



W. W. R.

Ю. М. ЛОТМАН

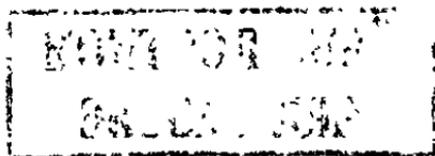
*О русской
литературе*

*Статьи и исследования
(1958—1993)*

История русской прозы



Теория литературы



Санкт-Петербург
«Искусство—СПб»

22 / 25

Издание выпущено при финансовой поддержке Администрации Санкт-Петербурга.

Вступительная статья *И. А. Чернова*
Составители *Н. Г. Николаюк, О. Н. Нечитуренко*
Художник *Д. М. Плаксин*

Институт истории естественных наук
и гуманитарных наук
Институт истории естественных наук
и гуманитарных наук
Институт истории естественных наук
и гуманитарных наук

09
98

98

01425
98
12

На суперобложке: *С. Ф. Галактионов с оригинала А. П. Сапожникова.*
В книжной лавке *А. Ф. Смирдина.*
Титульный лист альманаха «Новоселье». 1834

Л $\frac{4603010000 - 003}{025(01) - 97}$ без объявл.

ISBN 5-210-01517-3

© М. Ю. Лотман, текст, 1997 г.
© И. А. Чернов, вступительная статья, 1997 г.
© Д. М. Плаксин, оформление, 1997 г.
© Издательство «Искусство—СПБ»,
составление, 1997 г.

*Теория
литературы*



Литературоведение должно быть наукой

Статья В. Кожина «Возможна ли структурная поэтика?»¹ — уже не первая, которую противники структурализма посвящают этому вопросу. За это время тон и характер обвинений, предъявляемых авторам, применяющим статистические и структурные методы в гуманитарных науках, пережили значительную эволюцию. Открывая дискуссию, Л. Тимофеев представил структурализм как неожиданно оживший «формализм», повторение пройденного этапа науки. Ясно, что с этих позиций незачем было вступать в спор, достаточно было напомнить забывчивым коллегам, что все это «уже было осуждено».

П. Палиевский в статье «О структурализме в литературоведении» решил уже дать бой структурализму как научной системе. Однако при этом получилась странная вещь: намереваясь выступить против структурализма, П. Палиевский незаметно для себя оказался совсем перед другим противником — он объявил войну самой Науке, поскольку то, что он осуждает, совсем не составляет специфики структурализма, а присуще научному мышлению в принципе. Так, указывая на тот факт, что литературоведение являет собой странную картину науки без терминологии (слова, о значении которых нет общей договоренности, терминами не являются), он выражает по этому поводу не тревогу, а удовлетворение, видя в этом не недостаток, а специфику: «Литературоведение существует свыше двух тысяч лет, но, как это хорошо известно, в нем не установилось пока четкой терминологии»². Невольно вспоминаются слова А. К. Толстого:

Что мы ведь очень молоды,
Нам тысяч пять лишь лет;
Затем у нас нет складу,
Затем порядку нет!

¹ Кожин В. В. Возможна ли структурная поэтика? // Вопросы литературы. 1965. № 6. С. 88—107. В дальнейшем ссылки на эту статью приводятся в тексте с указанием страницы.

² Палиевский П. О структурализме в литературоведении // Знамя. 1963. № 12. С. 189.

Осудив попытки «уловить неуловимое», «исчерпать неисчерпаемое», П. Палиевский тем самым доказал (если доказал!) лишь одно: научное мышление неприменимо к изучению искусства. Что ж, это тоже позиция. Но при чем здесь структурализм?

Статья В. Кожина выгодно отличается от названных выше: автор стремится понять позицию тех, с кем вступает в спор. Так, если еще недавно он признавался, что некоторые фундаментальные идеи Ф. де Соссюра ему кажутся «сложными и спорными»¹, то теперь он пишет: «Соссюр, без сомнения, великий лингвист, и с него началась совершенно новая эпоха в истории языкознания» (с. 105). Если в статье «Слово как форма образа» В. Кожин безоговорочно приравнивал структурализм к формализму², то теперь он проявляет широту и терпимость: «Я ни в коей мере не думаю, что пытаться создать структурную поэтику не следует. Скажу даже, что если бы сами ее поборники решили бросить свои попытки, я бы при случае стал их отговаривать» (с. 107). Правда, эта терпимость производит несколько странное впечатление. Позиция В. Кожина такова: «Все это неверно, но во имя „соревнования различных направлений“ подобные занятия можно дозволить». Но ведь в научных спорах (а мы ведь ведем научный спор?) дозволенность не дискутируется. Власть давать или не давать разрешение на исследовательскую позицию не причисляет участникам научного спора, и речь идет совсем об ином: раскрывают ли структурно семиотические исследования литературы новые научные перспективы? В. Кожин считает, что нет; мы полагаем, что да. Разберемся в его аргументации.

Для опровержения семиотических методов В. Кожин обратился к источникам, часть которых содержит весьма компетентное изложение вопроса. Это можно только приветствовать. К сожалению, он все же не познакомился с исследовательской литературой в необходимом объеме.

Давать самобытные дефиниции понятий, получивших уже в науке достаточно точные определения, можно лишь в расчете на неосведомленного читателя. «...Предметом семиотики являются не знаковые системы в собственном смысле, но системы сигналов <...> реальность³, которую я называю знаком... не входит в компетенцию семиотики» (с. 101) — эти уверенно высказанные утверждения не могут вызвать желания спорить, поскольку касаются вопросов, получивших уже в науке достаточно полное освещение и на таком уровне не представляющих основания для дискуссии. В. Кожин пытается освоить терминологию, которая ему кажется специфически семиотической, но делает это крайне неудачно. Так, он пишет: «Сигнал есть прежде всего нечто постоянное, устойчивое, раз навсегда закрепленное, или, как говорят сами семиотики, „инвариант“» (с. 98). Далее речь идет об «устойчивых, неподвижных, инвариантных формах» (с. 104). В. Кожин не понял значения

¹ Кожин В. В. Слово как форма образа // Слово и образ. М., 1964. С. 4.

² Там же. С. 3.

³ Ясного определения этой «реальности» в статье нет, как нет в ней и достаточного знакомства с наиболее авторитетными работами, в которых этот вопрос рассматривается.

термина «инвариант», причем его ошибка очень характерна. Противники структурального подхода привыкли жить в мире отдельных вещей, разделенных, обособленных понятий. Встретив термин «инвариант», В. Кожин стал привычно искать такое отдельное понятие, «слово», которое семиотики, видимо для большей важности, заменили непонятным «инвариант». И нашел: «неизменность». Структурный подход приучает видеть мир и наши модели мира как систему отношений и связей. Быть инвариантом — это не название отдельного свойства, а определение отношения. Неподвижная скала — не «инвариант», как не «инвариант» и тот муж, который «ни коли содрогнется», «аще мир перевернется». «Инвариант» — понятие, соотнесенное с «вариантом» (само слово употребляется лишь в значении «инвариант чего-то»), это неизменная часть изменяющихся состояний, позволяющая их идентифицировать как варианты одного явления. Утверждение В. Кожина, что отношение инвариантности присуще только сигналу и является коренным отличием сигнала от знака, просто необъяснимо для того, кто понимает значение этих терминов.

Общепринято в структурной лингвистике, что слово представляет собой знак. Однако, обладая неизменным лексическим содержанием, оно будет представлять собой обобщенное отвлечение от целого ряда фонетических и грамматических (парадигмы слова) вариантов, по отношению к которым будет выступать как инвариант. Перед нами нечто противоположное тому, что утверждает В. Кожин: неизменное, не имеющее вариантов состояние не может иметь качества инвариантности. В. Кожин судит так: раз меняется, значит, изменчиво, а не меняется — «инвариант». Структуральный подход исходит из иных — диалектических — представлений: неизменность и изменчивость соотнесены и невозможны друг без друга.

Ряд волшебных изменений
Милого лица...

Нечто меняется, но я убежден, что это — все же одно и то же «милое лицо» (инвариант) и, следовательно, «волшебные изменения» — это его варианты, а не различные лица, мелькающие передо мной.

Итак, вся аргументация В. Кожина разлетается: она построена на поспешных обобщениях и неполном знакомстве с вопросом. Но в статье есть одна в высшей мере симпатичная черта: автор искренне хочет разобраться в проблеме, о которой пишет. И это заставляет нас поставить в центр статьи не полемику, а позитивное изложение некоторых, на наш взгляд, существенных принципов структурного исследования.

У каждого научного метода есть гносеологическая основа. Этого вопроса следует коснуться уже хотя бы потому, что структуралистов обвиняли уже и в механицизме — сведении эстетического к математическому, — и в релятивизме, и во всех философских смертных грехах. Поскольку стиль нападения определяет и стиль защиты, осмелюсь напомнить своим оппонентам одну цитату. Поль Лафарг записал весьма интересное высказывание К. Марк-

са о теории научного познания: «В высшей математике он [К. Маркс] находил диалектическое движение в его наиболее логичной и в то же время простейшей форме. Он считал также, что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться математикой»¹. Хотелось бы спросить тех, кто в обращении к математическим методам видит только путь к формализму и механицизму: как они относятся к этому высказыванию? Все противники структурализма (высказывавшиеся до сих пор в печати) принадлежат к научной партии «довольных». Они убеждены, что в области гуманитарных наук и их методологии все в порядке, совершенство уже достигнуто и его остается только «блести». А что касается поисков новых путей, то даже самый благодушный, В. Кожиннов, представляет себе дело так: не беда, что горячие головы путают, — «пусть их доберутся до „нерасторжимого ядра“, толкнутся в него и уйдут восвояси», все равно придется «вернуться к „традиционной“ методологии» (с. 107, 106). Структуралисты принадлежат в науке об искусстве к партии «недовольных»: они убеждены, что то совершенство, о котором говорил К. Маркс, еще и не приблизилось к области гуманитарии. Они склонны не блюсти, а искать. Лучше, чем их оппоненты, понимая несовершенство своих опытов, их начальный и предварительный характер, они тем не менее настаивают на одном: необходимости постоянного научного движения.

Методологической основой структурализма является диалектика.

Одним из основных принципов структурализма является отказ от анализа по принципу механического перечня признаков: художественное произведение не сумма признаков, а функционирующая система, структура. Исследователь не перечисляет «признаки», а строит модель связей. Каждая структура — органическое единство элементов, построенных по данному системному типу, — в свою очередь, лишь элемент более сложного структурного единства, а ее собственные элементы — каждый в отдельности — могут быть рассмотрены как самостоятельные структуры. В этом смысле идея анализа по уровням, вообще присущая современной науке, глубоко свойственна структурализму. Из этого же следует, что строгое разделение синхронного и диахронного (исторического) анализа, очень важное как методический прием и сыгравшее в свое время огромную положительную роль, имеет не принципиальный, а эвристический характер. Изучение синхронных срезов системы позволяет исследователю перейти от эмпиризма к структурности.

Но следующим этапом является изучение функционирования системы. Более того, теперь уже ясно, что, когда мы имеем дело со сложными структурами (а искусство принадлежит к ним), синхронное описание которых, ввиду их многофакторности, вообще затруднительно, знание предшествующих состояний является неизбежным условием успешного моделирования. Следовательно, структурализм не противник историзма; более того, необходимость осмысления отдельных художественных структур (произведений) как элементов более сложных единств — «культура», «история» — представляет собой насущную задачу. Не математика и лингвистика *вместо истории*, а математика

¹ Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956. С. 66.

и лингвистика *вместе с историей* — таков путь структурного изучения, таков круг союзников литературоведа.

Этим же определяется отношение структурализма к предшествующей научной традиции. Именно в отечественной науке структурализм имеет глубокую традицию. Напомню хотя бы ставшую в настоящее время классической в общенаучном масштабе книгу В. Проппа «Морфология сказки», труды П. Богатырева, М. Бахтина, А. Скафтымова и др. Структуралисты отличаются от своих оппонентов совсем не тем, что якобы отрицают «традиционное литературоведение». Просто в понятие «традиции» вкладывается разное содержание. История отечественного литературоведения еще не написана, но, когда она будет создана, возможно, откроется, как говорил Гамлет, многое, «что и не снилось нашим мудрецам». Если не называть ряда всем известных ныне здравствующих ученых, а указать лишь на труды Ю. Тынянова, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Г. Гуковского, В. Гриба, Л. Пумпянского, Г. Винокура, С. Балухатого, погибшего на фронте молодого исследователя А. Кукулевича и многих других, место и значение которых определится, когда будет изучена история советского литературоведения, то станет ясно, что о неприязни структурализма к предшествующей «традиционной» науке не может быть речи. Структурализм не претендует на исключительное положение в науке, да в подлинной науке такого положения и не может быть. Стремлением к исключительности скорее грешат критики структурализма.

Однако кроме гносеологической основы у каждого направления есть научно-этические истоки. И на этом также следует остановиться, так как упрек в «дегуманизации» является одним из наиболее распространенных обвинений, предъявляемых структурализму. В. Кожин пишет: «Я убежден, что попытки создания точной науки о поэзии будут продолжаться, и, вероятно, со все большей интенсивностью. Сама идея такой науки, конечно, является в точном смысле слова прогрессивной. Но «прогрессивное» — это далеко не всегда значит «хорошее», то есть доброе, истинное, полезное, прекрасное. Современный тоталитаризм, например, есть результат «прогрессивного» развития экономики. Но стоит ли защищать этот прогресс, петь ему хвалы?» (с. 107).

Странный пример. Какова же все-таки связь между точными методами в гуманитарных науках и тоталитаризмом? Ведь именно неточность, приближительность в научной работе открывает ворота передержкам, конъюнктурности, вольной или невольной лжи. А ложь никогда не была орудием гуманности.

Единственное, чем наука, по своей природе, может служить человеку, — это удовлетворять его потребности в истине. Наука гуманна прежде всего потому, что расширяет мысль человека. Что же касается тоталитаризма, то он значительно реже использовал точную науку, чем демагогию, в основе которой лежала возможность гнуть истину куда попало.

Более того, одной из психологических основ стремления гуманитариев к точным методам является усталость от набора юбилейных и иеюбилейных фраз, который порой преподносится под видом науки. Когда происходит дегуманизация науки? Тогда ли, когда исследователь стремится дать строго обоснованную — пусть ограниченную — истину, или когда при помощи одних и тех же фраз и восклицаний писатель в один юбилей (чужой) объявляется поборником реакции, а в другой (его) — великим реалистом?

Кстати, об «ограниченной истине». Противники структурализма тщательно коллекционируют высказывания самих структуралистов о том, что та или иная задача недоступна (или пока недоступна) семиотике, и преподносят читателю: «Вот видите! Сами признаются — не могут. А мы все можем!» Это верно. Любой самолет, самый совершенный, имеет границы технических возможностей, а вот ковер-самолет их не имеет. Наука тем-то и отличается от размышлений Манилова, что она «не все может» и осознает это, определяя и то, что ей возможно, и то, что ей пока недоступно. Если вы поставите перед любым ученым — физиком, химиком, биологом — ту или иную проблему, то он вам скажет: это мы можем решить уже сейчас, это в ближайшие годы, видимо, останется науке недоступно, а постановка этих вопросов вообще научного смысла не имеет. Исследователь-гуманитарий находится в другом положении; порой молчаливо считается, что для решения научной проблемы достаточно одного условия: включения ее в план института или заключения издательского договора.

Боюсь, что разница здесь в пользу тех, кто стремится на каждом этапе строго ограничить пределы своих возможностей.

В традиционной структуре литературоведческого исследования фактически сосуществуют две различные методики: произведение изучается, с одной стороны, в ряду других памятников общественной мысли, с другой — рассматривается ритмика, строфика, рифмы, композиция, стиль. Никакой обязательной связи между этими двумя, по сути самостоятельными, исследованиями нет. В первом случае литературовед фактически превращается в историка общественной мысли, игнорируя художественную специфику исследуемого материала. Во втором он неизбежно оказывается перед вопросом: а что же означают сделанные им формальные наблюдения? В трудах ряда одаренных исследователей это противоречие оказывалось стихийно преодоленным. Опыты эти заслуживают всестороннего изучения. Однако наука начинается там, где интуитивные находки облачаются строгой методикой доказательств и опираются на разработанный аппарат исследования.

Структуральное изучение стремится снять раздвоенность современного литературоведения: с одной стороны, оно видит в литературе искусство, специфическую форму общественного сознания, и решительно выступает против примитивного «растворения» ее в истории общественных учений. С другой — оно ставит перед собой задачу раскрыть идею произведения как единство значимых элементов. По отношению к каждому элементу художе-

ственной структуры возникает вопрос: каково его значение, какую смысловую нагрузку он несет? Отношение художественной идеи к построению произведения напоминает отношение жизни к биологической структуре клетки. В биологии уже не найдется виталиста, который стал бы изучать жизнь вне реальной организации материи, являющейся ее носителем. В литературоведении они еще встречаются. Но и номенклатурное перечисление материального «инвентаря» живой ткани не раскроет тайны жизни: клетка предстает перед нами как сложная функционирующая самонастраивающаяся система. Реализация ее функций — жизнь. Художественное произведение — также сложная самонастраивающаяся система (правда, другого типа). Идея — жизнь произведения, и она одинаково невозможна в разъятом анатомом теле и вне этого тела. Механицизм нервного подхода и идеализм второго должны уступить место диалектике функционального анализа.

Подходя к тем элементам художественного текста, которые традиционно рассматривались как «формальные», с целью определить их содержательное значение, исследователь-структуралист исходит из того, что вырванные из системы элементы не могут иметь никакого значения.

Таким образом, перед исследователем встает задача определить элементарные значимые единицы данной системы (каждая из них будет представлять собой набор дифференциальных признаков) и правила их соединения в более комплексные значимые единицы. Применяемая при этом научная методика будет единой для всех уровней художественного произведения (от самых простых до наиболее сложных) и совпадет с приемами изучения других моделирующих систем (языка, мифа и т. д.). Разумеется, что и сами элементы, и правила их соединения будут в каждом случае различны.

Значимыми элементами данной структуры будут те из них, которые в ее пределах имеют противопоставления (включены в оппозиции). Сущность элемента раскрывается нам не через описание его изолированной природы, а в результате выяснения, что ему противопоставлено. Так, в стихе Пушкина:

Восстаньте, падшие рабы! —

элемент «восстаньте» получает различный смысл в зависимости от того, в систему каких оппозиций мы его включим.

Оппозиция:

Восстаньте ↔ простритесь ниц

раскрывает семантику;

Восстаньте ↔ встаньте —

стилистику (прагматику, в терминах семиотики) данного элемента. Включение этого же элемента в чуждую оде «Вольность» оппозицию:

Призыв к восстанию ↔ Призыв к реформе

или

Призыв к восстанию ↔ Призыв к сохранению рабства, —

решительно исказит значение этого элемента в пушкинской системе. Если мы примем последние две оппозиции за истинные, то попадем в неразрешимое противоречие, попытаюсь понять, например, стихи:

Падет преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

Здесь деспотизм («злодейская порфира» Наполеона) — не антитеза народному восстанию и казни короля, а следствие. Анархия и деспотизм — варианты беззакония и нарушения политической вольности. Казнь короля (анархия) порождает деспотизм (Наполеон), а деспотизм (Павел) порождает анархию (убийство 11 марта 1801 г.). Им обоим противостоит закон. Итак:

Французская революция Диктатура Наполеона Деспотизм Павла I Убийство 11 марта 1801 года	} ↔	Закон
--	-----	-------

В приведенной записи знак \leftrightarrow означает оппозицию (при чтении может быть заменен словом «противостоит»), а подписанные столбиком понятия представляются в данной системе синонимами.

Такие стихотворения, как «Наполеон», дадут совсем иную систему оппозиций.

Термин «оппозиция» заимствован из структурной лингвистики (в фонологию его ввел Н. С. Трубецкой). Он отчетливо связан с «единством противоположностей» Гегеля, «началом антитезы» Дарвина, примененным Г. В. Плехановым к анализу искусства¹; положен Ф. де Соссюром в основу его системы («механизм сходства и различия»), плодотворно применен Р. Якобсоном, в психологии — Л. Выготским, в этнографии — Боасом и Леви-Строссом. Видимо, он является действенным средством построения моделей различных структур. Подобный механизм описания хорошо поддается изучению математическими средствами. Глубокая диалектичность принципа оппозиций проявляется в том, что антитетичность понимается здесь как особая форма общности. Подобно тому как варианты элемента имеют инвариант (для левого столбца в примере из оды «Вольность» инвариантом будет «нарушение политического равновесия»), члены оппозиции имеют архифонему, архилексему, архисему и т. п., которая снимает («нейтрализует») их противопоставленность:

Члены оппозиции:

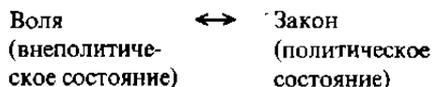
Нарушение политического равновесия (плохая политическая система)	} ↔	Закон (хорошая политическая система)
--	-----	--

Сравним это со стихами:

Он хочет быть как мы цыганом:
Его преследует закон.

¹ Плеханов Г. В. Искусство: Сб. ст. М., 1922. С. 37—59.

Здесь оппозиция:



Ясно, что в первой системе члены оппозиции не только противопоставлены, но и имеют нечто существенно общее. И если взглянуть на первую оппозицию «глазами» второй, то именно это общее выступает на первый план: «плохая» и «хорошая» политические системы одинаково плохи, так как в равной мере противостоят «естественной вольности». И поскольку Пушкина в «Цыганах» интересует не различие, а общность этих понятий (признак «хороший» и «плохой» при понятии «политическая система» перестал быть дифференцирующим, потерял значимость), он совмещает их в одном слове «закон».

Мы видим, что совокупность основных оппозиций отражает авторское понимание действительности, структуру текста писателя. А сложная иерархия значимых элементов, построенных по правилам данной структуры, становится авторской моделью мира, реализует художественную идею.

