательно, что в данном случае воздействие "внешних" факторов практически всегда носит отрицательный характер. Это, в первую очередь, различные крупномасштабные бедствия, аналогичные рассмотренным в предыдущем разделе, приводящие к гибели части носителей кода и или

разрушению соответствующих социальных институтов. Итог – утрата части знаков семиотики, сокращение ее объема. Во-вторых, это идеологически обусловленные сознательные гонения на тот или иной временной код со стороны государства и или облеченных властью структур (например, церкви). Результат – искусственное сдерживание развития семиотики, уменьшение ее объема и даже полное прекращение существования. (Однако, повторяюсь, подобное является скорее лишь как бы исключением из общего правила – количество изменений, обусловленных "внешними" факторами, обычно относительно невелико).

Процесс смены литературных направлений в целом происходит достаточно имманентно, независимо от внешних факторов. Вероятно, можно провести относительно четкие параллели между особенностями господствующего направления и какими-то реалиями экономической, политической, религиозной и т.д. жизни социумов, в которых оно развивается; смене литературных направлений нередко соответствуют важные изменения и в прочих сферах человеческой деятельности. Однако было бы ошибочным выстраивать между сходными явлениями экономики, политики и т.п., с одной стороны, и литературными направлениями, с другой, причинно-следственные связи сколько-нибудь значимого характера (неважно, в том или ином направлении). Скорее можно говорить о том, что и те и другие процессы являются следствиями неких глобальных ритмических закономерностей общепланетарного масштаба (связанных с феноменами колебания солнечной активности, магнитных и гравитационных полей и целого ряда иных подобных им факторов, чье воздействие на сознание человека пока еще не вполне изучено), которые, судя по всему, и являются причиной попеременной активизации различных участков человеческого мозга, что находит отражение как в искусстве, так и в политике, религиозной жизни и т.д.

Специфика относительно короткого периода существования семиотик временных подуровней, соотносимого в порядковом отношении с жизнью одного поколения, позволяет субъекту достаточно легко осмыслить их как эволюционирующие, возникающие и отмирающие системы.

Раздел IV. Динамика баланса между пространственной и временной маркированностью художественного текста

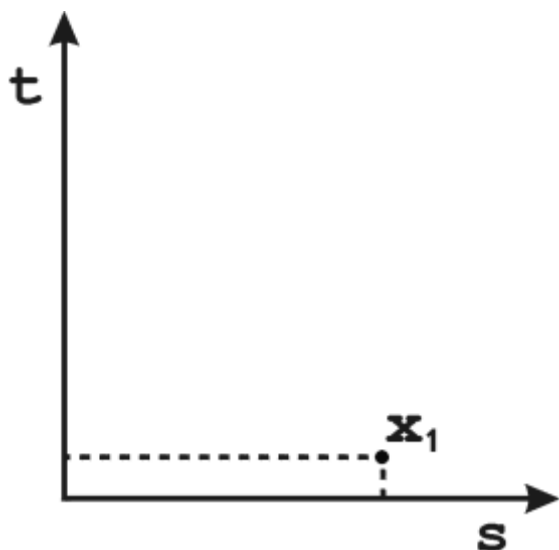
Согласно предлагаемой концепции, любое произведение литературы представляет собой совокупность культурных знаков, входящих в

различные семиотики. Общее восприятие субъектом художественного теста в конечном итоге определяется количественным преобладанием элементов того или иного кода в романе, поэме, драме и т.д. Следовательно, все произведения изящной словесности можно условно подразделить на две группы:

1. Преимущественно "территориально обусловленные" (с преобладанием знаков кодов метакультурного, национального и регионального подуровней).

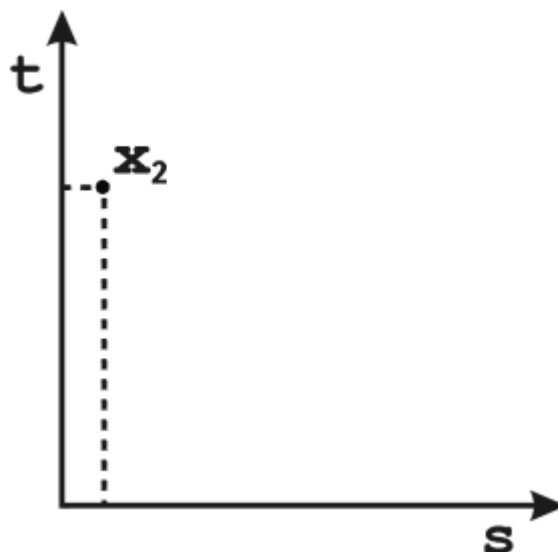
2. Преимущественно "хронологически обусловленные" (с преобладанием знаков кодов временных подуровней).