Приведенный пример интересен и в другом отношении: он показывает, что определенные стороны структуры раскрываются лишь тогда, когда мы смотрим на нее «глазами» структуры иного типа, переводим ее понятия на язык другой системы. Здесь открывается путь к более точному изучению широкого круга проблем: от воздействия действительности на искусство до проблемы влияний, адаптации, рецепций — воздействия одних типов сознания, культуры, искусства на другие. Здесь же открывается путь и к почти еще не поставленной в нашей науке проблеме: «писатель и читатель». Мы чаще всего изучаем замысел писателя (реже — воплощение этого замысла). Как трансформируется произведение писателя в читательском сознании и каковы законы и формы этой трансформации — вопрос, совершенно не изученный.

Необходимо подчеркнуть еще одну сторону вопроса. В сложной иерархии художественного произведения далеко не все сводится к системе понятий. Те, кто воюет против структурализма с позиций интуитивизма, упрекают его в невнимании к сублогической, эмоциональной стороне искусства. Упрек этот неоснователен. Вопрос моделирования эмоции, отношения сознательного и интуитивного в художественном творчестве глубоко интересует литературоведов и психологов структурального направления. Они, однако, полагают, что как ихтиологу не обязательно самому становиться рыбой, так и при изучении интуитивных процессов желательно пользоваться более совершенной методикой, нежели та, что основана на исследовательской интуиции. При этом следует учесть, что вопрос о природе интуиции приобретает сейчас значительно более широкий смысл, превращаясь в одну из актуальнейших научных проблем, поскольку все более становится ясным, что будущее автоматических систем тесно связано с попытками искусственно моделировать интуитивные процессы.

Структуральное изучение литературы делает первые шаги. Это связано с неизбежной полемической заостренностью в постановке методологических вопросов, с поисками исследовательских путей, находками и срывами. Подводить какие-либо итоги его достижениям и неудачам еще рано. Ясно только одно: меняется самая природа литературоведческой науки. Я с радостью наблюдаю, как филология перестает быть «легкой профессией», которая не требует особой специализации.

В середине XIX в. от университетского филолога требовалось глубокое знание древних языков, умение вести текстологическое, комментаторское и биографическое изыскания. Затем последовательно прибавлялись требования владения историческим материалом, широкой сравнительно культурной эрудицией, навыками социологического исследования, возникла статистическая методика изучения стиха, литературоведческая стилистика и т. д. Требования возрастали, круг знаний, необходимых филологу, неуклонно расширялся. Но одновременно шел и обратный процесс: литературовед перестал быть филологом — лингвистика стала самостоятельной и далекой профессией. Древние языки и литературы стали изучаться лишь узким кругом специалистов, «западник» получил негласное право знать о русской литературе лишь из общих курсов, а «русист» — столь же поверхностно разбираться в зарубежной (не только западноевропейской, но и славянской!) литературе. Быть текстологом, стиховедом стало для литературоведа не обязательным, а факультативным признаком. Этот процесс имеет свое объективное объяснение: он связан со специализацией — характерным признаком науки предшествующего этапа. Но он имел не только положительные последствия: быть литературоведом, особенно специализирующимся в области новой литературы, стало легче. А к этому прибавился и ряд привходящих причин, которые способствовали понижению критериев в гуманитарных науках.

Литературовед нового типа — это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками. Он должен быть лингвистом (несколько в настоящее время языкознание «вырвалось вперед» среди гуманитарных наук и именно здесь зачастую вырабатываются методы общенаучного характера), владеть навыком работы с другими моделирующими системами, быть в курсе психологической науки и постоянно оттачивать свой научный метод, размышляя над общими проблемами семиотики и кибернетики. Он должен приучать себя к сотрудничеству с математиками, а в идеале — совместить в себе литературоведа, лингвиста и математика. Он должен воспитывать в себе типологическое мышление, никогда не принимая привычной ему интерпретации за конечную истину.

Да, быть литературоведом становится трудно и в ближайшее время станет еще неизмеримо труднее. И в этом, может быть, самый обнадеживающий результат новых веяний в гуманитарных науках.

О типологическом изучении литературы

Интерес к типологическому изучению литературы и искусства проявляется в последние годы все с большей настойчивостью. Здесь сказывается и успех типологических изучений в других науках, и собственная потребность строить исследовательские обобщения на более твердой методологической основе. Необходимость типологического подхода к материалу становится особенно очевидной при постановке таких исследовательских задач, как сравнительное изучение литератур, сопоставление искусства с нехудожественными формами духовной деятельности человека. Однако на самом деле потребность в типологических моделях возникает не только в этих случаях, но, например, и тогда, когда исследователь встает перед необходимостью объяснить современному читателю сущность хронологически или этнически отдаленной литературы, представив ее не в виде набора экзотических нелепостей, а как органическую, внутренне стройную, художественную и идейную структуру. Но дело не только в этом. Есть еще одна существенная сторона вопроса, и если бы ее всегда помнили, возможно, мы реже слышали бы разговоры о том, что, изучая искусство совсем чуждого нам типа, мы удаляемся от современности и ее понимания.

Для того чтобы пояснить нашу мысль, обратим внимание на одно обстоятельство: всякое научное описание обязательно должно вестись в пределах определенной описывающей системы (в теории научного познания такая система называется метаязыком данной науки). Метаязык исполняет роль некоторой системы, масштабами и мерками которой мы измеряем изучаемый объект. При этом описываемые явления определяются через систему метаязыка, но сам он оказывается как бы лишенным вещественных свойств — он не предмет, а масштаб для измерения предметов. Теперь уместно напомнить, что при изучении чуждых нашему непосредственному художественному чувству произведений искусства и культур мы почти всегда в качестве метаязыка описания используем *свои*, порожденные определенной эпохой и определенной культурной традицией, идеи и представления. Не будем пока говорить о том, в какой мере при этом искажается описание, посмотрим на дело с другой стороны: как это сказывается на изучении нашей собственной культуры? Здесь происходят не лишние интересы вещи. В современной логике общеизвестно, что если взять любое произвольное положение и с его точки зрения описать некоторую сумму фактов, то само это положение неизбежно окажется как бы итогом всего изучаемого развития исследуемых фактов. В силу некорректности процедуры описания выделится одна сторона, ведущая к этому мнимому итогу, — мнимому, поскольку он не извлечен из рассмотрения материала, а предписан методикой его рассмотрения.

В современной нам культуре есть коренные черты, действительно вытекающие из сущности исторического процесса развития искусства, но, конечно, имеются и сравнительно случайные, и совсем случайные. Такие элементы модели культуры, как художественная картина мира, господствующая система жанров и национальная традиция стихосложения, имеют разную степень закономерности с точки зрения таких широких моделей, как «культура античности» или «культура XX века».

Когда мы описываем другой тип культуры с точки зрения своих сегодняшних представлений (а ведь, как правило, этому не предшествует эксплицитное описание подобных представлений — просто исследователь исходит из некоторой суммы интуитивных понятий «правильного» и «обычного»), неизбежно происходят некоторые aberrации. Так, например, не только глубинные черты современной культуры, но и все привычки и предрассудки исследователя предстают в виде итогов всего культурного пути человечества. Иллюстрацией к этому могут быть многочисленные работы об отдельных писателях или литературных жанрах, в которых весь мировой процесс предстает лишь как движение к этому писателю или жанровой системе. Важно понять, что дело здесь не в одном наивном увлечении своим «героем» (иначе об этом не стоило бы говорить), а в неизбежных результатах исследовательской методики. Когда исследователь, желая выявить исторические корни поэзии Демьяна Бедного, описывает творчество поэтов XIX в. в терминах поэтики Демьяна Бедного, он неизбежно придет к выводу, что Пушкин и Лермонтов — лишь этапы на пути к его объекту изучения. Здесь дело не в увлечении, а в методике описания. Мы нарочно привели элементарный пример, но возможны и менее тривиальные случаи.

Еще одним крупным недостатком подобной методики является следующее: построенные таким образом исследовательские модели по сути дела не обладают никакой разрешающей силой — на основании их нельзя предсказывать будущего движения литературы. Приведем пример. Предположим, что я пишу историю театра, избрав в качестве метаязыка описания термины и понятия, принятые в театре моей эпохи (предположим, с точки зрения «системы Станиславского», или «системы Мейерхольда», или какой-либо другой). Тогда все факты из истории театра передо мной выстроятся как «путь к Станиславскому» или «путь к Мейерхольду», а все, что не будет вести к этой, заданной мне самой методикой изучения, цели, получит вид «уклонений с пути», «случайных» и «незначительных» фактов.

И тут беда не только в том, что создается ложное объяснение, но и в том, что построенная таким образом модель не только неизбежно приводит к заранее заданному объекту, но и *на нем кончается*. Поскольку «система Станиславского» или «система Мейерхольда» создана — дальнейшее движение прекращается, какие бы оговорки ни делал исследователь. Мы имеем дело с моделью с заранее заданными границами. Поэтому, когда мы сталкиваемся с бессилием литературоведения делать то, что является неотъемлемой прерогативой науки, — хотя бы в общих чертах определять пути будущего не в порядке благих пожеланий или директивных советов, а в виде научно обоснованных гипотез, — то дело здесь не в случайных причинах: охарак-

теризованная выше методика *в принципе* исключает возможность подобных прогнозов, поскольку в самой природе описания заложена *презумпция конечности* описываемых явлений.

Но обратим внимание и на другую сторону вопроса. Мы отмечали, что система, принятая в качестве метаязыка, из «вещи» превращается в мерку. Она становится не сложным и живым явлением с противоречивым набором случайных и закономерных черт, а суммой правил. Система, описанная имманентно, не может иметь специфики. Именно такой предстает любая культурная эпоха, изучаемая вне всего набора контрастных типов культуры. Чем более далекий тип искусства мы описываем, тем рельефнее предстает перед нами своеобразие привычных видов, тем более антиисторичная привычка рассматривать наиболее знакомое в качестве единственно возможного уступает место типологическому взгляду на *все* культуры, в том числе и на наиболее нам привычные, как на специфические. Нейтральное становится характерным. И в этом смысле можно сказать, что, не поняв, например, древнерусской литературы, не поняв того, что может существовать искусство, резко отличное от всех наших эстетических привычек, мы не поймем и *специфики нашего* искусства, как это прекрасно показано в недавно вышедшей «Поэтике древнерусской литературы» Д. С. Лихачева.

Таким образом, типологический подход необходим и при изучении близких и современных явлений в не меньшей степени, чем далеких и необычных. Вернее, он исходит из культуры человечества как структурного единства и упраздняет категории близкого и далекого как инструмента исследователя, ибо то, что близко европейцу, может выглядеть иначе с позиции других культур. Все сказанное находит объяснение и с чисто логической точки зрения. Фундаментальным положением логики является то, что язык объекта и язык описания (метаязык) составляют две иерархически различные ступени научного описания, смешение которых недопустимо: язык объекта не может выступать в качестве собственного метаязыка.

Следовательно, язык нашей культуры может быть использован для описания других культур (что мы практически всегда и делаем), но не может использоваться для описания нашей культуры, иначе он одновременно выступит в качестве и языка объекта и языка описания.

Но сама идея типологии состоит в том, чтобы дать единообразно описанные, следовательно сравнимые, *все* системы человеческих культур, в том числе, конечно, и собственную культуру самого автора описания. Таким образом, определяется первоочередная задача типологического изучения литературы и культуры: *выработка метаязыка для их описания*. Без решения этой задачи само стремление к типологии литературы неизбежно повиснет в воздухе. Однако задача эта сопряжена с рядом трудностей. Из них наиболее бросающиеся в глаза суть следующие:

1. Мы уже говорили, что имманентное рассмотрение текста, совершенно необходимое на начальной стадии изучения (иначе невозможно выявить внутреннюю синтагматическую структуру текста), мало поможет при выделении типологических свойств его построения. Чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче

определяются инвариантные — типологические — закономерности. Следовательно, при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких. Разумеется, необходимо, чтобы отдаленность не нарушала функциональной их эквивалентности в рамках сопоставляемых обширных единств. Например, для определения типологических черт русской городской новеллы плутовского типа («Фрол Скобеев») удобнее сопоставлять ее не с «Повестью о Савве Грудцыне», а с аналогичными произведениями в западноевропейской и восточной литературе.

Однако подобный подход противоречит прочно укоренившейся практике подготовки литературоведов и создания исследований. В результате известное число литературоведов просто не обладает необходимыми знаниями и исследовательскими навыками, которые позволили бы им выйти в своей работе за пределы определенной эпохи (часто очень узкой) определенной национальной литературы. Кстати сказать, подобная узость противоречит традициям и русской академической литературы, и «классического» советского литературоведения 1920—1930-х гг.

2. Рассмотрение вопросов, связанных с выработкой метаязыка науки (и это очень хорошо видно на неудачах опытов разработки литературоведческой терминологии), — дело не только той или иной конкретной дисциплины, но и общих наук, разрабатывающих теорию знания, в первую очередь — логики. Без изучения некоторых специальных аспектов логики вряд ли можно будет оценить сравнительную выгоду той или иной системы метаязыков, применение которых сулит наибольшую пользу для типологического изучения литературы. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не об использовании каких-либо из уже имеющихся типов метаязыков, а о выработке нового. Так, например, группа гартуских исследователей предпринимала в последнее время опыты использования понятий топологии (математической дисциплины, изучающей свойства непрерывных пространств) в качестве метаязыка описания типов культур. Полученные при этом результаты убеждают в том, что, с одной стороны, применение топологического механизма описания создает в этой области неожиданно большие возможности. С другой — приходится констатировать, что далеко не все положения адекватно описываются аппаратом современной топологии, в ряде случаев приходится иметь дело с более сложными структурами, чем тем, которые до сих пор рассматривались математиками.

Какие пути типологического изучения литературы можно было бы предложить? Предположим, что нас интересует типология реализма. Тогда, вероятно, было бы целесообразно:

1. Выделить некоторый объект, эквивалентный понятию «реалистическое искусство», в пределах другой системы искусства (чем более этот объект будет отличаться от реализма, тем содержательнее будет сравнение). При этом эквивалентность не состоит в совпадении тех или иных вырванных черт и принципов. Поиски «истоков реализма» — того в культурах других эпох и типов, что текстуально совпадает с изучаемым явлением, — могут представлять интерес при генетической постановке проблемы, но менее всего обещают что-либо интересное при типологическом подходе. Эквивалентность будет

проявляться как способность обслуживать в разных системах инвариантные функции. Например, если мы возьмем античную культуру и культуру XIX в. (обе — в пределах европейского культурного цикла), то, при всем глубоком их различии, мы можем выделить ряд инвариантных функций разных уровней. В частности, каждая из них в пределах своей эпохи является *культурой* и, следовательно, обслуживает некоторые общие функции и имеет в связи с этим некоторые признаки, позволяющие применять к ним этот термин. Из общих функций более низких уровней можно привести, например: «иметь разделение письменности на художественную и нехудожественную», «иметь разделение на поэзию и прозу».

Если мы выделим общие функции у реалистического искусства XIX в. и античного искусства, то следующей задачей будет:

а) Определение наименьшего количества признаков, которое позволяет данному элементу текста обслуживать данную структурную функцию. Так, для того чтобы «быть поэзией», текст европейской, например русской, литературы и древнегреческой или русской и средневековой иранской должен иметь различные признаки. А если мы сопоставим соответствующие понятия XIX и XX вв. в русской литературе, то увидим, что количество необходимых признаков будет со временем сокращаться. Необходимый минимум признаков может меняться качественно и количественно: под пером Маяковского окажется вполне достаточным для того, чтобы определить текст как стихи, того количества признаков, которое для Фета не давало бы права на такую квалификацию. Такой признак, как моральный суд автора над героем, в одной системе будет необходим для того, чтобы текст воспринимался как искусство, в другой будет противопоказан, а в третьей может оказаться факультативным.

б) Определение *общего* в этих наименьших списках позволит выделить и *специфическое*: как та или иная структурная функция реализуется в данной системе.

2. Выделить функции, имеющиеся в изучаемом типологическом объекте и отсутствующие в том, который взят для сравнения. Так, в литературе XIX в. существует функция «иметь письменную поэзию», а в русской средневековой литературе до XVII в. ей будет соответствовать *отсутствие* данной функции. Такая структурная функция, как возможность для автора описывать мир с разных точек зрения, глазами разных героев, чрезвычайно существенна для реализма, — в романтическом искусстве ей будет соответствовать невозможность этого.

3. Выделить функции, имеющиеся в объекте, избранном для сравнения и отсутствующем в изучаемом типе текстов. Так, реализм XIX в. отличается отсутствием жанровой системы как такого структурно маркированного элемента, каким он является, например, в средневековой литературе или литературе эпохи классицизма. То же самое относится к стилистической выраженности категории «высокого».

Производя сравнения этого типа многократно и с различным материалом, мы можем получить определенные наборы характеристик типологической природы реализма.

Рассмотрим «Дневник Левицкого» Чернышевского и «Житие Федора Васильевича Ушакова». В обоих случаях мы имеем дело с изображением революционера и вождя. Текст можно охарактеризовать как «рассказ о революционном руководителе». Если мы выясним в каждом случае *наименьшее* количество признаков, которое позволяет персонажу в данной системе выполнять эту функцию, и произведем сопоставление этих признаков, то в остатке получим типологические характеристики такого культурно-литературного типа. Однако очевидно, что признак революционности составляет существенную типологическую характеристику этого персонажа, а при такой методике мы можем надеяться выделить лишь *отличие* революционности в представлении просветителя XVIII в. от соответствующих взглядов Чернышевского. Для того чтобы получить более общую характеристику революционности, следует сопоставить тексты, обслуживающие функцию «изображение вождя» в революционном и неревolutionном ее вариантах. Например, можно произвести сопоставление с древнерусскими житиями (сопоставление это оправдано, так как, с одной стороны, герой житийной литературы отчетливо наделен функцией «вожа» — руководителя тех, кто нуждается в руководстве; ср. в «Житии Стефана Пермского»: «Тя и нареку вожа заблудшим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным»¹; с другой стороны, Радищев дал право на подобное сопоставление, определив свой текст как «житие»; ср. аналогичные тенденции и у Чернышевского²). Однако количество текстов тогда излишне расширится, и это может создать известные трудности. Сопоставляемые объекты вполне естественно сужаются при выделении следующей группы: тексты о духовном вожде движения, составленные после его смерти его другом — практическим руководителем. Такой тип текста очень устойчиво встречается в разные эпохи и обнаруживает ряд сходных черт (очень часто «вождь» или не записал своих высказываний, или они утерялись и известны только «другу», или он иным образом не до конца реализовал свое учение). К таким текстам следует отнести и образ Сократа в сочинениях Платона и Христа у евангелистов (особенно Иоанна). Часто между «вождем» и «другом» будет возникать отношение «идеальный теоретик ↔ практик, реальный руководитель, которому „вручено“ учение». Типологически противопоставлен будет другой вид текстов, вытекающий из иной концепции культуры, — «руководитель» сам излагает свое учение (Коран).

При сопоставлении Федора Ушакова и Левицкого нас будет интересовать не та очевидная разница между воззрениями гевельца, философа-просветителя XVIII в., и «демократа, социалиста и революционера» (самохарактеристика Левицкого), которая бросается в глаза и описать которую не

¹ Епифания слово о житии и учении св. отца нашего Стефана, бывшего в Пермь епископа / Подгот. В. Г. Дружинин. СПб., 1897. С. 106.

² Сводку данных о Радищеве и Чернышевском в их отношении к образу «святого», «апостола» и «мученика» см.: Любомиров П. Автобиографическая повесть Радищева // Звенья. 1934. Кн. 3—4; Лотман Л. Чернышевский-романист // История русской литературы. М.: Л., 1956. Т. 8. Ч. 1. С. 449.

составляет большой трудности. Нас будет интересовать другой вопрос: какие качества позволяют этим людям занимать место руководителей?

Делая определенные выводы, не следует забывать, что «Дневник Левицкого» — незавершенное произведение, и поэтому всегда возможна ошибка в представлении об его целом. И все же мы вынуждены исходить из того текста, который имеется в нашем распоряжении.

Рассмотрим, в каком окружении дается нам Федор Ушаков: он включен попеременно в два контекста: «враги» (Бокум) и «ученики» (студенты, повествующий «я»). При этом «враги» отождествляются с «тиранами», «ученики» — с «народом». Жертвы угнетения, они вступают в борьбу, получая от «вождя» указания о том, по каким путям следовать. Он — «подавший некогда... пример мужества», «учитель» в «твердости»¹. Однако характерно, что «колеблющихся», «сомневающих», «недостойных» или «предателей» около него нет. Угнетенные движимы собственными интересами, поэтому для борьбы ему необходимо сознание своих интересов, — вождь приносит теорию, «открывает глаза»; угнетатель опирается на силу, поэтому для борьбы необходим героизм, — вождь подает пример мужества. Надежда освобождения покоится на том, что *весь народ* способен вызвать в себе эти качества (поэтому руководитель играет роль первой искры, первого толчка, ценой своей гибели вызывает взрыв, а в дальнейшем движение развивается само).

Народ и руководитель — однотипны. Отбросивший цепи угнетенный стал человеком, а руководитель уже был человеком — в этом их разница. Но, воплощая в себе черты прекрасной сущности человека, они одинаковы. Поэтому отношение народа и руководителя не составляет трудного вопроса для Радищева эпохи «Жития». Вопрос непонимания между ними или необходимости каких-то особых качеств вождя, которые обусловили бы такое понимание и доверие, даже не возникает.

Левицкий дается в иных контекстах. Столкновение с «врагами» вынесено за скобки (как и у Ушакова, студенческая группа в ее отношении к начальству становится микрокосмом деспотической системы, а «Степка» — в реальности ему соответствует «Ванька» Давыдов — структурно эквивалентен Бокуму). То, что для Радищева составило сюжет и позволило раскрыть в своем герое качества вождя, Чернышевским не *описывается*. Рассказ повернут так, что на первый план выдвигается *отличие* студентов от Левицкого: их пошлость, легковерие, позволяющие Степке мгновенно оклеветать вождя, уронив его в глазах самых честных и преданных ему друзей. Весь авторитет Левицкого, его длительная пропаганда, очевидная *невыгодность* ему совершать предательство, *невыгодность* для студентов вернуть этому предательству, естественность предположения о том, что Степка клеветает на своего врага, — все это бессильно перед глухой доверчивостью массы. У Радищева «народ» ждет слова вождя, чтобы броситься на тирана, у Чернышевского — слова тирана, чтобы покинуть, вопреки собственным интересам, вождя. Следует вывод: «Оказалось, что для принятия такой нелепости в свою голову не нужно быть

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 155.

ни глупым, ни пошлым человеком. Можно быть умным — почти все они одинаковы, благородным — все они таковы, надобно только иметь обыкновенную дозу человеческого легковерия и легкомыслия, даже менее обыкновенной дозы, потому что они выше массы по привычке думать».

Эта коллизия повторяется и в дальнейшем: Левицкий пытается по очереди «спасти» трех женщин: Анюту, Настеньку и Мери. «Спасение» Веры Павловны когда-то представлялось Чернышевскому делом очень простым — это ведь соответствовало ее интересам! Сейчас ни одна из «спасаемых» не хочет спасаться. А ведь это все разные степени того народа, руководить которым призван Левицкий. Поэтому предполагается, что не только знание теории и готовность к гибели (они имеются и у Волгина) дают право на руководство. Для этого Левицкий должен быть принадлежащим и к типу Волгина (с этой позиции видна слабость народа), и к самому этому народу. В первом смысле он отделен от народа как теоретик и как тот, кто ведет, объясняя ведомым цели лишь в той мере, в какой это доступно их сознанию. Во втором — он сам часть этой ведомой массы и разделяет ее недостатки. Очень важно, что он принадлежит к молодежи (молодежь — в силу возраста и неопытности, которая здесь выступает как положительное свойство, — ближе к народу). Чернышевский убежден в том, что вождь революции должен быть молодым. Не случайно Левицкому отведена роль руководителя, а Волгину — его истолкователя и биографа. Возрастное отношение Ушаков — Радищев знаменательно *перевернуто* в системе Левицкий — Волгин.

Кроме того, в отличие от «вялого» Волгина, он должен быть «страстным», импульсивным, — он человек чувства и действия, а не рефлексии. Способность на необдуманные поступки сближает его с народом.

Таким образом, минимальный набор качеств руководителя у Радищева составляют убеждения и смелость. У Чернышевского к этому добавляется комплекс свойств, обеспечивающих, по его мнению, взаимопонимание с народом и импульсивное — «не умом» — понимание народа.

Но стоит нам сопоставить оба эти образа с Сократом Платона или Христом евангелистов, чтобы обнаружилось и черты знаменательной общности. И Ушаков, и Левицкий — люди теории, системы, ибо система — путь к освобождению. Ни Сократ, ни Христос не создают учения, оно состоит из отдельных высказываний, системность которым придает «ученик». Важным свойством революционных руководителей является их убеждение в необходимости активности, вмешательства, стремление заменить систему несправедливую системой справедливой. Это особенно заметно на фоне функционально аналогичного культурного типа, стремящегося, однако, заменить систему несистемой и поэтому отвергающего позитивные формы борьбы. Здесь можно было бы сослаться и на общественную позицию Л. Толстого.

Можно надеяться, что проведенные в большем количестве и с большей, чем в этом кратком примере, основательностью аналогичные сопоставления составят подготовительный материал для типологической картины литературного развития.

О содержании и структуре понятия «художественная литература»

Объектом изучения литературоведа является художественная литература. Положение это настолько очевидно, а самое понятие «художественная литература» представляется в такой мере первичным и непосредственно данным, что определение его мало занимает литературоведов. Однако, как только мы удаляемся за пределы привычных нам представлений и той культуры, в недрах которой мы воспитаны, количество спорных случаев начинает угрожающе возрастать. Не только при изучении средневековой (например, древнерусской) литературы, но и в значительно более близкие эпохи провести черту, обозначающую рубеж юрисдикции литературоведа и начало полномочий историка, культуролога, юриста и проч. оказывается делом совсем не столь уж простым. Так, мы, не задумываясь, исключаем «Историю государства Российского» из области художественной литературы. «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова не рассматривается как факт русской прозы, хотя Пушкин прежде всего оценивал эту книгу с точки зрения стиля («Узнал я резкие черты / Неподражаемого слога»). Факты подвижности границы, отделяющей художественный текст от нехудожественного, многочисленны. На динамический характер этого противопоставления указывали многие исследователи, с особенной четкостью — М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Я. Мукаржовский.

Если рассматривать художественную литературу как определенную сумму текстов¹, то прежде всего придется отметить, что в общей системе культуры эти тексты будут составлять часть. Существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними. Неизбежные колебания в пограничных случаях только подкрепляют самый принцип: когда мы испытываем сомнения, следует ли отнести русалку к женщинам или к рыбам или свободный стих к поэзии или прозе, мы заранее исходим из этих классификационных делений как данных. В этом смысле представление о литературе (логически, а не исторически) предшествует литературе.

Разграничение произведений художественной литературы и всей массы остальных текстов, функционирующих в составе данной культуры, может осуществляться с двух точек зрения.

¹ Понятие «текста» принимается здесь в соответствии с определением, данным в кн.: Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. Текст может быть выражен в устных знаках (фольклор), закреплён средствами письменности, сыгран (выражен в системе театральных знаков).

1. **Функционально.** С этой точки зрения художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно (а исторически весьма нередко) такое положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия; текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать к нему для исследователя и обратно.

Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, функционирование определено установкой на выражение и, следовательно, если в нехудожественном тексте вперед выступает вопрос «что», то эстетическая функция реализуется при установке на «как». Поэтому план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность. Новейшие семиотические исследования подводят к прямо противоположным выводам. Эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной, по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки. Он значит больше, а не меньше, чем обычная речь. Дешифруемый при помощи обычных механизмов естественного языка, он раскрывает определенный уровень смысла, но не раскрывается до конца. Как только получателю информации становится известно, что перед ним художественное сообщение, он сразу к нему подходит совершенно особым образом. Текст предстает перед ним как дважды (как минимум) зашифрованный; первая зашифровка — система естественного языка (предположим, русского). Поскольку эта система шифра дана заранее и адресант с адресатом одинаково свободно ею владеют, дешифровка на этом уровне производится автоматически, механизм ее становится как бы прозрачным — пользующиеся перестают его замечать. Однако этот же текст — получатель информации знает это — зашифрован еще каким-то другим образом. В условии эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной зашифровке и незнание (вернее, неполное знание) о применяемом при этом вторичном коде. Поскольку получатель информации не знает, что в воспринятом им тексте на этом втором уровне значимо, а что — нет, он «подозревает» все элементы выражения на содержательность. Стоит нам подойти к тексту как к художественному, и в принципе любой элемент — вплоть до опечаток, как проинципально писал Э.-Т.-А. Гофман в предисловии к «Житейским размышлениям кота Мура», — может оказаться значимым. Прикладывая к художественному произведению целую иерархию дополнительных кодов — общепроизводных, жанровых, стилевых, функционирующих в пределах всего национального коллектива или узкой группы (вплоть до индивидуальных), мы получаем в одном и том же тексте самые разнообразные наборы значимых элементов и, следовательно, сложную иерархию дополнительных по отношению к нехудожественному тексту пластов значений.

Таким образом, формальная школа сделала, бесспорно, верное наблюдение о том, что в художественно функционирующих текстах внимание оказывается часто приковано к тем элементам, которые в иных случаях воспринимаются

автоматически и сознанием не фиксируются. Однако объяснение ему было сделано в корне ошибочное. Художественное функционирование порождает не текст «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями. Как только мы улавливаем некоторую упорядоченность в сфере выражения, мы ей немедленно приписываем определенное содержание или предполагаем наличие здесь еще неизвестного нам содержания. Изучение содержательных интерпретаций музыки дает здесь весьма интересные подтверждения.

2. **С точки зрения внутренней организации текста.** Для того, чтобы текст мог себя вести указанным выше образом, он должен быть определенным способом построен: отправитель информации его действительно зашифровывает многократно и разными кодами (хотя в отдельных случаях возможно, что отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель *приписывает* ему художественную функцию, примышляя более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла). Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на эту организацию. Это позволяет описывать художественный текст не только как определенным образом функционирующий в общей системе текстов данной культуры, но и как некоторым образом устроенный. Если в первом случае речь пойдет о структуре культуры, то во втором — о структуре текста.

Между функцией текста и его внутренней организацией нет однозначной автоматической зависимости: формула отношения между двумя этими структурными принципами складывается для каждого типа культуры по-своему, в зависимости от наиболее общих идеологических моделей. В самом общем и неизбежно схематическом виде соотношение это можно определить так: в период возникновения той или иной системы культуры складывается определенная, присущая ей, структура функций и устанавливается система отношений между функциями и текстами. Например, в 1740—1750-х гг. в русской литературе происходит упорядочение на самых различных уровнях: метрическом, стилистическом, жанровом и др. Одновременно устанавливалась система отношений между этими организациями и их общая ценностная иерархия.

Затем период организации заканчивается. Известная неопределенность в соотносительности звеньев уступает место однозначной упорядоченности. А это означает падение информационной емкости системы, ее заострение. В этот момент, как правило, происходит смена эстетических теорий, а если, как это часто бывает, художественное заострение оказывается лишь частным проявлением более широких, уже общественных, процессов стагнации, — то и смена глубинных идеологических представлений. На этой стадии система функций и система внутренних построений текстов могут освободиться от существующих связей и вступать в новые комбинации: сменяются ценностные характеристики; «низ», «верх» культуры функционально меняются местами. В этот период тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно менее походить своей имманентной структурой на литературу. Самые

слова «искусство», «литература» приобретают уничижительный оттенок. Но наивно думать, что иконоборцы в области искусства уничтожают эстетическую функцию как таковую. Просто, как правило, художественные тексты в новых условиях оказываются неспособными выполнять художественную функцию, которую с успехом обслуживают тексты, сигнализирующие своим типом организации о некоторой «нсконной» нехудожественной ориентации. Так, исключенный теорией классицизма из пределов искусства фольклор сделался для просветителей и предромантиков идеальной эстетической нормой. Аналогичной была судьба очерка, который именно из-за своей «нехудожественности» оказывался в 1840-е, 1860-е гг., да и позже, в поворотные моменты литературного развития, ведущим художественным жанром.

Далее следует этап формирования новой системы идейно-художественных кодификаций, в результате чего между структурой текстов и их функцией складывается новая — первоначально достаточно гибкая — система соотношений.

Таким образом, в художественном развитии принимают участие не только художественные тексты. Искусство, представляя собой часть культуры, нуждается для своего развития в не-искусстве, подобно тому как культура, составляя лишь часть человеческого бытия, нуждается в динамическом соотношении с внешней для нее сферой некультуры — незнакового, нетекстового, несемантического бытия человека. Между внешней и внутренней сферами происходит постоянный обмен, сложная система вхождений и выведений. Причем сам факт введения текста в сферу искусства означает перекодировку его на язык художественного восприятия, то есть решительное переосмысление.

Кроме отношения текста и функции существенную роль в механизме литературного развития играет система оценок. Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: «верх», отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, «низ», представляющий противоположность его¹, и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении.

Уже само распределение различных по своей природе и функции групп текстов по классам аксиологической иерархии способно стать существенной типологической характеристикой данного вида культуры. Предположим, что мы имеем дело с культурой, в которой этический тип текстов занимает позицию ценностного «верха», а художественный — «низа», и другую, с противоположным распределением оценок этих классов. Уже этого будет достаточно, чтобы увидеть в первой существенное типологическое сходство со средневековой церковной культурой, а во второй — с Римом периода упадка или любой эстетской системой нищезанского толка. Понятно, сколь

¹ Культурная функция текстов, амбивалентных в отношении к оппозиции «верх/низ», и механизм смены функций между «верхом» и «низом» рассмотрены М. М. Бахтиным в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

существенное значение для понятия литературы в данной системе культуры имеет место, которое ей отводится в общей ценностной иерархии текстов.

Однако в данном случае оказывается, что художественные тексты ведут себя иначе, чем все остальные. Обычно место текста или его агента (ибо каждому виду текстов соответствует определенная деятельность) в общей иерархии культуры обозначено однозначно: сакральный текст или место монаха может быть святым или презренным, но не может быть святым и презренным одновременно. Юридический текст и свойство быть законником также в каждом типе культуры оценивается однозначно (создающий законы подлежит высшей оценке для Цицерона, низшей — для Христа, в средневековой иерархии он занимает среднее место). Только художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок. Хотя художественным текстам в общей иерархии культуры отводится определенное место, они постоянно проявляют тенденцию к расположению на противоположных концах лестницы, то есть в исходной позиции задают некоторый конфликт, создающий потенциальную возможность дальнейшей нейтрализации в некоторых амбивалентных текстах. Тексты, обслуживающие другие культурные функции, ведут себя принципиально иным образом. Для того, чтобы объяснить это явление, следует обратиться к внутренней организации того комплекса текстов, который мы определяем как художественную литературу.

Внутренняя организация художественной литературы — и в этом ее отличие от других классов текстов, которые относительно однородны по отношению к общей системе культуры, — изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы ее организации.

Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм. На самой высокой ступени организации она выделяет группу текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть *метатекстов*. Это нормы, правила, теоретические трактаты и критические статьи, которые возвращают литературу в нее самое, но уже в организованном, построенном и оцененном виде. Организация эта складывается из двух типов действий: исключения определенного разряда текстов из круга литературы и иерархических организаций и таксонометрической оценки оставшихся.

Самоосмысление литературы начинается с исключения определенного типа текстов. Так начинается разделение на «дикие», «нелепые» и «правильные», «разумные» тексты в эпоху классицизма, на «словесность» и «литературу» у Белинского 1830-х гг. (в дальнейшем это противопоставление получит другой смысл и за словесностью будет признано право тоже считаться литературой, хотя особой ценности — «беллетристической»). Наглядный пример — совмещение понятия «литература» с одним из полюсов оппозиции «стихи — проза», причем противоположный объявляется нелитературой. Так, в русской литературе 1810-х — первой половины 1820-х гг. самое понятие художественной словесности практически совмещается с поэзией, в сознании «шестидесятников» мы наблюдаем противоположное явление.

Исключенные определенных текстов из литературы совершается не только в синхронном, но и в диахронном плане; тексты, написанные до возникновения декларируемых норм или им не соответствующие, объявляются нелитературой. Так, Буало выводит из пределов литературы огромные пласты европейского словесного искусства, Карамзин в декларативном стихотворении «Поэзия» утверждает, что поэзия в России скоро появится, то есть еще не существует, хотя стихотворение написано после окончания поэтического поприща Ломоносова, Сумарокова, Третьяковского и в разгар поэтической деятельности Державина. Такой же смысл имеет тезис «у нас нет литературы», с которым выступали Андрей Тургенев в 1801 г., Кюхельбекер в 1825 г., а позже — Веневитинов, Надеждин, Пушкин (см. набросок «О ничтожестве литературы русской»), Белинский в «Литературных мечтаниях». Аналогичный смысл имело позже утверждение, что русская литература до какого-то момента (как правило, момента создания данного метатекста) не обладала каким-либо основным и единственно дающим право называться литературой свойством — например, народностью («О степени участия народности в литературе» Добролюбова), отражением народной жизни («Что такое искусство?» Л. Н. Толстого) и др. Отобраниый в соответствии с определенными теоретическими концепциями состав имен и текстов, включаемых в литературу, в дальнейшем подвергается канонизации в результате составления справочников, энциклопедий и хрестоматий, проникает в сознание читателей. Оттенок полемики, присущий ему, утрачивается, забываются конкретные имена создателей легенды, и то, что представляло полемические гиперболы и метафоры, начинает восприниматься в прямом смысле.

Приведем пример того, как рожденная потребностями литературной борьбы самооценка литературы превращается в некоторый тип условного кода, который в руках потомства служит основанием для выделения значимых текстов и дешифровки их.

Белинский, борясь за утверждение *реалистической* литературы, полемически утверждал, что русская литература начинается с Пушкина (утверждение это было направлено в первую очередь против традиции карамзинизма, начинавшей родословную русской литературы с Карамзина; XVIII в. и классицизм были вычеркнуты из литературы еще декабристской критикой и Н. А. Полевым). Однако Белинский, холодно — и несправедливо — относившийся к допетровской литературной традиции, был блестящим знатоком литературы XVIII в. и, хотя многократно подвергал ее резкой критике, конечно, не предполагал, что кто-либо может понять его слова в смысле отрицания самого факта ее существования. Вспомним, что нормой литературного вкуса, основой для тривиальных суждений все еще оставались в его эпоху Ломоносов и Державин, а имя Карамзина было окружено настоящим культом поклонения. Это заставляло Белинского полемически преувеличивать отрицание. Однако не случайно Белинский историю русской литературы неизменно начинал (в зависимости от эволюции его теоретических представлений) то с Ломоносова, то с Кантемира. В дальнейшем мысль о том, что русская литература начинается с Пушкина, отделилась от своих исторически обусловленных контекстов, подверглась своеобразной мифологизации и не

только перешла в строки журнально-критических статей, а через них — в сознание основной массы читателей середины и второй половины XIX в., но и легла в основу академических историй литературы, создававшихся в ту эпоху. XX веку пришлось заново «открывать» существование русской литературы XVIII столетия.

Таким образом, потомки получают от каждого этапа литературы не только некоторую сумму текстов, но и созданную ею самой о себе легенду и определенное количество апокрифических — отвергнутых и преданных забвению — произведений.

Однако реальная картина литературной жизни, как правило, усложняется тем обстоятельством, что литература одного и того же времени чаще всего подвергается осмыслению с нескольких точек зрения, причем границы понятия «литература» могут расходиться при этом достаточно далеко. Колебание между ними обеспечивает системе в целом необходимую информативность.

Одновременно с включением (выключением) тех или иных текстов из области литературы работает и другой механизм — иерархического распределения литературных произведений и ценностной их характеристики. В зависимости от той или иной общекультурной позиции за основу распределения берутся нормы стиля, тематика, связь с определенными философскими концепциями, выполнены или нарушены общепринятой системы правил, но неизменен самый принцип иерархической ценностной характеристики: внутри литературы тексты также относятся к аксиологическому «верху», «низу» или некоторой нейтральной промежуточной сфере.

Распределение внутри литературы сферы «высокого» или «низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и *текстом*, единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Видимо, описывая литературу той или иной эпохи как единый текст, мы, скорее всего, приблизимся к задаче выделения универсальной литературы как специфического явления.

Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций: упомянутого выше стремления к иерархическому распределению произведений и жанров, равно как и любых иных значимых элементов художественной структуры, между «высоким» и «низким», с одной стороны, и тенденции к нейтрализации этой оппозиции и снятию ценностных противопоставлений. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями.

Другим примером внутренней организации литературы как целостного организма может быть противопоставление «высокой» и «массовой» литературы. В рамках единой литературы всегда ощущается разграничение лите-

ратуры, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов¹. Выделить какой-либо признак с тем, чтобы приписать его исключительно той или иной из названных групп, затруднительно, поскольку история литературы убеждает, что они легко и постоянно обмениваются признаками. Так, с первого взгляда может показаться, что в классовом обществе «высокая» литература неизменно должна быть связана с господствующими классами, а «массовая» — с демократией. Именно так считали социологи 1920-х гг., а под их влиянием и В. Шкловский, выдвигавший в известной монографии Матвея Комарова на вакансию народного писателя.

Между тем в истории литературы достаточно примеров, когда действительно вершинная литература идеологически связана с социальными верхами, но не меньше и противоположных. И личные вкусы Николая I, воспитанные переходами от бюргерских добродетелей сентиментального гемюта Марии Федоровны к казарменному романтизму, и социальные интересы представляемых им общественных сил были на стороне «массовой» литературы Булгарина, Загоскина и Кукольника, а не «вершинной» — Пушкина или Лермонтова.

«Вершинная» и «массовая» литература каждая в отдельности могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения — социальные, эстетические или общеполитические. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность². Для того чтобы придать этим понятиям некоторую конкретность, рассмотрим проблему «массовой литературы» подробнее.

Интерес к массовой литературе возник в русском классическом литературоведении как противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей эпохи и противопоставленных ей. Академик А. Н. Веселовский сопоставил исследования, построенные на основе теории «героев, этих вождей и делателей человечества» — в духе идей Карлейля и Эмерсона — с парком в стиле XVIII столетия, в котором «все аллеи сведены веером или радиусом к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому намятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или же не таков, чтобы стоять ему на центральной площади»³.

«Современная наука, — писал он далее, — позволила себе взглянуть в те массы, которые до сих пор стояли ногами за спиной, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все со-

¹ Мы исключаем из рассмотрения проблему «Литература и фольклор» как самостоятельный и сложный вопрос, ограничиваясь рассмотрением функции внутри письменной литературы.

² Механизм нейтрализации, конечно, работает и здесь, например в случаях, когда «высокое» искусство сознательно ориентируется на «массовое» — ср. увлечение примитивом, архаическими формами литературы или детской поэзией.

³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43.

вершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь и вместе с понижением материального уровня, исторических изысканий, центр тяжести был перенесен в народную жизнь»¹.

Такой подход, проявившийся в трудах А. Н. Пыпина, В. В. Сиповского, самого академика А. Н. Веселовского, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского и многих других исследователей, обусловил интерес к низовой и массовой литературе. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, этот подход, в собственно научном смысле, был связан с расширением круга изучаемых источников и проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики, и отчасти лингвистических приемов исследования.