Соотношение между количеством художественных тестов первого и второго типов исторически изменчиво. Период создания древнейших произведений литературы донациональной родоплеменной эпохи практически не знал сколько-нибудь ощутимых и тем более закономерных смен "хронологически обусловленных" семиотик, в силу чего такие понятия, как литературное направление, литературное течение, литературная школа, в принципе не могут быть применены при анализе художественных текстов, созданных в то время. Безусловно, развитие эстетического мышления имело место и в течение этого периода, однако осуществлялось тогда оно в форме "приращения традиций": в силу синкретичности мышления человека той поры эстетическое еще не отделилось от магического, мистического, мифологического и, следовательно, так же как и они, воспринималось как нечто священное, сакральное, неприкосновенное. Таким образом, древнейший "праписатель" мог лишь ввести какой-то новый элемент в текст (что также было чрезвычайно сложно из-за крайнего консерватизма традиции), но никак не отказаться от какого-то старого знака либо видоизменить его. Все же оды временных подуровней, начиная с литературного направления, предусматривают сознательное противопоставление своих идейно-эстетических принципов господствовавшим ранее. Эти семиотики всегда в процессе своего формирования проходят стадию частичного отвержения предыдущего. Таким образом, для условного среднего произведения рассматриваемой эпохи будет характерным почти безраздельное количественное преобладание территориально маркированных культурных знаков и крайне малое (близкое к нулю) число хронологически обусловленных элементов. График такого условного произведения будет иметь следующий вид:

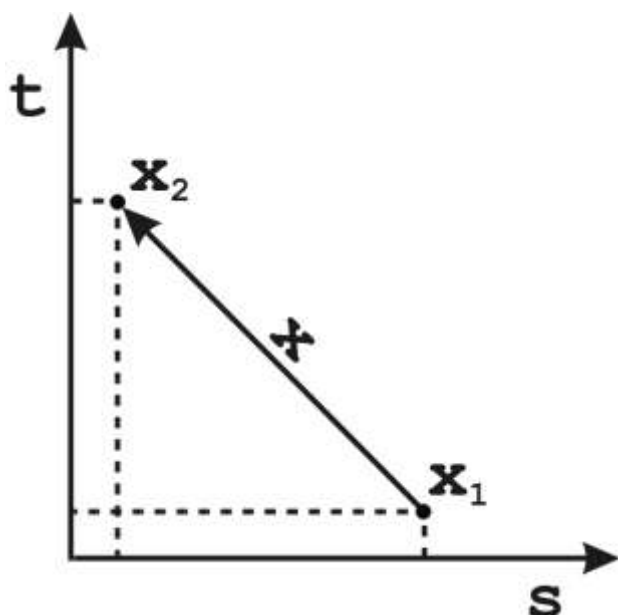


Где t — количество хронологически обусловленных культурных знаков в художественном тексте; s — количество пространственно обусловленных знаков; x_1 — условное среднее произведение искусства.

В настоящее время, в эпоху перехода от национального типа мышления ко всечеловеческому, ситуация диаметрально противоположна. Литературные направления (в меньшей степени, течения и школы), развивавшиеся на протяжении всего национального этапа относительно локально, преимущественно лишь в рамках метакультур, ныне становятся культурными семиотиками планетарного масштаба, едиными для всех национальных литератур. Стремительно растет число произведений, гораздо более схожих с инациональными, принадлежащими к тому же идейно-эстетическому направлению, что и они сами, нежели с одностациональными, но относящимися к иному направлению в литературе. Таким образом, график условного обобщенного художественного текста современности примет следующий вид:



Соединив точки x_1 и x_2 получим наглядное, графически формализованное изображение процесса постепенного смещения баланса между количеством культурных знаков художественного текста, принадлежащих кодам временных и пространственных подуровней:



Где x – вектор смещения баланса; пунктиром намечены теоретически мыслимые, но не доказуемые на основе анализа конкретных текстов типы условного обобщенного произведения литературы.