Критика, которой подвергался в ряде случаев такой подход к истории литературы, связана была с тем, что при этом часто ставился знак равенства между массовостью и исторической значимостью.

Критерий идейной или эстетической ценности текстов отменялся как «пенаучный». Сами слова «произведение искусства» заменены были «позитивным» понятием «памятника письменности». Не случайно вторжение методов фольклористики и медиовистики, ибо в изучаемых ими текстах, вопреки традиции Буслаева (продолжателями которой позже выступили академики А. С. Орлов, И. П. Еремин, Д. С. Лихачев), видели не произведения искусства, а «памятники». Утрата ученым непосредственно эстетического переживания текста мыслилась как благоприятное обстоятельство. Ученый должен не реконструировать эстетическое переживание чуждых текстов, а отстраниться от него при рассмотрении близких. Тогда произведение превратится в памятник, а исследователь возвысится до вершин позитивного его изучения. К чему это приводило, показала «История русского романа» В. В. Сиповского.

Дальнейший шаг вперед в изучении массовой литературы был сделан в 1920-х гг. Неудачные попытки социологов отождествить ее с демократической струей в русской литературе, одновременно дискредитируя высшие культурные ценности как классово чуждые народу, мало способствовали продвижению проблемы.

Значительно более плодотворным оказалось стремление ряда ученых рассмотреть *взаимодействие* массового и вершинного аспектов истории литературы. Именно так был поставлен вопрос в книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», где требование «широкого изучения массовой литературы эпохи» связывалось с взаимодействием ее с процессами «высокой» литературы. Ряд интересных наблюдений был сделан Б. М. Эйхенбаумом и В. Б. Шкловским. Одновременно Ю. Н. Тынянов создал стройную теорию, в которой механизм литературной эволюции определялся взаимовлиянием и взаимной функциональной смесью, «верхнего» и «нижнего» ее пластов. В неканонизованной словесности, паходящейся за пределами узаконенной литературными нор-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 44.

мами, литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох.

Несмотря на известную упрощенность предлагаемой Тыняновым схемы, ему принадлежит бесспорная честь первой попытки описания механизма диахронного движения литературы. Вершиной рассмотрения динамики литературы как борьбы, напряжения между культурным «верхом» и «низом», нейтрализации этого напряжения в амбивалентных текстах и соотношения этого процесса с общей эволюцией культуры, бесспорно, до сих пор остается книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться. Так, поэзия Тютчева, с пушкинской точки зрения, была фактом массовой литературы; Белинский относил к ней Баратынского. Однако для нас Тютчев так же в нее не входит, как не входил в нее Баратынский для Пушкина. В. Петров, несмотря на сдержанно-иронический отзыв Новикова в «Опыте исторического словаря о российских писателях», относился современниками к вершинам литературы.

Пушкин в стихотворении, оглашенном им на лицейском переводном экзамене в 1815 г., назвал из всех русских поэтов, характеризуя XVIII в., лишь два имени: присутствовавшего тут же Державина и Петрова, поставив их рядом. Державину и в голову не пришло обидеться или возразить, хотя чувство поэтической нерархии было у него развито весьма сильно.

О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам, страшась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

Для нас Петров — яркий пример массовой литературы XVIII в. Аналогичное перемещение пережил и Херасков.

Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным по признаку распространения, ценности, доступности, способу фиксации или хранения, или каким-либо иным образом (например, применительно к фольклору), очевидно, не имеет смысла. Видимо, можно предложить следующую схему усложнения парадигмы художественных текстов:



Таким образом, на третьем этапе массовая литература представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора. Она часто выполняет роль резервуара, в котором обе эти группы текстов обмениваются культурными ценностями (хотя, конечно, существует и прямой обмен). В XX в. развитие средств массовой коммуникации и сложность судеб народного сознания создают между этими группами особые отношения и вводят новые факторы, рассмотрение которых не есть предмет настоящей работы¹.

Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков «более распространенная — менее распространенная», «более читаемая — менее читаемая», «более известная — менее известная» массовая литература получит более сильные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая, но и как бы не существовала вовсе.

Иногда сама эта выключенность будет повышать интерес к тексту. Например, в пушкинскую эпоху читатель имел дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических ценностей: одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на «отверженные» рукописные тетради:

Я спрятал потаенно
Сафьянную тетрадь.
Сей свиток драгоценный,
Веками сбереженный,
От члена русских сил,
Двоюродного брата,

Драгунского солдата,
Я даром получил.
Ты, кажется, в сомненьи...
Не трудно отгадать:
Так, это сочиненья,
Презревшие печать...²

¹ См.: *Klosowska A. Kultura masowa: Krytyka i obrona. Warszawa, 1964.*

² *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1937. Т. 1. С. 99.*

Отношения между этими группами могли складываться самым разнообразным путем. Так, массовая литература может копировать «высокую», создавая ее упрощенный и переведенный на значительно более примитивный язык вариант. На материалах литовского лубка прекрасно прослеживается это стремление подражать «высокой» живописи барочного типа. Массовая поэма русского романтизма начала 1820-х гг. канонизирует нормы пушкинской «южной поэмы», превращая их в штамп.

Возможно и другое отношение, в основе которого лежит не стремление уподобиться высокой литературе, а борьба с ней, однако в пределах общих структурных норм, почерпнутых из той же высокой литературы. В этом случае возникают пародии типа «Службы кабаку» XVII в. или ирон-комических поэм XVIII в. В этом случае массовая литература мыслит себя как зеркально перевернутую высокую с обращенной системой аксиологических оценок¹.

Возникают правила «отверженной» литературы, ее классики и ее штампы. Так, в русской литературе XVIII — начала XIX в., если нормативы высокой поэзии предполагали место «возвышенного певца», барда, бича пороков, на которое в разное время претендовали Державин или Капнист, Гнедич или Рылеев, то эта же позиция имела своеобразного двойника в сфере, которую мы сейчас рассматриваем (подобно тому, как средневековый святой имел вне официальной иерархии двойника в лице юродивого). Это была фигура высокая и анекдотическая одновременно. Поэт и пьяница, автор высоких од и сатир, с одной стороны, и кабацкой поэзии — с другой, чья биография еще при жизни превращалась в анекдотический эпос, он своим поведением и утверждал и пародировал нормы высокой поэзии. То, что это место никогда не было вакантно, занимаясь то Барковым, то Костровым, то Милоновым, видимо, не случайно. Достаточно, например, сопоставить записи Пушкина об этих трех литераторах, чтобы убедиться, что перед нами — одна и та же стилизация биографии. Создается биографическая легенда, регулирующая восприятие фактов жизни этих поэтов аудиторий, а возможно, и их собственное бытовое поведение.

<XVI>

Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный, по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» — «Братец, — возразил ему Гнедич, — посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»

<XXI>

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он

¹ Ср.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5.

однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже... Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе...

<XLVII>

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков прише<л> однажды к С<умарокову>. «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» — сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас же подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец — я, второй Ломоносов, а ты только третий». Сумароков чуть его не зарезал¹.

Нетрудно заметить, что во всех этих записях, сохраняющих отчетливые черты устной легенды, образ высокого поэта (Сумароков — Херасков — Гнедич) един и противопоставлен его антитепе (Барков — Костров — Милонов). При этом «низкий» двойник обладает чертами сказочного младшего брата: несмотря на презираемое положение, он лучше своего «антипода» высокого ранга и побеждает его (исключение составляет эпизод с Милоновым, в котором функция шутника-острослова передана Гнедичу, а патетическая речь — Милонову).

Как в большинстве новеллистических эпосов, победа заключается в остром слове, герой «низа» более свободен в своем поведении. Не случайно приобщение к «низу» культуры (ср. роль театральных кулис, цыган, артистической богемы, «сельской свободы» — периодических выездов «на лоно природы») — в поместье для горожанина-помещика, на дачу для горожанина-чиновника) воспринимается как освобождение от некоторой системы запретов, перемещение в сферу иного, более свободного поведения. Так как высокая культура осмысляет себя как область максимальной организации, низовая литература представляется ей сферой свободы, областью пониженной условности, что может интерпретироваться как искренность, природность и получать свойства высшей притягательности (ср. сопоставление цыганской песни и оперы в «Живом трупе» Л. Толстого).

Поскольку иногда организационные принципы низовой литературы — это нормы, которые на предшествующем историческом этапе свойственны были вершинной, возможны любопытные исторические парадоксы. Так, в 1830—1840-х гг. литературный «низ» был представлен романтизмом, то есть той эстетической системой, которая в принципе отрицательно относилась к массовой литературе и была ориентирована на исключительное и «гениальное». Одновременно литературный «верх» был представлен натуральной (и шире — гоголевской) школой с ее ориентацией на «беллетристику» и массовость. «Верх» сознательно избирал себе образцом жанровые формы, оце-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 159—170. Ср. также отрывок: «Барков заспорил однажды с Сумароковым».

ниваемые как принадлежащие к литературному «низу» (ср. утверждение Беллинского, что недостатком русской литературы является то, что она, имея гениальных писателей, не имеет беллетристики, и обращение ведущих литераторов к жанрам очерка), а «низ» моделировал себя по образцу «вершинности» (ср. подчеркнуто прозаическое поведение Печорина и возвышенное — Грушницкого).

Механизм живой литературной жизни подразумевает наличие и борьбу обеих этих тенденций. Победа какой-либо из них означала бы стагнацию литературы как целого. Мы остановились более подробно на соотношении «верха» и «низа» литературы отнюдь не потому, что этот единственный или даже важнейший из бинарно противопоставленных механизмов внутренней организации литературы. Не менее существенна оппозиция «свое — чужое»: синхронно организованная «своя» система культуры постоянно испытывает возмущающее воздействие не только со стороны действительности, но и от других культур. Здесь возможно вторжение отдельных текстов (чужая культура на этой стадии контакта воспринимается как хаотическая, не имеющая *своей* организации), восприятие системы чужих текстов; однако система эта конструируется в недрах собственной культуры по принципу уподобления или противопоставления ей (например, «Хор ко превратному свету», где жизнь «за морем» — это сатирический образ зеркально перевернутой жизни на Руси; острая критика Запада, столь характерная для многих русских публицистов России XIX в., в значительной мере связана с тем, что знакомству с реальным буржуазным Западом предшествовало конструирование утопии «превратного света». Наконец, наступает взаимодействие с системой чужой культуры, выработанной в недрах этой самой чужой культуры. Но поскольку, как мы видели, литература в принципе не однолика, из набора, предъявляемого воспринимаемой культурой, также возможен самый различный выбор.

Таким образом, и здесь мы сталкиваемся не с неподвижной суммой текстов, расставленных по полкам библиотек, а с конфликтами, напряжением, «игрой» различных организующих сил.

Можно было бы остановиться на том внутреннем напряжении, которое создается в литературе нового времени одновременным сосуществованием стихов и прозы, разными типами их отталкиваний и уподоблений. Однако это уже часто делалось. Создание исчерпывающего списка противопоставлений, свойственных литературе как *единому механизму*, — задача будущего. Но эта задача уже осуществима и, более того, насущно актуальна: без нее невозможно типологическое сравнение литератур и построение истории мировой литературы. Однако выполнение этой задачи не есть цель настоящей работы, устремления которой значительно более скромны. Мы стремились показать, что литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире. При «жизни» какого-либо исторического этапа литературы противоборство этих тенденций составляет основу того, что

делает возможным выразить в литературе интересы различных социальных сил, борьбу нравственных, политических или философских концепций эпохи.

Когда наступает новый исторический момент, моделирующая активность литературы проявляется, в частности, в том, что она активно творит свое прошлое, выбирая из множественности организаций вчерашнего дня одно и канонизируя ее (так Возрождение избрало упрощенную античность). Процесс этот облегчается тем, что каждая из противоборствующих тенденций, из полемических побуждений, утверждает свою универсальность. В процессе подобной историко-научной канонизации сами тексты трансформируются, поскольку в литературе вчерашнего дня они существовали как часть ансамбля, элемент механизма, а теперь становятся единственно представляющим эпоху.

Однако наступает новый исторический этап культуры, и ученые следующих поколений открывают новое лицо, казалось бы, давно изученных текстов, изумляясь слепоте своих предшественников и не задумываясь о том, что же скажут о них самих последующие литературоведы. Между тем эта поразительная способность художественных текстов давать материал для все новых открытий должна была бы привлечь внимание, поскольку в ней проявляются некоторые существенные черты организации литературы как синхронного механизма.

Замечания о структуре повествовательного текста

Может ли существовать знаковая система без знаков? Вопрос сам по себе представляется абсурдным. Однако стоит его переформулировать так: «Может ли быть носителем значений некоторое сообщение, в котором мы не можем выделить знаков в том смысле, который вкладывается в классические определения, имеющие, в первую очередь, в виду слово естественного языка?» Помня о живописи, музыке, кинематографии, мы не можем не ответить утвердительно.

Так возникает первое противоречие, которое нам хотелось бы преодолеть в ходе настоящего краткого рассуждения.

Второе связано с антитезой пространственных и временных структур в знаковых системах. В данном случае речь идет не об оппозиции «синхронное/диахронное» (поскольку если диахрония отождествляется с временной организацией, то синхрония пространственной, по сути дела, не является), а о противопоставлении текстов, развертывающихся в пространстве, текстам, существование которых связано со временем.

В качестве первого обычно называют живопись. Второе бывает представлено повествовательными жанрами литературы и музыкой. К. Леви-Стросс в «увертюре» к «Сырому и печеному», в поэтической форме развил это противопоставление, доказывая, что развертывание во времени мифа и музыкального произведения представляет собой механизм для преодоления неотвратимо линейной направленности реального времени.

Предложенные выше вопросы, как кажется, будут решены, если мы учтем, что повествовательный текст может строиться двумя способами.

Первый из них в достаточной мере известен — это построение нарративного текста на основе естественного языка. Слова-знаки соединяются в цепочки, согласно правилам данного языка и содержанию сообщения.

Хотя наиболее распространенным случаем второго типа будут так называемые иконические знаки, однако свести вопрос к изобразительности не представляется в данном случае возможным. Дело в том, что само понятие знака становится здесь трудновыделимым, поскольку сообщение не наделяется выраженным свойством дискретности. Каковы же условия, при которых такое изображение может выступить на функции текста, стать носителем сообщения? Для этого необходимо, чтобы изображение представляло собой проекцию объекта (на некоторую реальную поверхность или на абстрактное пространство типа «совокупность всех возможных музыкальных тонов»). Фактически это означает лишь, что если обозначить изображение по первой букве слова «икон» — I , объект изображения — O , а функцию, которая ставит их в соответствие, — P , то все отношение можно было бы выразить формулой $P(O) = I$. Из этого вытекают несколько существенных выводов.

1. Принцип семантизации текста в данном случае будет совершенно иным, чем в случае с сообщением, составленным из слов. Представим себе некоторый лист бумаги, заполненный словами русского языка, а рядом другой, содержащий какое-либо изображение. Принцип семантической организации будет для каждого слова свой. Поэтому формулировать единообразные правила образования значений для всех слов, видимо, было бы невозможно. Предполагается, что тот, кто рассматривает текст, просто знает смысл всех слов (то есть знает, к каким «точкам» реальности, находящейся вне текста, они отнесены) или может посмотреть эти значения в словаре. Функция, которая ставит данному слову в соответствие данный внетекстовый объект, остается при этом невыявленной. Иное дело листок с изображением. Здесь семантические отношения (то есть тип проекции) единообразны для всего текста. Поэтому нам не надо запоминать значение каждой точки — оно устанавливается автоматически из применения функции P . Таким образом, на первый план выдвигается не семантика каждого знака, а принцип установления изоморфизма между объектом и текстом.

2. Из сказанного вытекает, что функция P может быть истолкована как правила трансформации O в I , то есть как некоторый код. Наличие кода — обязательное условие для того, чтобы I могло выступить в качестве сообщения.

3. Результатом существования кода является минимальное «пространство соответствия», ниже которого изоморфизм уже не существует. Так, на картине импрессиониста устанавливается изоморфизм предмета изображению, но не частн предмета — мазку.

Таким образом, если в словесном тексте абстракция языка, так сказать, «утоплена» в тексте, то во всех видах проективных изображений она явлена сознанию как таковая. В дискретном словесном сообщении текст складывается из знаков, во втором случае знаков, по существу, нет, носителем сообщения выступает текст в своей целостности. И если мы вносим в него дискретность, выделяя знакообразные структурные элементы, то это следует рассматривать как результат привычки видеть в словесном общении основную или даже единственную форму коммуникативного контакта и уподобления изобразительного текста словесному.

Каждый из охарактеризованных выше типов текстов имеет свою, присущую ему систему повествования. Словесное повествование строится, прежде всего, как прибавление новых слов, фраз, абзацев, глав. Такое повествование всегда — увеличение объема текста. Для внутренне недискретного текста-сообщения иконического типа повествование — трансформация, внутренняя перестановка элементов. Наглядной моделью такого повествования может быть детский калейдоскоп, цветные стеклышки которого, пересыпаясь и образуя бесчисленные вариации симметричных фигур, создают некоторое повествование. Асемантичность его в данном случае лишь помогает вскрыть механизм повествования, в основе которого лежит не синтагматика элементов в пространстве, неизбежно влекущая увеличение объема текста, а внутренняя трансформация и последующее соединение во времени. Фигура трансформируется в фигуру. Каждая из них составляет некоторый синхронно организо-

ванный сегмент. Но сегменты эти не присоединяются в пространстве, как это имело бы место, если бы мы рисовали узор, а, трансформируясь один в другой, суммируются во времени.

Примеры такой синтагматики повествовательного текста весьма многочисленны. Если текст нотной партитуры напоминает нам словесное повествование, то исполнение музыкальной пьесы строится как временное соединение некоторых синхронно организованных структур, трансформирующихся друг в друга. Рассмотрим с этой точки зрения повествование, образуемое цепью картинок, типа детской книжки, лубка, комикса или иконных клейм. Напомним известный текст Пушкина: «...я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке в шляфровке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу: добрый старик в том же колпаке и шляфровке выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости»¹.

Разница между лубочной картинкой о блудном сыне и ее словесным описанием у Пушкина может быть сопоставлена с отличием музыкального произведения от его графической нотной фиксации. Словесное описание строится как повествование, основанное на прибавлении новых кусков текста, между тем как серию картинок можно рассматривать как трансформации одной картинки. Не случайно в подобных случаях персонажи наделяются знаками, позволяющими безошибочно отождествлять одинаковые лица на всех картинках. Так, в иконных клеймах, хотя перед зрителем проходит вся жизнь святого, одежда его не меняется. Таковы же шляфрок и колпак отца и треуголка сына.

Способность превращения иконического текста в повествовательный, таким образом, связана с подвижностью его внутренних элементов. Код, в котором некоторому множеству элементов в *O* жестко соотносено такое же количество элементов в *I*, не может стать основанием для построения повествовательного текста. В этом отношении знаменательна роль, которую играют в истории художественного повествования фантастика, авантюрная проза, детектив, то есть тексты, сообщающие о том, что произошло нечто, что не должно было происходить. Хотя жизнь подвижна и многообразна, на каком-то высоком уровне обобщения она порождает в сознании человека инвариантный стабильный образ ее самой, воспринимаемый как некоторая система должноствоания. Фантастика, авантюрный или детективный текст

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 98—99.

нарушают стабильность этой картины за счет некоторой внутренней трансформации.

Рассмотренные виды повествовательных текстов составляют основу, материал для различных моделей нарративного текста в искусстве. Все виды искусства могут порождать повествовательные формы. Балет XVIII—XIX вв. — повествовательная форма в искусстве танца, а Пергамский алтарь — типичный нарративный текст в скульптуре. Барокко создало повествовательные формы архитектуры. Разные аспекты двух возможных семиотических моделей повествования по-разному реализуются в каждом из реальных видов художественной нарративности.

В основе повествовательных жанров словесных искусств лежит принцип присоединения знаков и цепочек знаков. Сложнее в текстах, не имеющих внутренней урегулированной разделенности на дискретные единицы. Повествование строится как сочетание некоторого исходного стабильного состояния и последующего движения. По своей основной тенденции (вернее, по структуре материала) живопись тяготеет к тому, чтобы быть для иконического текста идеальным воплощением «исходного состояния» с его приоритетом семантического аспекта, а музыка — столь же идеальной моделью развития, движения в чистом виде. При этом семантический аспект предельно редуцируется, уступая место синтагматическому.

В этом смысле киноповествование (особенно для немой кино) представляет собой наиболее полную форму иконического нарративного текста, соединяющую семантическую сущность живописи и трансформационный синтагматизм музыки.

Однако вопрос был бы не только простым, но и примитивным, если бы то или иное искусство автоматически реализовывало конструктивные возможности своего материала. Дело не может быть сведено и к «преодолению материала», как понимали это формалисты. Речь идет о более сложном отношении — о свободе по отношению к материалу, которая делает и сохранение его структуры, и нарушение ее актами сознательного художественного выбора. Словесные искусства стремятся обрести свободу по отношению к словесному принципу повествовательности, иконические в равной мере заинтересованы в возможности выбора типа наррации, а не автоматическом получении его из специфики материала. Это приводит к тому, что словесное повествование становится революционизирующим элементом для имманентно иконической наррации и наоборот. Отсюда стремление строить киноповествование как фразу, чисто языковые принципы эйзенштейновского монтажа, тяготение к выделению дискретных знаков по аналогии со словом, с одной стороны, и агрессия иконизма в словесное искусство, приводящая к тому, что слово перестает быть той ощутимой и бесспорной единицей, которой оно является вне поэзии. Нам уже приходилось отмечать, что единицей в поэтическом тексте становится не слово, а текст как таковой — явление, типичное для недискретных типов семиозиса.

Таким образом, если в первичных семиотических системах возможны два типа нарративности, то, на основе четкого их разделения в системе культуры,

во вторичных системах художественного типа возникает тенденция к синтетическому их взаимовлиянию.

В этой связи интересно напомнить о попытке К. Леви-Стросса построить такую типично дискретно-языковую структуру, как метаязык научного описания мифа, на основе законов музыкального повествования. Перед нами редкий и неясный по научным перспективам, но очень интересный как показатель перенасыщенности семиозисом — типичной черты культуры середины XX в. — случай создания третичной семиотической модели: вторичная по своей природе художественная структура сублимируется на более высокий уровень и превращается в метаязык научного описания.

1973

К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи

Изучение устной речи прошлого встречает ряд трудностей, среди которых первое место занимает проблема источников. Поскольку материалом изучения языка исторических эпох являются письменные документы, сама возможность анализа устной речи приходит в парадоксальное противоречие с природой доступных текстов. Конечно, многое может дать вычленение источников, по тем или иным причинам относительно близких к строю устной речи, а также анализ письменных документов под специфическим, реконструирующим углом зрения. Однако вопрос следует ставить с другого конца, начиная с определения той культурной функции, которую несла устная речь в системе языковых коммуникаций той или иной эпохи.

Для русской культуры начала XIX в. характерно, как и, в общем, для большинства культур эпохи письменности, отождествление графической закреплённости с авторитетностью. Все обладающие высокой общественной ценностью сообщения закрепляются в письменной форме. Даже там, где тексты получают общественную реализацию в устной форме (ответственные выступления государственного значения, например речи Александра I перед варшавским Сеймом или церковные проповеди), они представляют собой устно произносимые письменные тексты, поскольку весь строй используемых в них языковых средств почерпнут именно из письменных структур, а наложение на языковые нормы риторических приводит к гиперструктурированию именно письменного начала. Да и реально эти речи сначала пишутся, а затем читаются или выучиваются наизусть.

Высокая престижность письменного языка объясняет его агрессию в область «устности». Человек романтической эпохи стремится вести «историческое» существование. Простая бытовая жизнь отступает на задний план перед бытием для истории. Однако в те минуты, когда он приписывает себе достоинство исторической жизни, речь его переключается в письменный стиль и — более того — стиль высокой, торжественной письменности. Так, декабрист склонен заменить бытовой разговор высоким вещанием¹. Не случайно Фамусов замечает, что Чацкий «говорит, как пишет». Таким образом, в устном говорении могла проявляться ориентация на нормы письменной или устной речи, что зависело от того стиля поведения, который культивировался в данном социуме как норма. Торжественное, государственное, историческое поведение выдвигало на передний план ориентацию на письменную речь.

¹ См. главу «Декабрист в повседневной жизни» в кн.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

которая активно проникала в устное говорение, становясь нормой и моделью всякого «правильного» языкового общения. В тех же коллективах, в которых господствовала ориентация на интимность отношений, тесную кружковую замкнутость, обособленность избранных и деритуализованность поведения, устная речь приобретала авторитетность и письменная моделировалась по ее образцу.

Влечение к устной речи явно проявлялось в коллективах, тяготевших к закрытости и эзотеризму, в противоположность публичности, официальности и прозелитизму, которые активизировали письменно-риторическую норму.

Культивирование антиофициальности, тесного дружеского кружкового общения было свойственно в пушкинскую эпоху определенным кругам офицерства, что в государственном отношении противостояло аракчеевщине, а в бытовом делило время на две половинки: «царей науку» — ежедневную муштру строевых учений и парадов, с одной стороны, и веселое время кутежей «на распахку» в дружеском кругу, с другой. Тон поведения в александровское время задавала гвардия, в которой господствовало два типа поведения. «В Кавалергардском, Преображенском и Семеновском полках господствовал тогда особый дух и тон. Офицеры этих полков принадлежали к высшему обществу и отличались изяществом манер, утопчениою изысканностью и вежливостью в отношениях между собою <...> Офицеры же других полков показывались в обществе только по временам и, так сказать, налетами, предпочитая жизнь в товарищеской среде, жизнь на распахку. Конногвардейский полк держался нейтрально, соблюдая смешанные обычаи. Но зато лейб-гусары, лейб-казаки, измайловцы, лейб-егеря жили по-армейски и следовали духу беззаботного удальства <...> Уланы всегда сходились по-братски с этими последними полками, но особенно дружили они с флотскими офицерами»¹.

Кружковая офицерская жизнь не только была отмечена поззией товарищества, удальства и бесшабашности, но и по пронизывавшему ее духу неофициальности, дружеского равенства и ненависти к формализму не лишена была известного налета либерализма. Царь и Аракчеев относились к ней с нескрываемыми неприязнью и подозрительностью, но большинство прошедших боевую службу военачальников потихоньку ей покровительствовало. Либеральный душок неофициальности проявлялся в характере неологизмов языка этих кружков. Так, Закревский в 1816 г., как сообщал в 1826 г. доносчик Николаю I, в тесном кружке офицеров говаривал: «Скидайте глупости! — означало „шпаги“; были ли на дурачестве? — на учении»². Цитата эта прямо вводит нас в лингвистический аспект проблемы.

Кружковое поведение влекло за собой возникновение кружковых диалектов. Вяземский не случайно говорил о «гвардейском языке»³ 1820-х гг.

¹ Крестовский В. История лейб-гвардии Уланского его величества полка. СПб., 1875. С. 30.

² Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. I. С. 326.

³ Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110.

Характерной особенностью таких кружковых языков является использование речи в делимитативной ее функции: по языку отличают «своих» от «чужих», и сами языковые средства начинают распадаться на «наши» и «их». В устной речи это приводит к поискам эквивалентов кавычек, что может достигаться с помощью интонации (саркастической, отстраненно официальной и т. п.)¹. Отсюда — расцвет неологизмов, особенно в тех сферах, которые оказываются в данном кружке наиболее социально значимыми, и смещение значений: семантика общеязыковых лексических единиц сдвигается так, что за пределами данного кружка становится непонятной. Кружковый язык имеет тенденцию превратиться в язык тайный. Отсюда обратная тенденция: человек, находящийся за пределами эзотерического коллектива, сталкиваясь с непонятным текстом, склонен подозревать опасность, сговор, у него развивается комплекс «недопущенности», заставляющий его видеть в существовании закрытого для него мира личную угрозу и оскорбление. Именно этот комплекс подсказал Петру I указ, по которому всякое писание в запертой изнутри комнате считалось государственным преступлением, а гоголевскому Поприщину продиктовал слова: «Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ <...> Хотелось бы мне заглянуть в гостию, куда видишь только иногда отворенную дверь...»²

В николаевскую эпоху этот страх перед непонятным языком, за которым почти всегда слышится завистливое желание проинкинуть в круг избранных, породил многочисленные доносы. Так, отставной гусарский поручик князь П. Максудов доносил властям в январе 1826 г., что подслушал на Невском проспекте «подозрительный разговор по-французски». Не будучи в состоянии задержать говорящих, он буквально записал их речи. Подозрительность заключалась именно в непонятности (ему), ибо лнхой поручик признавался Николаю I, что «много забыл сей язык, а потому и писал российскими буквами оный». Разговор был такой: «Дьябль ампорт сэт терибль мома; пур малиориозь боиь жаись пуркуа не па атандръ жюска тель тан кантъ тутъ ле фамиль деве кондюир лекорь тю се. 2-й: Пуркуа она депеше, она саве ту

¹ Так, наблюдение, сделанное в начале XX в. о языковом поведении старообрядцев, свидетельствовало, что иностранные слова ими систематически употреблялись в функции «чужой речи»: «Не вошедших в совершенное и обыкновенное употребление слов иностранных он [старообрядец] чуждается и если употребляет, то с какого-то рода пренебрежением и всегда с прибавкою слов: „как его что ли“ и пр. т. п. Например: „Взял я подряд в городе делать, как его, сквер, что ли так какой у них“» (Действия Нижегородской губернской Ученой архивной комиссии. Нижний Новгород, 1910. Сб. 9. С. 260). В «Войне и мире» Толстого в речи Билибина знаком чужой речи — адекватом кавычек — будет переход на русский язык: «Cependant, mon cher <...> malgré la haute estime que je professe pour le „православное российское воинство“, j'avoue que votre victoire n'est pas des plus victorieuses.

Он продолжал все так же на французском языке, произнося по-русски только те слова, которые он презрительно хотел подчеркнуть. <...> Voyez-vous, mon cher: ура! за царя, за Русь, за веру! Tout за est bel et bon <...>. On dit, le православное est terrible pour le pillage» (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 4. С. 195—198).

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1938. Т. 3. С. 199.

са. 1-й: Ме вуй. 2-й: Кессе а презан ресте. 1-й: Грас адис — пятетерь онъ фанира данъ сеть танъ, он не па анкор при ту»¹.

Связь между кружковым эзотеризмом языка и конспиративной тайнописью и тайноречью в последекабрьский период приводила к опасному смешению, и Жуковский, обеляя «Арзамас» от наветов, вынужден был объяснять властям: «Никто бы не поверил, что можно было собираться раз в неделю для того только, чтобы читать галиматью. Фразы, не имеющие для постороннего никакого смысла, показались бы тайными, имеющими свой ключ, известный одним членам»².

«Гвардейский язык» — своеобразное явление устной речи в начале XIX в. Общая функция его определяется местом, которое занимала гвардия в культурной жизни александровской эпохи. Это не «зверская толпа пьяных буян» (Фонвизин) века Екатерины и не игрушка Николая I. Гвардия первой четверти XIX в. — средоточие образованности, культуры и свободолюбия, многими нитями связанная с литературой, с одной стороны, и с движением декабристов, с другой. Устная стихия речи бушевала в той части гвардии, в которой тон поведения задавался не Союзом Благоденствия, не людьми типа Чаадаева или Андрея Болконского, а «Зеленой лампой», Бурцевым, Кавернным и поэзией Дениса Давыдова. Пушкинский Сильвно рассказывал: «В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славяного Б<урцева>, воспетого Д<еинсом> Д<авыдовы>м. Дуэли в нашем полку случались поминутно»³.

Это приводило к развитию аргоизмов, обозначавших термины карточной игры и кутежа. Так, у уланов, по воспоминаниям Ф. Булгарина, кружок отчаянных картежников именовался «бессменный Совет царя Фараона»⁴. Командир лейб-уланского полка граф Гудович ввел выражение «сушить хрусталь» (пьянствовать) и «лопотеть на листе» (играть в карты)⁵. Л. Толстой в «Двух гусарах» привел гусарское выражение для штосса: «любишь — не любишь».

¹ Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование. С. 542.

² «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. сС. 133. Курсив мой. — Ю. Л. В какой мере в дни, когда восстание на Сенатской площади вызвало испуг средней дворянской массы и взрыв благонамеренного доноительства, «непонятное» отождествлялось с «крамольным», свидетельствует донос, который подал на самого себя чиновник А. Розанов. Некогда он служил в Изюмском полку, и в 1818 г. командир полка прислал ему железный перстень, вычеканенный в честь «достопамятного дня освящения знамен георгиевских». Рассматривая в 1826 г. свою руку, украшенную непонятным знаком, А. Розанов засомневался, не принадлежит ли он, сам того не зная, к обществу злоумышленников, и обратился к Николаю I: «Всеавгустейший монарх! удостойте узреть милостиво на всеподданнейшую жертву усердия и изреките высочайшую волю вашу в разрешении сомнений недоумевающего о самом себе» (Каторга и ссылка. 1925. Кн. 21. С. 252—253).

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 69.

⁴ Булгарин Ф. В. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб., 1846. Т. 2. С. 280.

⁵ Крестовский В. История лейб-гвардии Уланского его величества полка. С. 28.

Происходит характерная агрессия карточной терминологии в другие семантические области:

На сером кто коне *винтует?*
Скажи мне Муза, что за франт,
Собрав фельдфебелей, толкует?
М<аслѳв-> то славной адъютант¹.

Знаменитый речетворчеством командир лейб-улан А. С. Чаликов (Чалидзе) называл своих офицеров «понтёрами» или «фонтёрами-понтёрами». Он пустил поговорку «фонтёры-понтёры, дери-дёрюм», применявшуюся как призыв к деятельности самого различного рода (для частных социальных диалектов характерна агрессивная полисемия отдельных слов и выражений).

Вяземский вспоминал о другом авторе гвардейских неологизмов: «Одним из них [гвардейских полков], кажется, конногвардейским, начальствовал Раевский (не из фамилии, известной по 1812 г.). Он был <...> в некотором отношении лингвист, по крайней мере обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями, которые долго были в ходу и в общем употреблении, например: *пропустить за галстук, немного подшефе* (*chauffé*), *фрамбуаз* (*framboise* — малиновый) и пр. Все это по словотолкованию его значило, что человек лишнее выпил, подгулял. Ему же, кажется, принадлежит выражение: *в тонком*, то есть в плохих обстоятельствах. Слово *хрип* также его производства: оно означало какое-то хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственной хрипкостью голоса»².

В связи с приведенной цитатой можно сделать некоторые наблюдения над механизмом образования неологизмов этого типа. Прежде всего, обращает на себя внимание фонетическая замена в выражении «подшефе» «о» на «е». Это свидетельствует о том, что французское слово произносилось не по правилам французской фонетики, не знающей редукции, а в соответствии с нормами русского произношения: «е» означает здесь сильно редуцированный звук — фактически произносилось «подшэфэ»³. Это соединение французского слова и русифицирующего произношения не случайно и уж во всяком случае не может быть отнесено за счет плохого владения нормами французского произношения. Напротив, именно в результате прекрасного владения ими нарушения в этой области могли производить тот комический эффект, ко-

¹ *Марин С. Н.* Полн. собр. соч. М., 1948. С. 70.

² *Вяземский П.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110. Производное от «хрип» — «хрипун» для обозначения военного щеголя, затянутого в корсет, встречается в «Горе от ума» (с синонимами: «удавленник» и «фагот») и в ранней редакции «Домика в Коломне»:

У нас война. Красавцы молодые!
[было: «Гвардейцы затяжные», то есть «затянутые в корсеты»]
Вы, хрипуны (но хрип ваш приумолк),
Сломали ль вы походы боевые?.. (V, 374)

«Хрипуны», «хрип», «сломать походы» — демонстративные военные жаргонизмы. Прибегнув к метафоре «литературная полемика — война», Пушкин насытил строфу лексикой «армейского языка».

³ См.: *Мокиенко В. М.* «Шефе (подшофе)» // *Русская речь.* 1978. № 4. С. 147—149.

торый сопоставим с макаронизмом билибинской речи в «Войне и мире». «Гвардейский язык» обнаруживает принципиальный макаронизм, который, однако, имеет несколько иную природу, чем, например, в поэзии Долгорукова или Мятлева: это макаронизм на фонологическом, как в данном, или морфологическом уровнях. «Под-шефе» соединяет русский предлог «под» и французское «*chauffé*» по модели «под мухой». По аналогичной модели построено приписываемое Д. Давыдову (см.: «Решительный вечер гусара»; 1816: «А завтра — чорт возьми! как зюзя натянуся...») «натянуться как зюзя». Этимология этого выражения неясна. Фасмер считает, что это, «вероятно, звукоподражание»¹, и связывает с диалектными словами типа «зюзюка» — шепелявый человек. Однако если здесь и имеет место диалектная основа, то она, очевидно, включена в игру омонимами в связи с французским «*en sus*» — сверх меры (ср. боевой клич: «*sus à l'ennemi*» — «на врага!»).

По тому же типу строятся выражения, которые Гоголь считал «настоящими армейскими» «и в своем роде не без достоинства»²: «Руте, решительно руте! просто карта фоска»³. Чтобы оценить смысл этих слов, надо помнить, что они вложены в уста Утешительного, того героя «Игроков», который разыгрывает гусара и цитирует Д. Давыдова. Слово «фоска» — «настоящее армейское» потому, что соединяет французское *fausse* и русский суффикс, вносящий фамильярность (возможно влияние итальянского *fosco* — темный). По той же словообразовательной модели построен другой неологизм, тоже «настоящий армейский», в «Мертвых душах»: «Штабс-ротмистр Поцелуев <...> Бордо называет просто бурдашкой»⁴.

Макаронизм на фразеологическом уровне — записанное Гоголем «выраженне квартального: Люблю деспотировать с народом совсем дезабилье»⁵.

Образцы выражений, почерпнутые из сочинений Гоголя, дают нам примеры лексики и фразеологии «гвардейского языка», но одновременно демонстрируют решительное изменение прагматики: язык культурной элиты, построенный на каламбурной речевой игре и пронизанный самонронией, переходя к николаевской армейщине, теряет элитарность и вливается в общеязыковую пласт фамильярной стилистики. Это отделяет «гвардейский язык» и от его наследника — армейского жаргона николаевских лет, и от его предшественника — языка «гвардий сержантов» екатерининской поры. Образец речи последних находим в комедии Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка», где гвардии сержант Затейкин выражается так: «...она жа, так сказать, и прекрасна, ды по нашему, по-питерски емабль! то уж емабль <...>. Ма пренсес, суετε вы *des apclcins*?»⁶

Речь копиевских «гвардии сержантов» — еще разновидность щегольского языка XVIII в. (характерная деталь: «*des apclcins*», видимо, заимствование

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1967. Т. 2. С. 110.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 119.

³ Там же. Т. 5. С. 89.

⁴ Там же. Т. 6. С. 65.

⁵ Там же. Т. 9. С. 542.

⁶ Цит. по: Русская комедия и комическая опера XVIII в. М.; Л., 1950. С. 516.

из языка немецких щеголей-галломанов: немецкая основа плюс французское окончание: по-французски «апельсины» — *des oranges*. Влияние немецкого *Modensprache* исключительно характерно для русских модников-галломанов XVIII в.). Языковое смешение здесь — результат низкой культурности. Между тем в «гвардейском языке» начала XIX в. мы сталкиваемся с сознательным языковым творчеством, языковой игрой, ориентированной на пародирование смеси «французского с нижегородским». Соединение несоединимых стилей, утонченности с простонародностью является здесь источником той индивидуальной выразительности и нестандартности языка, которая так ценится в эпоху романтизма. Гвардейские речетворцы — Кульнев, Чаликов, Марин, упомянутый Вяземским Раевский, Д. Давыдов — люди высокой культуры и яркой индивидуальности. Выразительность и яркость языка Ф. Толстого (Американца) выделяла его в эпоху, которая не могла пожаловаться на бедность литературными талантами.

Однако спонтанно развивавшийся мир гвардейских и — шире — армейских диалектов, оказывая значительное воздействие как на устную речь современного им общества, так и на общественный статус устной речи как таковой, ее активность, в воздействии на языковые процессы за ее пределами имел существенные ограничения. Установка на устность, неоформленность требовала компенсаций, которые придавали бы данному языковому образованию устойчивость. Такую компенсацию давала устойчивость в организации коллектива, позволявшая создать традицию. Этим механизмом устойчивости могла быть преемственность полковой традиции. Этой же цели могли служить дружеские кружки и объединения, создававшие ритуализованные формы общения, что придавало устойчивость коллективной памяти и позволяло создать языковую традицию.

Конец XVIII — начало XIX в. — время возникновения дружеских кружков, пародийных ритуалов и внутрикружковых языковых экспериментов. Можно сослаться на столь отдаленные по многим общественным параметрам кружки, как, с одной стороны, возникший еще в XVIII в. в Воронеже кружок Е. Болховитнинова¹, а с другой, кружок Милонова — Полтковских в 1810-х гг. Наиболее ярким явлением в этом ряду должен быть назван «Арзамас».

Язык «Арзамаса» не изучен².

¹ См.: *Шмурло Е.* Митрополит Евгений. СПб., 1888. С. 179—180.

² Единственная прямо посвященная этому вопросу работа В. С. Краснокутского «О своеобразии арзамасского „наречия“» (в сб.: *Замысел, труд, воплощение... М., 1977*) лишь заглавием относится к теме: автор не понимает различия между *тематикой* арзамасского разговора и языковой природой принятого в обществе «наречия», посвящая свои усилия лишь первому вопросу. Но и те вопросы, которые попадают в поле зрения В. С. Краснокутского, решаются им без должной осторожности. Так, например, на основании спорного сближения нескольких слов он усматривает в истории забеременевшей полоумной пастушки из «Истории села Горюхина» «намеки на поэтессу Буннину» (Указ. соч. С. 21), не ставя вопроса о том, была ли для Пушкина в 1830 г. актуальна литературная борьба с «Беседой» и как выглядели бы этически двусмысленные намеки в адрес недавно скончавшейся от тяжелой болезни, всеми

«Арзамасские протоколы» — источник большой ценности. Однако было бы большой ошибкой сводить к ним и, даже шире, к пародийному ритуалу и связанному с ним осмеянию «Беседы» сущность деятельности «Арзамаса». В повести Пушкина «Рославлев» Полина и ее подруга обсуждают московский обед, на котором «внимание гостей разделено было между осетром и M^{me} de Staël». «Ах, милая, — отвечала Полина, — я в отчаянии! Как ничтожно должно было показаться наше большое общество этой необыкновенной женщине! Она привыкла быть окружена людьми, которые ее понимают, для которых блестящее замечание, сильное движение сердца, вдохновенное слово никогда не потеряны; она привыкла к увлекательному разговору высшей образованности. А здесь... Боже мой!»¹ Карамзинисты придавали исключительно большое значение «разговору высшей образованности» в общей системе культуры. Именно на него они собирались ориентировать язык литературы. Однако именно этого — культуры салонной устной речи, светского красноречия, утонченного метафизического диалога — в России не было. «Арзамас» призван был стать устной академией вкуса, где в непринужденной беседе рождалась бы традиция культурно значимого разговора, а звучащая речь возводилась бы в ранг искусства. Пародии и шутки должны были бы создать атмосферу непринужденности, галиматья придавала оттенок эзопова языка, отгороженности от непосвященных, таинства, в котором нуждался этот кружок, чтобы чувствовать себя избранной элитой служителей изящного, но главный смысл заключался в утонченной и просвещенной беседе. Устная речь делалась моделью культуры как таковой. Но это была не та устная речь, которую можно было бы услышать в реальном русском обществе, — это была идеальная речь в идеальном обществе, которое предстояло еще создать в лаборатории «Арзамаса».