Вероятно, x все же не будет соприкасаться ни с осью t (как бы ничтожно мало ни было количество хронологически обусловленных знаков, ситуацию полного отсутствия таковых предположить нельзя), ни с осью s (вряд ли даже в весьма отдаленном будущем произойдет полная нивелировка всех территориально обусловленных культурных различий).

Приложение. ЭЛЕМЕНТЫ ЦИКЛИЧНОСТИ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Циклические концепции культуры, разрабатывавшиеся еще античными философами и вновь привлекая к себе пристальное внимание мыслителей XVIII–XX веков,⁵² основываются на понимании развития культуры как движения, неизбежно включающего в себя элементы полного или частичного возврата к предыдущему состоянию, повторения, кружения, движения, подверженного определенным ритмическим закономерностям. Конец нашего столетия также отмечен попытками построения моделей развития духовной цивилизации человечества, призванных выявить и осмыслить изменения циклического характера. Одна из них, разработанная мною, и предлагается в настоящем разделе.

Не считая себя в достаточной степени компетентным для полноценного охвата явлений интересующего нас типа во всепланетарном масштабе, остановлюсь сейчас лишь на соответствующем анализе пути, пройденном европейской цивилизацией. Последний представляет собой не что иное, как цепь последовательно сменявших друг друга на протяжении веков идейно-эстетических направлений. В упрощенно-обобщающем виде подобная цепь выглядит следующим образом:

... → Архаика → Греческая классика → Эллинизм → Греко-римская классика → Упадок классики позднего Рима → Искусство "темных веков" → Готика → Возрождение → Барокко → Классицизм → Романтизм → Реализм → Модернизм → Постмодернизм → ...

Подобная последовательность, где в одном ряду стоят столь, на первый взгляд, малосопоставимые вещи, как готика и реализм, романтизм и греко-римская классика, может показаться несколько надуманной, не имеющей общего основания для выделения входящих в этот ряд элементов. Поэтому оговорюсь сразу, что в качестве такового основания мной избраны наиболее общие, характернейшие особенности видения мира, присущие той или иной эпохе, независимо от конкретных видов(вида) искусства, их выражавших. В одну эпоху творческий потенциал народов реализуется преимущественно через скульптуру и архитектуру, в другую – через живопись, в третью – через музыку и

⁵² Никколо Макиавелли, Джамбаттисто Вико, Шарля Фурье, Фридриха Ницше, Освальда Шпенглера, Арнолда Тойнби, Николая Данилевского, Питирима Сорокина и др.

литературу, и т.д., в то время как прочие виды искусства на какой-то срок оказываются на периферии культурного процесса, не влияя существенно на его ход.⁵³ Представляется оправданным выделение отличительных черт таких "господствующих" видов искусства как отличительных черт культуры эпохи вообще. Если вычленить наиболее существенные признаки каждого направления, то "культурная цепочка" примет следующий вид:

Архаика:

крайняя стилизованность скульптуры, синкретизм искусств, философии, религии; колебания в пропорциях; "праздничность", яркость раскраски.



Греческая классика:

гармонический художественный идеал; "реализм" скульптуры; рациональное планирование построек; целостность; ясность; пропорциональность; приоритет полисного(общественного) перед личным.



Эллинизм:

отсутствие цельности; сложное, противоречивое, неоднозначное отношение к миру; стремление эстетически освоить частную жизнь человека; развитие интимной садово-парковой скульптуры.



Греко-римская классика:

попытки теоретического оформления эстетических канонов; строгость, сдержанность; рациональный подход к процессу творчества; пропорциональность, соразмерность; дидактизм, господство общественно-государственных идеалов.



Упадок классики позднего Рима:

смещение пропорций; развитие "формалистических" школ; культурно-религиозный и жанрово-видовой эклектизм; тяготение к камерности, малым формам; шаткость общественных идеалов, тяготение искусств к частному, личному.



⁵³ Более того, представляется возможным даже проследить в этой области некоторые закономерности. Так, например, еще Виктор Гюго писал, что изобретение книгопечатания убило архитектуру, - намечая тем самым определенную обратно пропорциональную связь между искусством камня и искусством слова.