Для такого создания нужны были образцы. У «Арзамаса» они были. Речь, конечно, идет не о сознательно грубой смеховой культуре средневековья (вспомним, как болезненно реагировал «Арзамас» на балаганно-развлекательные стихи В. Л. Пушкина, а этот последний в ответ жаловался, что «строг, несправедлив ученый Арзамас»)². Образцы для «Арзамаса» следует искать ближе.

Французская культура эпохи рококо и Просвещения выработала развитую традицию салонного, кружкового общения. Особую группу составляли многочисленные шуточные, пародийные, тайные и полутайные, закрытые и полу-

забытой и нищей, малоталанливой, но безобидной поэтессы. Литературная бессмысленность и житейская бестактность намерений, которые он приписывает Пушкину, не останавливают автора статьи. Не обременяет он себя доказательствами и сближая (по Бахтину) арзамасский ритуал со средневековой ярмарочной культурой и мениппеей.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 151.

² Курсив мой. — Ю. Л. В. С. Краснокутский ссылается на слова Вяземского: «В старой Италии было множество подобных академий, шуточных по названию и некоторым обрядам своим...» (Замысел, труд, воплощение... С. 37). Однако очевидно, что речь идет о традиции ученого гуманизма, а не о ярмарочных средневековых фарсах, как это полагает автор.

закрытые общества¹. В ряде из них культивировались галиматья и условные тайные языки. Так, например, «язык для посвященных» культивировался в известном шуточном обществе «Galotte» («Оплеуха»), существовавшем почти весь XVIII в.² Можно было бы уломянуть в этой связи «Орден мухи в меду», «Кружок прихожан» и другие. Однако в первую очередь должен быть назван «Орден рыцарей Лантюрелю» (от «lanturlu!» — «как бы не так!»). Во главе ордена стояла хозяйка знаменитого в Париже салона г-жа Ферте-Эмбо, носившая титул «ее экстравагантнейшего величества лантюрелийского, магистра Ордена и самовластной повелительницы всяческих глупостей». Среди членов ордена, которые делились на рыцарей Лантюрелю и простых лампонов, числились кардинал Берни, многие писатели, церковные ораторы, ученые дамы (в частности, г-жа де Сталь). Из русских рыцарями ордена были А. Строганов, Барятинской, посещал орден в Париже и князь Северный (то есть великий князь Павел Петрович) с женой Марией Федоровной. В ордене велись шуточные протоколы, разыгрывались пародийные ритуалы. Однако шутки имели серьезный смысл: культивируя прециозную культуру изящной беседы, орден был в оппозиции к просветительскому салону матери «самовластной повелительницы всяческих глупостей», г-жи Жоффрэн. Орден преследовал царивших в салоне Жоффрэн Даламбера и Гримма насмешкам. Салон Жоффрэн был серьезным и отмеченным печатью педантизма. Показательно, что Екатерина II была в переписке с г-жой Жоффрэн, а Павел Петрович в Париже, посещая расположенный в том же доме салон ее дочери, оставил в книге посетителей запись, в которой признавал себя подданным царства Лантюрелю, которое, как он утверждал тут же, и есть царство Разума.

В 1789 г. королева Лантюрелю отреклась от престола, и орден прекратил существование. Аббат Н* сказал Карамзину в Париже в 1790 г.: «Вы опоздали приехать в Париж; счастливые времена исчезли; приятные ужины кончились; *хорошее общество* (la bonne compagnie) рассеялось по всем концам земли. Маркиза Д* уехала в Лондон, графиня А* — в Швейцарию, а баронесса Ф* — в Рим...»³ Под баронессой Ф* Карамзин подразумевал «королеву Лантюрелю».

«Арзамас» хотел бы возродить в России «век салонов», а культуру, освободив от педантизма высокой письменной речи, перестроить на основе непосредственного живого общения. Это был не только путь от письменного текста к устному, но и переход от одноплановости типографской страницы к многоплановости непосредственного общения, где жест, интонация, поза, многомерная сцена салона непосредственно вплетаются в объемный текст

¹ См.: *Dinaux A. Les Sociétés Badines, Bacheliques, chantauxes et litteraires: Leur histoire et leur travaux.* Paris, 1867. Т. 1—2.

² См.: *Ségure P. de. Le royaume de la rue Saint-Honore: Madame Geoffrin et sa fille.* Paris, 1897. P. 180—181.

³ *Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 379.* Карамзин ошибся: г-жа Ферте-Эмбо (которая не была баронессой) не уехала в Рим, куда ее настойчиво звал эмигрировавший из Парижа кардинал Берни, а скончалась во Франции во время революции, но в Париже в 1790 г. действительно ходили слухи об ее отъезде.

беседы, которая с периферии культуры перемещалась в ее центр. Карамзинский лозунг «писать как говорят» истолковывался как требование поместить в центр культуры устное общение, которое должно сделаться и идеалом, нормой общения вообще, и задавать письменному тексту не только лексику, но и самый стиль контакта.

Однако возможно было и другое истолкование доминирующей функции устной речи в культуре. Оно представлено «Зеленой лампой».

По многим показателям «Зеленая лампа» близка к «Арзамасу»: та же установка на неофициальность и дружескую непосредственность общения, то же отрицание «мундирного» быта аракчеевского Петербурга. Однако «Зеленой лампе» была чужда ориентированность на салонную культуру: двойное воздействие гражданского проповедничества Союза Благоденствия и вольности дружеских кружков «рыцарей лихих Любви, Свободы и Вина» делало ее в принципе чуждой салонной устремленности карамзинистов. Здесь «устность» воспринималась буквально — как непечатность. Это и был тот «очарованный язык» «друзей-поэтов», о котором вспоминал Пушкин, — язык, непосредственно связанный с «стилем донцов», о котором позже говорил Лермонтов.

При оценке этого языкового феномена нельзя забывать, что он входил в сложное целое тайного языка лампистов и подготавливал в лингвистическом отношении «сложные обиняки» Каменки — конспиративный язык южных декабристов. Памятником этой спаянности тайного языка фривольных намеков и тайного языка политической конспирации остается одно из лучших политических стихотворений Пушкина — «В. Л. Давыдову» («Меж тем как генерал Орлов...»). Вся поэтика текста ориентирована на то, чтобы сделать его понятным тому, кому следует, и непонятным тем, кто его не должен понимать. На самом деле это, конечно, игра в умолчания, которая не скрывает, а подчеркивает смыслы. Но если за строкой: «И за здоровье *тех* и *той*...»¹ — скрыто политическое иносказание, то стихи о женитьбе Орлова таят двусмысленности совсем иного рода. Текст должен скрыть (а на самом деле напомнить) целый мир шуток, рассказов и острот, возможных лишь в устном исполнении, и намекнуть на политические лозунги, которые не следует доверять бумаге.

1979

¹ См.: Лотман Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 332—335.

Литературная биография в историко-культурном контексте

*(К типологическому соотношению текста
и личности автора)*

Понятие «биография писателя», так же как и другие, сходные по типу представления (авторство, литературная собственность и т. п.), не извечно, а обладает исторической и биографической конкретностью. Оно возникает в определенных условиях и только в их контексте может получить реализацию.

Причины, которые привели в истории европейской культуры к резкой актуализации категорий авторской личности и, следовательно, к обострению проблемы биографии, хорошо известны. Это позволяет выдвинуть типологический аспект.

Естественная предпосылка информационного акта состоит в том, что понятия текста и того, кто этот текст создает, разделены. При этом именно первое (сообщение о некотором событии) интересует слушателя. Такой ситуации соответствует ряд представлений. Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». Здесь очевидна связь с тем, что каждая культура создает в своей идеальной модели тип человека, чье поведение полностью предопределено системой культурных кодов, и человека, обладающего определенной свободой выбора своей модели поведения.

Как определяются понятия «человек с биографией» и «человек без биографии»? Каждый тип общественных отношений формирует определенный круг социальных ролей, который предъявляется членам данного общества так же принудительно, как родной язык и вся структура социальной семиотики, существовавшей до рождения данного индивида или предъявленной ему как «условие игры». В одних условиях роль эта фатально предопределена, порой еще до рождения индивида (например, в кастовом или последовательно-сословном обществе), в других человек имеет свободу выбора в пределах некоторого фиксированного набора. Однако, сделав этот первичный выбор, он оказывается в пределах социально-фиксированной нормы «правильного» поведения. В этом случае жизнеописание человека, с современной точки зрения, еще не является его биографией, а представляет собой лишь свод общих правил поведения, идеально воплощенных в поступках определенного лица. Нам естественно противопоставить такое жизнеописание биографиям в нашем привычном значении. В этих случаях принято говорить об отсутствии или неразвитости в данном обществе чувства личности, якобы еще не выделившейся из некоторого «безличного» коллектива.

Однако можно взглянуть на вопрос и с другой стороны. При всей разнице между идеальным жизнеописанием средневекового святого, состоящим из

набора топикив, и биографией нового времени, описывающей неповторимые черты человека, между ними есть нечто общее: из всей массы людей, жизнь и деяния которых не делаются предметом описания и не вносятся в коллективную память, выбирается некто, имя и поступки которого сохраняются для потомков. Первые, с точки зрения текстов своей эпохи, как бы не существуют, вторым же приписывается существование. В код памяти вносятся только вторые. С этой точки зрения только вторые «имеют биографию».

Что же может объединить столь различные типы поведения, как, например, средневековый, ориентированный на идеальное выполнение нормы и, так сказать, растворение в ней, и романтический, стремящийся к предельной оригинальности и уклонению от всякой нормы? Такая общность есть: в обоих случаях человек реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, «странную» для других и требующую от него величайших усилий. Таким образом, инвариантной оказывается типологическая антитеза между поведением «обычным», навязанным данному человеку обязательной для всех нормой, и поведением «необычным», нарушающим эту норму ради какой-то иной, свободно избранной нормы (любая попытка осуществить поведение, вообще не нормированное, на самом деле оказывается выбором особой нормы, допускаемой данным культурным кодом как исключение). Например, поведение средневекового святого, с точки зрения исследователя житийной литературы, трафаретно и сплошь состоит из предсказуемых эпизодов. Однако с позиции современника оно может квалифицироваться как «странное». Это всегда подвиг, то есть эксцесс, реализация которого требует волевого усилия, преодоления сопротивления. Житие трафаретно, но поведение святого индивидуально. Святое поведение Феодосия Печерского воспринимается его матерью-мирянкой как неправильное и стыдное: «Укорзну себе и роду своему принесеши». Мать силой хочет привести Феодосия к выполнению нормы поведения: «и многожды ей от великия ярости разгневатися на нь и бити его, бе бо телом крепка и сильна, яко и муж»¹. Уход от рутинной нормы требует усилий воли: «словеса бо чества, и дела благолюбна, и держава самовластна, ко Богу изваяная»². Там, где для человека рутинной нормы нет выбора и, следовательно, нет поступка, для «человека с биографией» возникает выбор, требующий действия, поступка. С романтической точки зрения, усилие воли, напряжение деяний требуется, чтобы присвоить человеку индивидуальное поведение. Со средневековой позиции, мнимое и тленное разнообразно, вечное и истинное едино. Величайшие усилия требуются для того, чтобы приблизиться к вечным образцам поведения. Но в обоих случаях речь идет об усилиях, о выборе поступка там, где, с позиций общей нормы, выбора нет. Именно это выделяет человека и делает его «носителем биографии». Так, Франциск Ассизский подчеркивал, что подлинную сущность человека состав-

¹ *Абрамович Д.* Киево-Печерский патерик. Киев, 1931. Вып. 5. С. 24.

² В современном переводе: «достоинное слово, и боголюбивое дело, и свободная сила, устремленные к Богу» (Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 408).

ляет не то, что он получает, а то, что он приобретает в результате свободного выбора. «...Из всех даров Божьих мы ни одним не можем гордиться; ибо они не нам принадлежат (курсив мой. — Ю. Л.), но Богу <...> Почему же ты гордишься этим, как будто сам сотворил это? Но крестными муками своими и скорбями мы в праве гордиться, потому что они наши собственные»¹ — то есть выбраны добровольно, хотя и была возможность их избежать.

Так возникают культурные амплуа юродивого и разбойника, святого и героя, колдуна, сумасшедшего, голярда, люмпа, человека богемы, цыгана и многих других, получающих право на исключительность поведения (или на антиповедение). Каждый из этих и им подобных персонажей может, в зависимости от ориентации культурных кодов, оцениваться положительно или отрицательно, но все они получают право на биографию, на то, чтобы их жизнь и их имя были занесены в память культуры как эксцессы добра или зла.

Культурная память устроена двояко: она фиксирует правила (структуры) и нарушения правил (события). Первые абстрактны как нормы, вторые конкретны и имеют человеческие имена. Такова разница между предписанием закона и строками хроники. Из последней рождается биография. Однако для того чтобы она родилась, между «тем, кто имеет биографию», и тем, кто ее не имеет, но будет ее читать, должно появиться еще одно лицо — тот, кто ее напишет. В архаических культурах и в культурах средневековых тот, кто пишет биографию, сам биографии не имеет. Однако он часто имеет имя, память о котором включается в тексты. Это отличает его от массы «не имеющих биографии». Положение его промежуточное.

Исключительность, дающая право на персональное включение в память коллектива, может быть различной количественно и качественно. В количественном отношении она может заключаться в исключительно точном выполнении нормы, которая сама по себе ничего исключительного в данном обществе не представляет. «Быть рыцарем» — качество общее для целого сословия, но «быть безупречным рыцарем» — качество исключительное. Такова же разница между князем и идеальным князем. В определенных ситуациях простое выполнение типовых норм уже воспринимается как исключительность (ср. комедию Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь», 1790-е гг.). В этих случаях исключительность заключена не в природе нормы, а в факте ее реализации.

Качественную иерархию образуют нормы с возрастающей ограниченностью круга лиц, на которые они распространяются, вплоть до индивидуальных, уникальных норм, действительных лишь для какой-то определенной личности. Такое поведение для внешнего наблюдателя легко читается как поведение «без правил». Преступник, богатырь, юродивый, пророк занимают разные ступени на этой лестнице, образующей характерный типологический признак даниной культуры. Здесь не только исполнение нормы, но и самый ее выбор

¹ «Цветочки» Франциска Ассизского // Сказания о бедняке Христове: (Книга о Франциске Ассизском). М., 1911. С. 43.

или даже индивидуальное творчество в этой области делается определяющим признаком поведения.

Столь же иерархична и позиция создателя биографического повествования. Она образует лестницу от боговдохновенности до административного поручения. Основой иерархии здесь будет тип лицензии на право занять эту должность, заложенный в социально-семиотическом коде культуры. Не случайно общим местом агиографической литературы будет сомнение агиографа в своем праве на эту деятельность и обращение за помощью к сакральным силам. Потребность сохранить биографию того, кто в данной системе занял место «человека с биографией», — культурный императив. Она приводит к рождению в ряде случаев мифологических, анекдотических и тому подобных псевдобюграфий. Она же рождает спрос и спрос на мемуарную литературу. В этом отношении особенно характерна легкость, с которой эпические, новеллистические, киноповествовательные и прочие тексты подобного рода склонны циклизироваться, склеиваться в квазибиографии и превращаться для аудитории в биографическую реальность. Известно, с какой настойчивостью читательское сознание наделяет героев типа Шерлока Холмса оторванными от текста «биографиями». Одновременно показателен процесс создания мифологических биографий кинозвезд, в равной мере автономных как по отношению к отдельным кинотекстам, так и к реальным биографиям артистов и являющихся моделью, активно вторгающейся и в новые кинотексты, и в жизнь артиста. Пример Мэрилин Монро в этом отношении показателен.

Чем активнее выявлена биография у того, кому посвящен текст, тем меньше шансов «иметь биографию» у создателя текста. В этом отношении не случайно, что биография автора становится осознанным культурным фактом именно в те эпохи, когда понятие творчества отождествляется с лирикой. В этот период квазибиографическая легенда переносится на полюс повествователя и так же активно заявляет свои претензии на то, чтобы подменить реальную биографию. Этот закон дополнительности между сюжетностью повествования и способностью реальной биографии создателя текста к мифологизации может быть проиллюстрирован многочисленными примерами от Петрарки до Байрона и Жуковского.

С тем, что «человек без биографии» создает текст о «человеке с биографией», связано представление о неравенстве их культурного статуса.

Культурный код, перемещающий центр внимания на повествователя и в конечном счете приводящий к появлению у него биографии, связан с усложнением семиотической ситуации.

В описанном выше статусе молчаливо предполагалось, что создатель текста лишен альтернативности поведения и обречен на создание только истинных текстов. Боговдохновенность евангелиста, или жизненный опыт автора жития Александра Невского («быхъ самовидецъ возраста его»), или молчаливо подразумеваемая компетентность Плутарха заставляли воспринимать их произведения как безусловно истинные. Истинность презумптуруется. Только тот имеет право создавать тексты, чьи создания не могут быть, с этой точки зрения, поставлены под сомнение. Более того, понятие истинности включено в понятие текста. Текст как явление культуры тем и отличается

от всей массы сообщений, с ее точки зрения текстами не являющихся, что ему предписана изначальная истинность. Как аудитория эпического певца не может ставить под сомнение достоверность его сообщений, так сама должность придворного историографа или одописца избавляет создаваемые им тексты, в рамках данной культуры, от проверки. Если такого рода текст расходится с очевидной и известной аудитории жизненной реальностью, то сомнению подвергается не он, а сама эта реальность, вплоть до объявления ее несуществующей.

Поскольку истинность не определяется достоинствами того или иного «говорящего», который не создает сообщение, а лишь «вмещает» его, но априорно приписывается тексту (по принципу: «высеченное на камне или написанное на пергамене, или произнесенное с амвона, или написанное стихами, или высказанное на сакральном языке и т. д. — не может быть ложным»), то именно в наличии этих признаков, а не в личности говорящего черпается уверенность в том, что сообщение заслуживает доверия. В этом отношении характерны приводимые Б. А. Успенским утверждения древнерусских книжников о том, что написание текста на церковнославянском языке уже является гарантией его истинности: «Церковнославянский язык предстает, следовательно, прежде всего как средство выражения боговдохновенной правды, он связан с сакральным Божественным началом. Отсюда понятны заявления древнерусских книжников, утверждавших, что на этом языке вообще невозможна ложь. Так, по словам Иоанна Вишенского, „в языку словянском лжа и прелесть [дьявольская] <...> никакоже места имети не может“»¹.

Одновременно отсутствие биографического интереса к создателю текста определяется и тем, что он фактически воспринимается не как автор, а лишь как посредник, получающий Текст от высших сил и передающий его аудитории. Роль его служебная.

С усложнением семиотической ситуации создатель текста перестает выступать в роли пассивного и лишнего собственного поведения носителя истины, то есть он обретает в полном смысле слова статус *создателя*. Он получает свободу выбора, ему начинает приписываться активная роль. Это, с одной стороны, приводит к тому, что к нему оказываются применимы категории замысла, стратегии его реализации, мотивировки выбора и т. д., то есть он получает поведение, причем поведение это оценивается как исключительное. С другой стороны, создаваемый им текст уже не может рассматриваться как изначально истинный: возможность ошибки или прямой лжи возникает одновременно со свободой выбора.

¹ Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983. С. 51—52. Признаки текста необходимы аудитории, которая по ним распознает его высшую авторитетность. Однако сама эта авторитетность не зависит от признаков, а дается априорно. Подобно тому как существование фальшивых монет не опровергает, а подтверждает авторитетность истинных, существование отреченных книг или пародий (на более позднем этапе) не опровергает святости священных книг. Всякий текст находится в поле многих закономерностей, что определяет неизбежность вариативности его истолкования.

Оба эти обстоятельства являются импульсами к тому, чтобы автор получил *право на биографию*. Во-первых, само создание текста становится действием личной активности и, следовательно, переводит автора в разряд тех выпадающих из универсальных кодов личностей, которым свойственно иметь биографии. Во-вторых, создаваемые им произведения уже не могут вызывать у аудитории автоматического доверия и критерий истинности сообщения приобретает исключительно острый и актуальный характер. Если прежде истинность гарантировалась культурным статусом создателя текста, то теперь доверие к нему ставится в зависимость от его личности. Личная человеческая честность автора делается критерием истинности его сообщения.

Биография автора становится постоянным — незримым или эксплицированным — спутником его произведений.

В русской литературе, в которой традиция достоверности текста и безбиографизма автора (протопоп Аввакум — яркое исключение, лишь подтверждающее общее правило) держалась особенно долго, дойдя до начала XVIII в., проблема писательской биографии встала, естественно, с особой остротой. Это подчеркивалось еще и тем, что восприятие искусства как самоценного, традиция игрового, комбинаторно-синтагматического начала в русской литературе почти не получили развития. Установка на семантику, представление о том, что собственно художественные задачи признаны служить религиозным, государственным и прочим, исключительно остро ставили вопрос об истинности текста и о праве данного человека выступать в качестве создателя текстов.

Исследователи русской литературы XVIII в. неоднократно обращались к полемикам, возникавшим между Тредиаковским, Ломоносовым, Сумароковым и их сторонниками. Подчеркнуто-личный характер этих споров, обилие персональных оскорблений и постоянный переход авторов от обсуждения принципиальных литературных вопросов к критике характеров и моральных качеств своих оппонентов обычно объясняются «неразвитостью» их литературного сознания и неспособностью подняться до чисте теоретических дискуссий. Суть проблемы, видимо, заключается в ином. Речь идет о том, имеет ли данный автор право быть автором. Нападки на моральные качества писателя (обвинение Ломоносова в пьянстве, Тредиаковского в ханжестве и глупости, Сумарокова в дурих манерах и неприятной внешности, намеки на семейные обстоятельства Елагина и т. д.) должны доказать, что произведения их не могут претендовать на истинность и восприниматься с доверием. *Литературный спор ставит вопрос о биографии писателя*. Показательно, что относительно Феофана Прокоповича, при всей сомнительности его личного поведения, вопрос этот никогда не ставился. Его могли обвинять в уголовных преступлениях, но право его быть создателем текстов зиждилось на государственной прерогативе и церковном сани и отделено было от его личности так, как церковный сан — от своего случайного недостойного носителя. Подобно тому как личная биография рукоположенного священника играет лишь подчиненную роль в совершаемом им обряде священнодействия, личная биография Прокоповича как бы забывалась в момент его государственного служения. Ломоносов тоже говорил от лица государства, но он не был ни

призван, ни рукоположен — он сам встал на это место, и право его на такую роль могло быть оспариваемо и неоднократно оспаривалось.

Державин еще мог полагать, что подлинная его биография — это биография государственного человека.

За слова меня пусть гложет,
За дела сатирик чтит...

Особенность своей позиции как писателя он видел в том, что — певец Фелицы — он одновременно и певец самого себя. Создатель биографического апофеоза человеческой монархии, он одновременно поэтический биограф вельможи, человеческого мудреца и поэта Гаврилы Державина. Новаторство Державина поразительно повторяет новаторство Аввакума. В обоих случаях новое вино наливается в старые мехи.

Однако Радищев уже должен был «приложить» к своему творчеству биографию античного героя. Примеры Катона и Жильбера Ромма вложили в его руку бритву. Именно отсутствие конкретных причин самоубийства делало этот давно обдуманый шаг не эпизодом внебиографической реальности (вроде трагических жизненных неудач Тредиаковского или Сумарокова), а фактом Высокой Биографии. Готовность к гибели гарантировала истинность сочинений.

Таким образом, к началу XIX в. в русской культуре утверждается мысль о том, что именно поэт, в первую очередь, имеет право на биографию. Частным, но характерным штрихом при этом явился утвердившийся обычай прикладывать к сочинениям портреты авторов. Прежде это делалось лишь для умерших или при жизни признанных классическими писателями. И если прежде в портрете подчеркивались знаки государственных или иных полномочий (лавровый венок, перст, указующий на бюст восплаемого поэтом государя, книги поэта (ученость), его ордена (заслуги) и т. п.), теперь читателю предлагают всмотреться в лицо, подобно тому как мы, получая важное сообщение от незнакомого человека, всматриваемся в черты его лица и мимику, желая получить основания для доверия или недоверия.

Писатели начала XIX в. не просто живут, а создают себе биографии. Теория романтизма и пример Байрона оказываются здесь исключительно благоприятными параллельными импульсами.

Отличие «внебиографической» жизни от биографической заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи (биографии великих людей, художественные — особенно театральные — тексты и другие идеологические модели). При этом культурные коды не только отбирают релевантные факты из всей массы жизненных поступков, но и становятся программой будущего поведения, активно приближая его к идеальной норме. Особенно примечательна в этом отношении роль Пушкина, для которого создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество.

Одновременно нельзя не заметить, в какой мере изменился литературный статус Рылеева после казни на кронверке Петропавловской крепости. Для поколения начала 1820-х гг., современников Пушкина, читателей типа Дель-

вига, Рылеев — второстепенный поэт, дарование которого более чем сомнительно (хотя творчество его им известно практически в полном объеме). Для поколения Лермонтова и Герцена Рылеев стоит рядом с Пушкиным и Грибоедовым, став одним из первых русских поэтов.

Резко растет биографическая мифологизация. В этом отношении характерна литературная судьба самого «безбиографичного» русского поэта той поры — И. А. Крылова. Вокруг его имени возникает целое облако биографических легенд, складывающихся в своеобразную мифологию. Характерен и процесс мифологизации личности Пушкина (свидетельство превращения поэта в «историческое лицо»), не прекратившийся до нашего времени и являющийся активным элементом не только мемуарной, но и околонучной литературы о поэте.

Ярким свидетельством роста культурной значимости биографии писателя становится появление псевдобιοграфий. Создание личности писателя становится разновидностью литературы (Козьма Прутков). В XVIII в. существовали поэты без биографии. Теперь возникают биографии без поэтов. Одновременно личность носителя текста делается предметом художественного исследования. Возникает проблема повествователя.

Появление книги П. Л. Яковлева «Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова, содержащая рассуждение о русской азбуке и биографию его, им самим написанную, с присовокуплением портрета и съемка с почерка сего знаменитого мужа» (М., 1828) с указанием: «Издает Евгений Третьейский, кочующий книготорговец» — явилось законченной мистификацией: биография, портрет, факсимиле почерка удостоверивали реальность никогда не существовавшего автора. Появление сочинений Хабарова не случайно совпало с рождением таких литературных персонажей, как Иван Петрович Белкин, Рудый Панько, Ириней Модестович Гомозейка или Порфирей Байский¹.

Именно потому, что биография писателя воспринимается не как нечто столь же автоматически данное, как его биологическое существование, возможна мнимая биография или претензия на биографию при ее фактическом отсутствии. Последний случай продемонстрирован Пушкиным на примере Ивана Петровича Белкина в «Истории села Горюхина». Как у Горюхина нет истории, так у Белкина нет биографии. Изложение автором, наделенным псевдобιοграфией, псевдоисторией Горюхина создает дистанцию между текстом и его подлинным автором Пушкиным, с одной стороны, и читателем, с другой.

Пока лицензия на авторство давалась как некая бесспорная социально-культурная функция, вопрос о соответствии между возможностями создателя текста и предписанной ему темой не мог возникнуть. Тот, кто не имел зафиксированных в коде культуры полномочий (это могло быть божественное вдохновение, искус, победа на состязании, признание знатоков и т. п., но

¹ Как свидетельства истинности биографических данных и реальности выдуманных лиц выступают указания на место хранения рукописей и имена издателей — А[лександр] П[ушкин], магистр философии и член разных ученых обществ В. Безгласный и т. д.

всегда оно предшествовало праву на творчество), создавал лишь «не-тексты» и с точки зрения данной культуры просто не существовал. Теперь право на авторство давалось самоопределением и возможны были случаи разной степени соответствия/несоответствия автора и описываемого объекта.

Пушкин в 1830-х гг. тщательно разработал эту тему, создав целый ряд образов посетителей наивного сознания, описывающих ситуацию, глубинный смысл которой им недоступен.

Таким образом, к 1830—1840-м гг. в России создалась весьма интересная ситуация. Во-первых, общественная значимость искусства предполагала в писателе «человека с биографией». Во-вторых, «иметь биографию» означало не просто наличие определенных знаковых признаков, по которым опознавался некоторый культурный код личности (так, например, признаки «бледность», «молчаливость», «огненный или угасший взор», «утаенная любовь», «загадочное прошлое», «ранняя смерть» или «смертельная болезнь» обозначали романтического героя; определенные признаки могли читаться как визитная карточка «Мефистофеля», «Мельмота», «вампира» и т. п.). Теперь уже недостаточно быть признанным

...Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой
Иль маской щегольнуть иной —

или иметь на душе «злодейств, по крайней мере, три», чтобы общество кодировало тебя как «человека с биографией». Биография становится понятнее *более сложным, чем сознательно выбранная маска*. Она подразумевает наличие внутренней истории. А поскольку история осознается в этот период как движение от бессознательности к сознательности, то биография — акт постепенного самовоспитания, направленного на интеллектуальное и духовное просветление. Только «искание истины» дает общественно-культурное полномочие создавать произведения, которые в контексте данной культуры могут восприниматься как ее тексты.

Существенно обратить внимание на одно обстоятельство, характерное именно для русской культуры: право писателя на биографию и, соответственно, читательский интерес к жизни создателя текста именно как к его биографии возникают значительно раньше, чем те же категории в отношении к художникам, композиторам или артистам. Согласно этому отличалась и социальная престижность этих профессий. Если поэзия до того, как стала профессией, была в XVIII в. совместима с высокой государственной службой, а сделавшись профессиональным занятием в 1830-е гг., не унижала социального статуса автора, то не только сцена, но и кисть ставили автора в униженное положение. Известно, что семья Ф. Толстого (президента Академии художеств!) рассматривала его приверженность к профессиональной живописи как семейное унижение. Явление это имеет объяснение.

В допетровской Руси церковная литература не была «искусством среди других», а представляла собой высший в аксиологическом отношении пласт текстотворчества. Это связано и с представлением о священных текстах как

бог вдохновенных, и с особой ролью слова в культурном сознании русского средневековья. Пишущий житие святого был причастен святости.

В послепетровской культуре церковность была функционально заменена государственностью. Поэзия как государственное дело унаследовала высший культурный авторитет, а поэт — как государственный человек — заявил о своем праве на биографию. Причастность святости заменилась причастностью истине. А эта последняя требовала виетекстовых гарантий, которых от артиста или живописца никто не требовал.

Нормы биографии писателя складывались постепенно. В XVIII в. первый шаг внесения биографии писателя в культуру состоял в уравнении его с государственным служащим. В этом отношении тяготение первых писательских биографий в России к стереотипам послужного списка не было недостатком или результатом «незрелости» их составителей, а вытекало из осознанной поэзии. Однако существовала и противоположная тенденция, выражавшаяся в циклизации вокруг имени выдающихся писателей анекдотических рассказов, складывающихся в целостный биографический миф. Биография писателя складывается в борьбе послужного списка и анекдота. Пушкин будет собирать анекдоты из жизни Сумарокова, Баркова, Кострова, Гнедича, Милонова, но применительно к своему жизненному пути выдвинет совершенно иной принцип: биография как творческое деяние¹.

В 1830—1840-е гг. тип писательской биографии делается областью не только общих размышлений и сознательных усилий, но и экспериментирования. Одновременно возникали и отрицательные стереотипы. Так, Ф. Булгарин, который был незаурядным и популярным в свое время писателем, обладавшим бесспорным дарованием журналиста, вошел в литературу именно своей темной биографией. Вопрос личной независимости, неподкупности мнений, засвидетельствованных фактами биографии, стал критерием читательского доверия. В этом смысле гонения, ссылка или солдатчина, обрушивающиеся на писателя, в совершенно ином смысле, чем в стереотипе романтической биографии, делались особым предметом внимания. Показательны портреты Бестужева-Марлинского в «Ста русских литераторах» и Полежаева в издании его «Стихотворений» (1857): портрет Бестужева в бурке намекал на его ссылку на Кавказ, а солдатская шинель Полежаева — на его трагическую судьбу. Оба портрета были заменой цензурно невозможной в данных изданиях биографии.

¹ Анекдот же о Пушкине уйдет в сферы массовой культуры, и Гоголь вложит его как характерную приметку социальной среды в уста Хлестакова: «А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, — и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр... Недавно он такую написал пизсу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник с ума сошел, когда прочитал» (*Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1951. Т. 4. С. 294*). В современной нам массовой культуре анекдот активно борется за свое место в пушкинской биографии в многочисленных сенсационных «разысканиях» непрофессиональных авторов о дуэли или любовных увлечениях поэта.

Завоеванное Пушкиным и воспринятое читателями первой трети XIX в. право писателя на биографию означало, во-первых, общественное признание слова как деяния (ср. полемику по этому поводу Пушкина с Державиным), а во-вторых, представление о том, что в литературе самое главное — не литература и что биография писателя в некоторых отношениях важнее, чем его творчество. Требование от писателя подвижничества и даже героизма сделалось как бы само собой разумеющимся. Именно этим объяснял Белинский то, что «титло поэта, звание литератора у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров», и продолжал: «...публика тут права: она видит в русских писателях своих единственных вождей»¹. Такое представление, с одной стороны, как бы обязывая писателя в жизни реализовывать то, что он проповедует в искусстве², с другой — связывает весь этот круг проблем с глубокой национальной традицией: выделение имени писателя из всей массы деятелей искусств, утверждение за ним права на биографию и представление о том, что эта биография должна быть житием подвижника, связаны были с тем, что в культуре послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий этап отводил святому — проповеднику, подвижнику и мученику. Ассоциация эта покоилась на вере в особую силу слова и его интимную связь с истиной. Писатель подвижничеством должен был доказывать свое право говорить от лица Высшей Правды.

Первым это понял — и ужаснулся этому — Гоголь. В статье «Исторический живописец Иванов» Гоголь, протестуя против «модного» мнения («За дураков, что ли, нас принял? Что за связь у души с картиной? Душа сама по себе, а картина сама по себе?»), утверждал неразрывность творчества и самовоспитания, без чего художник «действительно бы обманул и себя и других, несмотря на все желанье не обмануть»³. В «Портрете» он, положив в основу повести неразрывность жизненного облика художника и его творчества, противопоставил два образа: светского живописца, искусство которого стало ложью, и художника-монаха, изыскивавшего в стремлении к личному совершенству «все возможные степени терпенья и того непостыжного самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых»⁴. Отсюда требование, выдвинутое в «Авторской исповеди»: «Сгорать явно, в виду всех, желаньем совершенства»⁵. Путь этот толкал писателя к тому, чтобы занять позицию проповедника и пророка.

Однако возможна была и другая, казалось бы, прямо противоположная дорога к биографии.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1956. Т. 10. С. 217.

² В этом отношении программный характер имели слова Рылеева о поэте:

Святой, высокий сан певца

Он делом оправдать обязан.

(Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971. С. 172). Известно, каким источником душевных мук был для Некрасова разлад между биографией и творчеством.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 333.

⁴ Там же. Т. 3. С. 133.

⁵ Там же. Т. 8. С. 444.

В 1830—1840-е гг. под влиянием успехов естественных наук в ориентированной на реализм литературе развилось представление о писателе как разновидности естествоиспытателя, объективного наблюдателя социальных феноменов и психолога-экспериментатора. В 1831 г. Баратынский издал «Цыганку (Наложницу)», в предисловии к которой писал, что в литературе следует видеть «науку, подобную другим наукам, искать в ней *сведений*». «Романисты, поэты изображают добродетели и пороки, ими замеченные, злые и добрые побуждения, управляющие человеческими действиями. Ищите в них того же, чего в путешествиях, в географических известиях о любопытных вам предметах; требуйте от них того же, чего от ученых: истины показаний»¹. Требование это, бывшее мнением пушкинского кружка 1830-х гг., оценено было Белинским в 1842 г. как «весьма умно и дельно» изложенное. Сходные идеи высказал Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени», сравнив писателя с врачом. Такой взгляд, казалось бы, должен был толкать к бесстрастному объективизму и снимать интерес к биографии писателя. Однако произошло противоположное. Знание тайных страстей человека и лабиринта социальной жизни требовало от поэта окунуться в нее. «Сердце наблюдатель по профессии», как определил писателя еще Карамзин, должен лично пройти через мир зла для того, чтобы его правдиво изобразить. В поэтической декларации «Мое грядущее в тумане...» Лермонтов изобразил поэта, почувшего от Творца чаши «добра и зла». Поэт избирает путь пророка:

С святыней зло во мне боролось,
Я удушил святыни голос,
Из сердца слезы выжал я...

Он приобретает болезни своего поколения:

Как юный плод, лишенный сока,
Оно увяло в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Только после этого поэт способен проникнуть в души других людей:

Тогда, для поприща готовый,
Я дерзко вник в сердца людей
Сквозь непопятные покровы
Приличий светских и страстей².

И в сознании Лермонтова поэт рисуется в облике пророка. Не случайны не получившие завершения строки от лица Бога:

Огонь в уста твои вложу я,
Дам власть мою твоим словам³.

Однако для Гоголя дар пророчества покупается ценой личного подвижничества, ухода от мира в рыцарско-монашеское служение истине, для Лермонтова — личным погружением в мир, вызывающий у автора отвращение.

¹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 2. С. 176.

² Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 230.

³ Там же. С. 309.

Б. В. Томашевский убедительно показал связь подобных представлений с литературной школой Бальзака¹.

Такой установкой определялось, видимо, характерное для Лермонтова провоцирующее поведение, заставляющее людей сбрасывать «покровы приличий светских». С этим же, по-видимому, следует связывать жестокие эксперименты типа эпизода с Е. А. Сушковой: Лермонтов разыгрывает в жизни то, что должно затем перейти в роман. Однако параллель между писателем и ученым, на которой так настаивают литераторы 1840-х гг., неожиданно оборачивается глубоким отличием: ученый-экспериментатор (образ этот связывается в середине прошлого века прежде всего с естествоиспытателем, биологом, врачом или химиком) находится вне эксперимента. Лермонтов, делая в «Княгине Лиговской» первые опыты бытописания, ставит эксперимент над собой и Е. А. Сушковой: чтобы описать порок, надо в себе самом «удушить святыни голос». Потребность превратить себя самого в лабораторию наблюдения над человечеством, восходящая к Руссо, породила, с одной стороны, вспышку автобиографических жанров (Лермонтов, Герцен, Л. Толстой), а с другой — стремление безжалостно экспериментировать со своей собственной биографией. За этим стояло убеждение, что только «человек с биографией» (а теперь таким считается тот, кто лично испытал взлеты и падения человека) имеет право быть создателем чужих жизнеописаний. Подобное отношение к своей биографии будет позже присуще А. Григорьеву.

Все эта сложная культурная работа завершится созданием двух великих биографий: Толстого и Достоевского, биографий, без которых немислимо ни восприятие творчества этих писателей, ни вообще культура XIX в.

Таким образом, с точки зрения типологии, мы можем выделить парные оппозиции: «тот, кто дает право иметь биографию, — тот, кто получает право иметь биографию»; «тот, кто имеет биографию, — тот, кто создает жизнеописание имеющего биографию». Так, в церковной средневековой литературе высшая святость делает святого носителем особого поведения, она же дает агиографу, как правило подчиняющемуся более обычной норме поведения, право быть его биографом. Сложные отношения этих категорий характерны и для других эпох. Отметим лишь, что в системе романтизма все функции тяготеют к совмещению; тот, кто имеет биографию, сам себе дает на нее право (возможно и обратное утверждение: тот, кто присваивает себе право на биографию, имеет ее) и сам же ее описывает. Построение типологической сетки соотношения функций и парадигмы социальных ролей, с помощью которых эти функции реализуются, может дать полезную классификацию типологии культур.

1986

¹ Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство М., 1941. Т. 43/44. С. 502—507.

Массовая литература как историко-культурная проблема

Изучение «массовой культуры» становится одной из наиболее острых проблем современной социологии. Она непосредственно влияет на теоретические построения исследователей современного искусства, в особенности тех его видов, которые прямо связаны с техническими достижениями XX в. в области массовых коммуникаций.

В этой обстановке уместно напомнить, что сама эта тема не столь уж нова и имеет непосредственное отношение и к материалу, и к исследовательской проблематике традиционной истории литературы.

Настоящая статья представляет собой попытку историко-литературного и теоретического определения понятия «массовая литература», попытку, имеющую целью указать на связи между социологическим изучением современного материала и историко-культурным — прошлого.

Интерес к массовой литературе возник в русском классическом литературоведении как противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей их эпохи и противопоставленных ей. Академик А. Н. Веселовский сопоставил исследования, построенные на основе теории «героев, этих вождей и делателей человечества — в духе идей Карлейля и Эмерсона — с парком в духе XVIII столетия», в котором «все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или же не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке».

«Современная наука, — писал он далее, — позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишённые голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь»¹.

Такой подход, проявившийся в трудах А. Н. Пыпина, С. А. Венгерова, В. В. Силовского, самого академика А. Н. Веселовского, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского, В. П. Адриановой-Перетц и многих других исследователей, обусловил интерес к низовой и массовой литературе. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, такой подход в собственно научном смысле связан был с расширением круга изучаемых источников, проникновением в историю литературы методов,

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43, 44.

выросших на почве фольклористики и отчасти лингвистических приемов исследования.

Критика, которой подвергался в ряде случаев такой подход к истории литературы, связана была с тем, что при этом часто ставился знак равенства между массовостью и исторической значимостью, игнорировалась идейная или эстетическая целостность тех или иных произведений. И создания гения, и бездарные писания выстраивались порой в единый ряд «памятников письменности».

Обновление интереса к массовой литературе связано с работами советских литературоведов 1920-х гг., в первую очередь В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. С одной стороны, массовая литература интересовала этих исследователей, поскольку именно в ней с наибольшей полнотой выявляются средние литературные нормы эпохи. С другой стороны, — и на этом настаивал Ю. Н. Тынянов — в неканонизированных, находящихся за пределами узаконенной литературными нормами эпохи произведениях литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох. «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от неизвестной точки — борьба», — писал Тынянов¹. «Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов»². Внимание к «забытым» поэтам объединило авторов сборника «Русская поэзия XIX века», вышедшего в 1929 г. под редакцией Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова.

Интерес к массовой поэзии шел и с другой стороны: специалисты по истории русской литературы осознали узость и случайность того ассортимента фактов, который был узаконен академическим литературоведением XIX в. Расширение границ изучаемого материала стало одним из основных условий для выдвижения новых историко-литературных концепций. Так, В. М. Жирмунский в 1924 г. писал: «Вопросы литературной традиции требуют широкого изучения *массовой литературы эпохи*»³. На изучении массовой литературы решительно настаивал Г. А. Гуковский. Принципы изучения массовой анонимной поэзии рукописных сборников XVIII—XIX вв., подпольной сатиры, бытовавшей в списках и создающей совсем иной образ литературы, чем тот, который рисуется на основании изучения печатной письменности, были сформулированы Г. А. Гуковским и В. Н. Орловым в 1933 г.⁴ Тома изданий «Библиотеки поэта», посвященные Востокову, Гнедичу, поэтам «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», позже — Мерзлякову, закрепили тенденцию к расширению репертуара исследуемых текстов поэтов конца XVIII — начала XIX в.