Искусство "темных" веков:

аскетизм, сухость, сдержанность; дидактизм; предельная идеологическая регламентированность; тяготение к утилитарности; негативное отношение к личностному творческому началу.

**Готика:**

орнаментальность, вычурность, утонченность; стремление к синтезу архитектуры, лепки, скульптуры, живописи; вытеснение рационального расчета свободным полетом творческой мысли, интуицией.

**Возрождение:**

обращение к античности; вера в разум; оптимизм; ясность; общественно-воспитательная функция искусства, непререкаемый авторитет произведений искусства, признанных образцовыми, подражание им.

**Барокко:**

экспрессивность; пышность; динамизм; театральность; принцип "совмещения несовместимого"; тяготение к сложному метафоризму, гиперболам; культивирование аллегоричности и эмблематики; развитие оперы, балета как отражение общей тенденции к синтезу искусств; идея непостоянства мира в сочетании с гедонизмом.

**Классицизм:**

обращение к античности, признание ее канонов, пропорций, эстетики образцовыми; рационализм; закреплённость форм; строгая иерархия жанров; тенденция к типизации; взгляд на процесс творчества как сознательный, логически организованный процесс; дидактизм.

**Романтизм:**

противопоставление "подражанию природе" творческой активности художника; отрицание нормативности, рациональной регламентированности; обновление художественных форм; многозначность, ассоциативность, сгущенная метафоричность; разомкнутость родов и жанров; взаимопроникновение искусств; синтез искусства, философии, религии; демонстративная условность формы; пессимизм, неверие в прогресс; искусство как высшая реальность.



Реализм:

объективность; типизация; рассмотрение действительности в развитии; взгляд на искусство как на средство познания действительности; воспитательная функция искусства.

**Модернизм:**

пессимизм, идея абсурдности мира, приоритет личного перед общественным; художественная реальность обладает минимальными связями с объективной действительностью; ассоциативность; активнейший поиск новых форм выражения; синтез различных видов искусства; отрицание обязательств искусства по отношению к обществу и истории.

**Постмодернизм:**

"смерть автора"; использование в качестве "строительного материала" для создания произведений художественного наследия предшествовавших эпох (и цитирование как наиболее распространенное его проявление); переосмысление элементов культуры прошлого (и пародирование как более частная форма реализации этого явления); рациональное планирование создаваемых произведений с целью получения многоуровневых литературных, живописных, музыкальных и др. текстов; прием игры(и игровое начало в целом).

Даже взгляд неискушенного в культуроведческих тонкостях человека легко заметит в приведенной цепи достаточно регулярно реализующиеся закономерности: неуклонное построение, периодическое возрождение на протяжении веков некоторых существенных признаков культуры, поразительная схожесть эстетических критериев литературы и искусства определенных эпох и т.п. Упорядочить эти закономерности, привести их в единую, непротиворечивую, логически стройную систему, даже отчасти объяснить их природу, помогает концепция двух типов культуры и двух начал бытия, разрабатывавшаяся Ф.Шлегелем, Ф. В. И.Шеллингом и окончательно оформленная Ф.Ницше в его работе "Происхождение трагедии из духа музыки". Согласно данной теории, оппозиция "аполлоновское" ("светлое", рациональное) – "дионисийское" ("темное", иррациональное, хаотическое, страстное) позволяет описать весь спектр

проявлений человеческой культуры и жизни вообще.⁵⁴ Попробуем классифицировать в соответствии с концепцией Ф.Шлегеля – Ф.В.Й.Шеллинга – Ф.Ницше элементы приведенной выше "культурной цепочки". (Следует отметить, что немецкая философия XIX века не является монополюбно господствующей в области попыток рассмотрения исторического пути человечества сквозь призму системы бинарно оппозиционных явлений. Так, все крупнейшие монотеистические религии мира и, соответственно, возникшие впоследствии на их основе светские философии, строят свои учения на противопоставлениях типа "доброе – злое", "темное – светлое", "греховное – праведное" и т.п., однако именно Ницше принадлежит честь создания первой в истории западноевропейской мысли оппозиции понятий, лишенной оценочной маркированности своих компонентов и носящей, таким образом, нетрадиционный характер. В XX веке описываемая концепция была своеобразно преломлена и продолжена Э.Фроммом, разработавшим, уже опираясь на опыт З.Фрейда и психоанализа в целом, "дихотомию" "иметь – быть". Сходное понимание сущности противопоставления "темное – светлое" мы можем встретить в "Чжоуской Книге Перемен" – древнекитайском философском трактате, где ни одно из начал, именуемых соответственно "инь" и "янь", отрицательным – их дисбаланс. "Инь и янь – символы всяких маятниковых и циклических перемен. В природе им соответствует день и ночь, лето и зима, в человеческом микрокосме – чередование активности левого и правого полушарий мозга. Физиологи говорят, что правое полушарие воспринимает мир как целое, левое – дифференцирует его на предметы"⁵⁵, – пишет по этому поводу Г.Померанц, намечая, таким образом, некие глубинные основания явлений, осмыслению которых посвящено настоящее исследование.)

Проанализировав сущность выделенных ранее признаков, получаем:

⁵⁴ Поскольку в каждом без исключения из рассматриваемых здесь таких крайне сложных, неоднозначных и противоречивых явлений, как культура целой эпохи, безусловно, в различных соотношениях присутствуют оба выделенных начала, возможно говорить лишь о преобладании, но ни в коей мере не о безраздельном господстве «аполлоновского» или «дионисийского» на том или ином этапе развития искусства (исходя из чего и будут создаваться дальнейшие построения).

⁵⁵ Померанц Г. Китайская классическая «Книга перемен» // Странник. 1992. №1. С. 84.



Представленная схема наглядно иллюстрирует предлагаемую концепцию развития художественно-эстетической мысли Европы и стран, воспринявших ее культуру, демонстрирует "зигзагообразность" протекания этого процесса, упорядоченность чередования в ходе его "светлого" и "темного" начал.

Дадим теперь более расширенную характеристику последних путем "суммирования", сведения воедино признаков, отнесенных соответственно к каждому из направлений:

"аполлоновское" ("светлое")	"дионисийское" ("темное")
рациональность	иррациональность
упорядоченность	хаотичность
аналитичность	страстность
гармоничность	противоречивость
объективность	субъективность
приоритет общественного	приоритет личного

пропорциональность	смещение пропорций
целостность	фрагментарность
планирование	интуиция
аскетизм	гедонизм
монументальность	камерность
строгость	вычурность
уравновешенность	динамизм
логичность	ассоциативность
оптимизм	пессимизм
вера в прогресс	идея абсурдности мира
бесспорность авторитета образцов	шаткость авторитета образцов
тенденция к теоретическому оформлению и закреплению эстетических канонов	тенденция к преодолению канонов, активный поиск новых форм
дидактизм, приоритет общественно-воспитательной функции	слабость дидактических тенденций, признание первоценности формы
тенденция к типизации	—
"подражание природе"	фантазия
ясность	аллегоричность, метафоричность, эмблематичность
тяготение к идеологизированности	тяготение к аполитичности
искусство как средство познания	самоценность искусства
—	взаимопроникновение различных видов искусства, стремление к их синтезу

Кроме того, представляется возможным выделить некоторые сущностные противопоставления более широкого, максимально обобщенного характера:

I. "Макрокосм – микрокосм" (если текст с преобладанием аполлоновского начала преимущественно "обращен вовне", то есть сконцентрирован на событиях окружающей действительности, тяготеет к соотносению смысловых построений с реалиями, находящимися за пределами сознания пишущего, то произведение с превалирующей дионисийской окрашенностью, напротив, "обращено вовнутрь", сфокусировано на субъективных ощущениях, мыслях, переживаниях автора, его внутреннем духовном мире).

II. "Донор – акцептор" (распределение исторических ролей между "темными" и "светлыми" периодами соотносимо с библейским выражением "время собирать камни – время разбрасывать камни". "Аполлоновские" направления создаются, большей частью, на основе обобщения и творческой переработки художественного наследия, образно говоря, обращены в прошлое, в отличие от "дионисийских" направлений, в большей мере сконцентрированных на самостоятельном поиске нового, нетрадиционного – обращенных в будущее).

III. "Ориентация на читателя – ориентация на писателя" (если писатель (художник, скульптор и т.д.) "аполлоновского типа", создавая свое произведение, ориентируется в первую очередь на то, какую реакцию вызовет у читателя тот или иной его элемент, как он будет воздействовать на него, то творец-"дионисиец" стремится, главным образом, к субъективному хаотическому самовыражению, сравнительно мало заботясь о своей понятности, легковоспринимаемости для читателя, зрителя, слушателя).

IV. "Статическое – динамическое" (аполлоновские направления "внутренне консервативны", дионисийские же "внутренне революционны"; неслучайно, в связи с этим, что все "дионисийские" литературные направления делятся на вполне отчетливо дифференцируемые друг от друга течения и школы, в то время как "аполлоновские" обладают своеобразной цельностью, гораздо большей степенью единства образно-символических систем относимых к ним произведений).

И в заключение еще одно небольшое замечание. Вероятно, часть знаков временного подуровня символично-метафорического уровня текста можно было бы охарактеризовать как общность единиц, принадлежащую к двум условно мыслимым обобщенным кодам:

1. Идейно-эстетическая система, характерная для направлений аполлоновского типа.

2. Идеино-эстетическая система, характерная для направлений дионисийского типа.

Однако, вводить подобные категории в предлагаемую семиотическую модель мирового литературного процесса не представляется возможным по причине того, что, как уже отмечалось выше, представленная последовательность циклически упорядоченного характера приведена лишь для эволюции европейской метакультуры, расширение же бинарно-оппозиционного ряда за счет дополнения признаками, присущими для направлений других метакультур, попытка соотнесения и приведения к некоему единому знаменателю различных по длительности и хронологической привязке "разнометакультурных" направлений и создание, таким образом, системы циклических изменений культуры человечества в целом лежит за пределами компетенции автора этого пособия, являясь темой для соответствующего самостоятельного исследования, некоего многотомного труда академического характера.

Литература

- Барт Р. Текстовый анализ. // Новое в зарубежной критике. 1980. Вып. 9.
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: «Прогресс», 1989.
- Барт Р. S/Z. М.:РИК «Культура», изд-во «Ad Marginem», 1994.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Брук С.И. Население мира: Этнодемографический справочник. М.: «Наука», 1986.
- Гамклеридзе Т.В. Р.О.Якобсон и проблема изоморфизма между генетическим кодом и семиотическими системами. // Вопросы языкознания. 1988. №3.
- Гаспаров Б.М. Система языковых ареалов и ее значение для типологии культуры. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1978. Вып. 463.
- Гаспаров Б.М., Гаспарова Э.М., Минц З.Г. Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. // В кн. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М., 1938. Т.12.
- Глумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: «Прогресс», 1985.
- Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
- Егоров Б.Ф. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1965. Вып. 181.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Иванов В.В. Значение идей Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1973. Вып. 308.
- Иванов В.В. Чет и нечет. Ассимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978, «Советское радио».
- Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: «Наука», 1989.
- История Всемирной литературы. В 9-ти т. Под ред. Брагинского И.С., Балашова Н.И. М.: «Наука», 1983.
- Ильин И.П. Теория и практика литературоведческого постструктурализма /Автореферат/. М.: МГУ, 1992.
- Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. М.: «Прогресс», 1977.
- Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1987.
- Левада Ю.А. Игровые структуры в системах социального действия. // Системные исследования. М., 1984.

- Лекомцева М.И., Успенский Б.А. Описание одной семиотической системы с простым синтаксисом. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1965. Вып. 181.
- Литературный энциклопедический словарь. Под ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А. и др. М.: «Советская энциклопедия», 1987.
- Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения. // В кн. Лихачев Д.С. Прошлое – будущему. М.: «Наука», 1985.
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.
- Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1964. Вып. 160.
- Лотман Ю.М. К проблеме типологии культуры. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1967. Вып. 198.
- Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1969. Вып. 236.
- Лотман Ю.М. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1969. Вып. 236.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1971. Вып. 284.
- Лотман Ю.М. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Лотман Ю.М. Заметки о структуре художественного текста. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1971. Вып. 284.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1973. Вып. 308.
- Лотман Ю.М. Феномен культуры. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1978. Вып. 463.
- Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1978. Вып. 463.
- Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1981. Вып. 515.
- Лотман Ю.М. Текст в тексте. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1981. Вып. 567.
- Лотман Ю.М. О семиосфере. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1984. Вып. 641.
- Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1986. Вып. 720.
- Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1987. Вып. 754.
- Лотман Ю.М. О роли случайных факторов в литературной эволюции. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1989. Вып. 855.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: «Гнизис», 1992.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: Изд-во Московского ун-та, 1979.
- Мартынов В.В. Кибернетика. Семистика. Лингвистика. Мн.: «Наука и техника», 1966.
- Мартынов В.В. Семиологические основы информатики. Мн.: «Наука и техника», 1974.
- Масло Ю.С. Знаковая теория языка. // Вопросы общего языкознания. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1967.
- Мейзерский В.М. Проблема символического интерпретанта в семистике текста. // Учен. зап. Тартусского ун-та. 1987. Вып. 746.
- Мечковская Н.Б., Плотников Б.А., Супрун А.Е. Общее языкознание. Сущность и история языка. Мн.: «Вышэйшая школа», 1993.
- Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. Под ред. Токарева С.А. и др. М.: «Советская энциклопедия», 1988.
- Моррис Ч.У. Основания теории знаков. // Семистика. М.: «Радуга», 1983.
- Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1979.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. // В кн.: Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Ницше Ф. Веселая наука. // В кн.: Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.
- Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле. // В кн.: Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 1.
- Ортега-и Гассет Х. Две великие метафоры. // В кн.: Теория метафоры /Сборник переводов/. М.: «Прогресс», 1990.
- Померанц Г. Китайская классическая «Книга перемен». // Странник. 1992. №1.
- Принципы описания языков мира. М.: «Наука», 1976.
- Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. М.: «Наука», 1977.
- Ревзин И.И. Об индуктивных определениях в исторических науках / К логической экспликации понятий «Нация» и «Национальный язык» /. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 411. 1977.
- Reader-response criticism: from formalism to poststructuralism. Edited by Tompkins J.P. Baltimore – L. 1980.
- Ревзин И.И. Субъективная позиция исследователя в семистике. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1971. Вып. 284.
- Руднев В.П. Основания философии текста. // Научно-техническая информация. 1992. № 3.
- Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. М.: «Наука», 1988.
- Семистика /Антология переводов/. Составл. Вступ. ст. и общая ред. Степанова Ю.С. М., 1983.
- Смирнова Е.Д. Логическая семантика и философские основания логики. М., 1986.
- Степанов Ю.С. Семистика. М., 1971.

- Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
- Страны и народы. Науч.-попул. геогр.-этногр. изд. В 20-ти т. М.: «Мысль», 1978.
- Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция. // В кн.: Метафора в языке и тексте. М., 1988.
- Теория метафоры /Сборник переводов/. Составл. и вступ. ст. Арутюновой Н.Д. М. «Прогресс», 1990.
- Топоров В.Н. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1965. Вып. 181.
- Топоров В.Н. Пространство и текст. // Семантика и структура. М., 1983.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1994.
- Тороп П.Х. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения. // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. 1981. Вып. 567.
- Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида. // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: РИК «Культура», 1993.
- Философский энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1989.
- Фреге Г. Смысл и денотат. // Семиотика и информатика. 1978. № 8.
- Фрейд З. Я и оно. // В кн.: Фрейд З. Собр. соч. в 2 т. Мн. 1992.
- Фрейд З. Тотем и табу. // В кн.: Фрейд З. Труды разных лет. Тбилиси: «Мерани», 1991. Книга 1.
- Фромм Э. Иметь или быть? М., 1986.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения. // В кн.: Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: «Гнозис», 1993.
- Huizinga J. Homo Ludens/ A play element of Culture. L. 1949.
- Huntington S.P. The Clash of civilisations? // Foreign Affairs. Summer, 1993.
- Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. — М.: АСТ, 2003.
- Эко У. О языке Рая. // Лабиринт/Эксцентр. 1992. № 1.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы». // Иностранная литература 1988. №10.
- Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. // В кн.: Юнг К.Г. Собр. соч. в 19 т. М.: «Ренессанс», 1999. Т. 15.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». М.: «Прогресс», 1975.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: «Прогресс», 1987.