Однако в дальнейшем тенденция к изучению массовой литературы фактически оказалась свернутой, и это наглядно выразилось в конструкции

¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг., 1921. С. 5.

² Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 12.

³ Жирмунский В. Байрон и Пушкин. М., 1924. С. 6.

⁴ См.: Гуковский Г., Орлов В. Подпольная поэзия 1770—1800-х годов // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9/10.

обобщающих трудов по истории литературы, издаваемых академическими учреждениями.

Понятие «массовой литературы» — понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие «массовой литературы» в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение, например поэзия Тютчева, с одной точки зрения, в частности — пушкинской, принадлежала массовой литературе, однако с другой, например, нашей, — она таковой не является. С текстом изменений не происходит — меняется лишь его место и функция в общей системе.

Понятие «массовой литературы»¹ подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным по признакам распространения, ценности и т. п. на какие-либо части (например, к фольклору), очевидно, не имеет смысла.

Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При распределении признаков «распространенная — иераспространенная», «читаемая — нечитаемая», «известная — неизвестная» массовая литература получит маркированные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для того, чтобы выполнять эту роль. Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы и не существовала вовсе. Она будет оцениваться как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая.

Таким образом, один и тот же текст должен восприниматься читателем в двойном свете. Он должен иметь признаки принадлежности к высокой культуре эпохи и в определенных читательских кругах ей приравняться:

В ней вкус был образован, и она
Читала сочиненья Эмина².

Однако для другого читателя той же эпохи этот же текст должен обладать признаками исключенности из какой-то системы: господствующей, ценной или, по крайней мере, официальной. Иногда сама эта исключенность будет повышать интерес к тексту. Например, в пушкинскую эпоху читатель будет иметь дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических цепностей:

¹ Уместно подчеркнуть, что термин «массовая литература» применяется нами к вполне конкретным историческим явлениям и его не следует смешивать с распространенным в социологии понятием «массовой культуры» как некоторого специфического явления XX в.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 86.

одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на «отверженные» рукописные тетради:

Я спрятал потаенну
Сафьянную тетрадь.
Сей свиток драгоценный,
Веками сбереженный,
От члена русских сил,
Двоюродного брата,
Драгунского солдата
Я даром получил.
Ты, кажется, в сомненьи...
Нетрудно отгадать;
Так, это сочиненьи,
Презревшие печать¹.

Из сказанного с очевидностью вытекает, что так называемая массовая литература в принципе не может быть явлением однородным.

Прежде всего, в нее войдут произведения писателей-самоучек, дилетантов, порой принадлежащих к низшим социальным слоям. Большим заблуждением со стороны литературоведов-социологов 1920-х гг. было полагать, что творчество этих писателей можно рассматривать в качестве самобытного выражения народной культуры. Чаще всего именно они создают наиболее точные, порой рабские копии тех или иных норм, требований, текстов господствующей литературы. Отклонения от норм здесь проистекают только от неумелости. Собственное же стремление того или иного автора, его представление о художественном совершенстве состоит именно в соблюдении общепринятых в «настоящей» литературе норм. Это не делает такую литературу лишенной интереса. Во-первых, именно в ней мы получаем ту упрощенную, сведенную к средним нормам картину литературы эпохи, на основании которой легче всего стронть средние исследовательские модели вкуса, читательских представлений и литературных норм. А поскольку знание этих представлений и норм жизненно необходимо для понимания «высоких» достижений искусства, знакомство со школьными упражнениями начинающих поэтов или виршами дилетантов, с трудом одолевших сопротивление стихотворной техники, — занятие совсем не столь бесполезное. Не следует, однако, забывать, что образ высокой культуры, создаваемый на основании ее отражения в массовой литературе, — это портрет далеко не адекватный. Современность создает два идеальных образа высокой литературы. Один из них создается критикой и теорией литературы. Здесь литературе приписываются нормы, указывается, какой она должна быть. Эти идеальные нормы становятся языком, на котором литература пересказывает себе сама себя. Стремясь к самопознанию, литература воспринимает себя в свете той легенды о себе, которую она создает пером и устами своих теоретиков. Тексты, не соответствующие этой легенде, из рассмотрения вынадают, объявляются несуществующими. Этот легендарный портрет передается потомкам. Он облагорожен, очищен, лишен проти-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 99.

воречий и создает иллюзию присутствия в историческом материале строго логических закономерностей.

Однако потомство получает и другую легенду. Тот средний, упрощенный образ культуры, который создается в результате отражения ее норм в сознании массового потребителя, тоже мифологичен. Это легенда о культуре, создаваемая за ее пределами, то, какой она выглядит «со стороны». Эта легенда будет воссоздавать грубо упрощенный, освобожденный от нюансов образ. При этом многое, что сама культура считает в себе наиболее существенным, вообще исчезнет при переводе ее текстов в систему понятной массового читателя. Так, «Бедная Лиза», пересказанная мастеровым в конце XVIII в., утратила психологизм и превратилась в «полусправедливую повесть» авантюрного содержания с морализирующей концовкой¹.

Между этими двумя мифами о культуре есть и общее: оба они создают выправленные, закругленные, внутренне непротиворечивые облики. Между тем культура как реальное явление той или иной эпохи в качестве обязательного признака имеет внутреннюю противоречивость, неполную организованность. Именно за счет этого возникает внутреннее напряжение, те энергетические показатели², которые составляют движущие противоречия культуры. Конфликт между образом культуры, создаваемым ее теоретиками, и массовым сознанием позволяет нам проникнуть в реальные противоречия той или иной культуры как целостного явления.

Однако в массовую литературу попадают и тексты другого типа.

Высокая литература отвергает не только то, что слишком полно, слишком последовательно реализует ее собственные нормы и, следовательно, представляется тривиальным и ученическим, но и то, что эти нормы вообще игнорирует. Такие произведения кажутся «непонятными», «дикими». Так, «диким» и «странным» для карамзинистов был не только «тяжелый Бибрус» — Бобров, но и Катенин, чьи «славянские стихи», «полные силы и огня», были, с их точки зрения, «отвержены вкусом и гармонией»³. Печать отверженности, лежащая на этих произведениях, изгоняет их из той официальной картины литературы, которую творит господствующая теория. Оказываясь вне литературы, оттесненными на ее периферию, эти произведения, по сути дела не принадлежа массовому искусству, смешиваются с ней, разделяя ее исторические судьбы.

Говоря о тех произведениях, принадлежность которых к массовому искусству условна и характеризуется скорее негативными, чем позитивными признаками, необходимо различать два случая. О первом мы уже говорили — это произведения, настолько чуждые господствующей литературной теории

¹ Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII века) // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 616—620.

² Об энергетическом показателе как выражении структурного напряжения в системе см. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. (Труды по знаковым системам. IV). 1969. Вып. 236 С 478—482.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11 С 10.

эпохи, что, с ее точки зрения, оказываются непонятными. Современная критика оценивает их как «плохие», «бездарные». Однако возможен и другой тип отверженности — тот, который соединяется с высокой оценкой и даже иногда ее подразумевает. Так, иерархия литературных ценностей любой из основных систем эстетических кадастров — от классицизма до карамзинизма — располагалась в пределах произведений, предназначенных для печати. Вне этих рамок находилась литература не только «плохая», недостойная типографского прессы, но и в принципе для него не предназначенная. Общность положения по отношению к официальной литературе заставляет порой современников объединять поэзию эротическую и вольнолюбивую по общему признаку невхождения их в круг печатных текстов. Не случайно Пушкин в «Послании цензору» поставил рядом два имени, каждое из которых успело стать своего рода литературным символом:

Барков шуточных од тебе не посылал,
Радишев, рабства враг, цензуры избежал...¹

Вольнолюбивая, фамильярная, атеистическая, эротическая — каждый из этих видов поэзии имел свои стилистические и жанровые закономерности и воспринимался как такое дополнение к миру печатных текстов, которое имеет право на существование. В каждом из этих видов были свои классики, образцы для подражания. Не входя в официальную литературную иерархию, тексты эти тем не менее ценились. Сама ответственность делала их привлекательными. Находясь вне солнечной системы «большой литературы», они возмущали движение ее планет по рассчитанным орбитам.

Так, если в литературной жизни было предусмотрено место «высокого поэта», барда, бича пороков, поэта-гражданина, на которое в разное время претендовали Державин или Капнист, Гнедич или Рылеев, то у него был своеобразный двойник в сфере, которую мы сейчас рассматриваем (подобно тому как средневековый святой имел вне официальной иерархии двойника в лице юродивого). Это была фигура высокая и анекдотическая одновременно. Поэт и пьяница, автор высоких од и сатир и кабацкой фамильярной поэзии, чья биография еще при жизни превращается в анекдотический эпос, он своим творчеством, как и своим поведением, и утверждал, и пародировал нормы высокой поэзии. То, что место это никогда не было вакантно, занимаясь то Барковым, то Костровым, то Милоновым, видимо, не случайно. Достаточно, например, сопоставить анекдоты, сообщаемые Пушкиным в «Table-talk» об этих трех литераторах, чтобы убедиться, что перед нами одна и та же стилизация биографии. Создается биографическая легенда, преобразующая факты реальной жизни в соответствии с нормами литературного амплуа.

<XVI>

Сатирик Милоцов пришел однажды к Гнедичу пьяный, по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся утешать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страда-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 269.

ния...» — «Братец, — возразил ему Гнедич, посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»

<XXI>

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за все его милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже. <...> Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе...

<XLVII>

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков прише<л> однажды к С<умарокову>. «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» — сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас же подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился ньян. Выходя, сказал ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец — я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумароков чуть его не зарезал¹.

Поражает не только единство стилизованных эпизодов, которые легко можно было бы представить в качестве деталей единой биографии, но и устойчивость противопоставления: высокий поэт (Сумароков — Херасков — Гнедич) — его пародийный антипод (Барков — Костров — Милонов).

Эта сравнительно частная антитеза имеет неслучайный характер: мир текстов, лежащих вне господствующих литературных форм, не хаотичен, и организация его определенным образом соотносена с общей структурой культуры эпохи. Таким образом, хотя высокая литература не признает массовую, они составляют в определенном отношении единое целое.

Картина, однако, должна быть еще более усложнена. Дело в том, что развитие в этих частях культуры происходит с разной скоростью. Массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру. Так, в конце XVIII в. она не только хранила живые связи с фольклором, но и включала в себя и церковную литературу, и роман XVIII в. Нормы Державина и Хераскова продолжали ощущаться определенным читателем как современные. Самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют в массовой литературе как живые. В конце XVIII — начале XIX в. массовая литература представляла собой как бы гигантский заповедник, в котором ископаемые животные, известные культурному читателю только по музейным образцам, жили и плодились в своих природных условиях.

Но необходимо помнить, что многое из того, что записному критику карамзинской эпохи казалось безнадежно арханческим, обломком старины,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 159—170. (Ср. также отрывок «Барков заспорил однажды с Сумароковым...»).

исторически оказывалось зерном нового, формами, которые завтра будут организовывать наиболее актуальные и боевые идейно-художественные движения.

Историко-литературная концепция теоретиков ОПОЯЗа, в особенности Ю. Н. Тынянова, дала стройное объяснение интереса и значения массовой литературы: литература имеет «старшую» и «младшую» линии развития. Старшая всегда бесплодна. Победив, она обрекает себя на гибель, превращается в банальность, уходит в культурный фон эпохи. Срабатывает механизм, которому Виктор Шкловский нашел красную параллель в подтаивающем айсберге, весь путь которого отмечен постоянными сменами верха и низа. Старшая линия уходит вниз, теряет эстетическую значимость, а младшая, побежденная, подымается вверх.

Созданная таким образом модель историко-литературного движения удивительно хорошо согласуется с рядом фундаментальных положений теории информации, о чем, конечно, и не подозревали создававшие ее литературоведы, озабоченные более практической задачей: объяснить неиссякаемость художественной активности искусства, законы его удивительной способности к постоянному самообновлению.

Модель эта полезна, поскольку объясняет многие историко-литературные факты. Однако, по всей видимости, она не обладает универсальностью всеобщего закона. Универсальная модель динамической литературной системы, вероятно, будет значительно более полной и менее красивой, менее последовательной в своей внутренней организации. Постараемся в меру наших сил наметить ее основные черты.

Динамическая система — система, находящаяся в движении, переживающая эволюцию, — не может быть полностью и жестко организованной. Она должна иметь некоторый запас «лишних», избыточных элементов, которые составляют ее структурный резерв. При реформировке системы, перераспределении внутри нее функций избыточное и «лишнее» в предшествующем ее состоянии становится резервом для новых построений. Поэтому искусственные языки — языки с низкой избыточностью — лишены способности саморазвития.

Господствующая литературная теория всегда представляет собой жесткую систему. Поэтому с переходом литературы на новый этап она отбрасывается, и новая теоретическая система не создается в порядке эволюционного развития из старой, а строится заново и на новых основаниях. Непосредственно предшествующая теория ощущается как «ошибочная», объект полемики, а не продолжения. Но теория литературы той или иной эпохи еще не есть сама эта литература. Разница между ними — явление неизбежное. В частности, живой литературный процесс никогда не обладает такой жесткой и последовательной системностью, которую приписывает ему наблюдающий его теоретик. В нем всегда есть нечто внесистемное, «лишнее», случайное, что просто ускользает от глаз современников или представляется им несущественным. Не случайно, что в дальнейшем, в свете последующей литературной эволюции и новых теоретических концепций, меняется представление о фактическом лице, казалось бы, хорошо известной эпохи. Факты, оставшиеся

в тени, выдвигаются вперед, переосмысляются. Представления о системном и случайном сдвигаются

Итак, возникновение новой литературной системы требует материалов. Материалом этим, как правило, оказывается то, что в предшествующие эпохи казалось избыточным, лишним и случайным, составляло резерв структуры. Резерв этот имеется и в самой высокой литературе, поскольку она неизбежно сложнее, богаче, противоречивее своей собственной теории. Он имеется и за ее пределами. Чем мощнее, содержательнее, прогрессивнее для определенного периода была эстетическая теория, чем, следовательно, жестче подчинила она себе живую литературу, тем активнее обращение последующего периода к внелитературному кругу текстов. Чем больше был разрыв — тем больше было в самой высокой литературе неисчерпанных структурных возможностей. С этим связана диалектическая сложность исторической функции теоретической самооценки литературы. Система эта проявляет в общем смысле свойства, роднящие ее со всеми структурами языкового типа, — выступая как мощный организатор информации, условие общения, она становится препятствием, тормозом. Для того чтобы выполнять свою социальную функцию, она должна находиться в постоянном движении.

Теоретическая самооценка литературы выполняет двойную роль: на первом этапе данной культурной эпохи она организует, строит, создает новую систему художественного общения. На втором — тормозит, сковывает развитие. Именно в эту эпоху активизируется роль массовой литературы — имитатора и критика литературных догматов и теорий.

В свете противопоставления двух охарактеризованных выше видов искусства определяется и массовая литература — явление пограничное между двумя охарактеризованными выше типами художественного текста. В массовой литературе можно выделить тексты, имитирующие первый тип с позиций второго и наоборот. Но в обоих случаях речь идет об имитации одного типа текста с позиций структурных принципов другого.

Принято считать, что массовая литература близка к фольклору по принципам построения. При этом указывается на стабильность художественного языка, поэтику хорошего конца и многие другие общие признаки. Однако при этом существенно подчеркнуть другое: массовая литература возникает в обществе, имеющем уже традицию сложной «высокой» культуры нового времени, и на основе этой традиции.

Прежде всего, массовая литература исходит из представления о том, что графически закрепленный текст — это и есть *все* произведение. Читатель не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации — он хочет ее *получить*. Возникает настроенность на получение информации извне, то есть на ситуацию, типичную для общения на естественном языке. Не случайно в текстах массовой литературы, как и, например, романа XIX в., столь высокую моделирующую роль играет категория конца. Установка на сообщение, интерес к вопросу «чем кончилось?» — ситуация типично нарративная, повествовательная. Она свойственна внехудожественному подходу к информации и проникает в искусство в результате давления естественного языка на вторичные моделирующие системы. Именно она

приводит к сосредоточению информации в тексте и вычленению текста из контекста как автономного понятия. При произнесении молитвы существенно, кто молится (молитва праведника «доходчивей»), где и в каком настроении, с какой степенью сосредоточенности. При оценке газетного или телеграфного сообщения все эти факторы имеют второстепенную ценность. Но именно такой текст делает значимой проблему «чем кончилось?». Известный анекдотический текст телеграммы мужа жене: «Волнуйся, подробности письмом» — нелеп только в телеграмме и адекватных типах сообщения. Но он вполне естествен в лирическом стихотворении, религиозно-медитативном тексте или предсказании. Повествовательный художественный текст в этом отношении ближе к телеграмме.

То, что в массовой литературе моделирующая функция конца остается высокой, указывает на родство ее с привычными для нас поздними формами искусства. Однако и в этом вопросе можно отметить родство с фольклорным типом. Оно проявляется в обязательности поэтики хорошего конца. Правда, хороший конец в сказке и хороший конец в бульварном романе имеют принципиально различный характер. В сказке хороший конец — единственно возможный. Плохой конец для сказки просто не конец, а свидетельство того, что повествование должно быть продолжено. В массовой литературе читатель допускает возможность плохого конца, более того, только на фоне этого ожидания и значима поэтика happy end. Она выступает в двойной функции.

1. В противопоставлении жизни (в жизни все кончается плохо, в романе — все хорошо); эта антитеза раскрывает родство с поэтикой тождества, активизируя компенсирующую функцию.

2. В противопоставлении традиций «высокой литературы» (ср., например, тенденцию при экранизации серьезной прозы менять плохие концы на хорошие в случае учета норм массового искусства — «зритель не поймет»). В антитезе «высокой литературы» массовое искусство (и применительно к проблеме хорошего конца) выступает как создающее другое объяснение жизни — вперед выдвигается познавательная функция.

Эта двойная природа «примитивности» массовой литературы, проявляющаяся и в отношении к другим конструктивным принципам, определяет и противоречивость функций ее в общей системе культуры.

Выступая в определенном отношении как средство разрушения культуры, она одновременно может втягиваться в ее систему, участвуя в строительстве новых структурных форм.

От составителей

Настоящим томом издательство завершает выпуск трудов Ю. М. Лотмана, посвященных русской литературе. Читателю хорошо знакомы уже вышедшие книги: «Пушкин», «О поэтах и поэзии», «Карамзин». Содержанием заключающего этот ряд сборника стали статьи Ю. М. Лотмана о русской прозе. Следует отметить, что проза не становится локальным объектом авторского внимания и его работы не вмещаются в рамки каких-либо жанровых или тематических определений. Исследования Ю. М. Лотмана всегда включены в совокупность исторических, эстетических, нравственных явлений, а творчество отдельных писателей всегда соотносено с творчеством современников, предшественников и последователей. Так и в данном томе сохраняют свои позиции и Пушкин, и Поэзия, и Карамзин. Это обстоятельство отразилось в названии книги — «О русской литературе», вместо более узкого — «О прозе». Собранные вместе, статьи Ю. М. Лотмана создают новое единство — перед нами именно панорама русской литературы, от истоков до современности. Сосредоточенность автора на определенных явлениях или периодах не мешает им быть разомкнутыми, и таким образом целостность литературного процесса обнаруживает себя в любой «узкой» теме.

Первая часть книги — «История русской прозы» — построена по историческому принципу и открывается исследованием «Слова о полку Игореве», где автор выступает не только как блестящий филолог, но и как философ, решающий глубинные вопросы человеческого существования. Следующий блок статей, о литературе XVIII—XIX вв., включает работы обзорного характера — от ранней «Основные этапы развития русского реализма» до одной из последних, остросовременной по мысли, блестяще написанной, — «Литература в контексте русской культуры». Рядом с ними — монографические исследования, посвященные и известным литераторам, в том числе Радищеву, Лермонтову, Гоголю (написанная в последние месяцы жизни и малоизвестная читателю статья «О реализме Гоголя»), и писателям, по существу возрожденным Ю. М. Лотманом для общественного сознания, — Н. А. Дмитриеву-Мамонову, Я. А. Галинковскому.

Вторая часть книги — «Теория литературы» — невелика по объему; составители не включили сюда статьи, где автором разрабатывается семиотический подход к литературе (в планах издательства выпуск отдельного тома под условным названием «Семиосфера», куда они войдут в полном составе). Здесь же мы ограничились статьями, которые помогут студентам, учителям-словесникам, молодым филологам составить общее представление

о принципах и подходах Ю. М. Лотмана к изучению литературных явлений. Расположенные в хронологической последовательности, они отчасти дадут представление об эволюции литературной теории ученого.

Стремясь максимально полно, насколько позволил объем книги, собрать статьи Ю. М. Лотмана, составители лишь некоторые из них оставили за рамками издания. Не вошли, в первую очередь, работы, которые полностью или основной своей частью включены в более поздние исследования (как, например, «Повесть Н. В. Гоголя „Старосветские помещики“», 1970; «Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия», 1986; «Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII в. А. Н. Радищев и А. М. Кутузов», 1950; «О некоторых вопросах эстетики Радищева», 1952; «Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером?», 1956; «Радищев и Мабли», 1958; «Радищев — читатель летописи», 1965); статьи, предворяющие публикации текстов других авторов («Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры», 1975 — к публикации сочинения Семена Боброва «Происшествие в царстве теней, или Судьбина русского языка»); исследования, касающиеся общих проблем взаимодействия культур («Руссо и русская культура XVIII века», 1967; «Просветительство и реализм», 1961); тезисы конференций («[О проблеме барокко]», 1962; «Восприятие идей Руссо в русской литературе конца XVIII — начала XIX века», 1962; «Гоголь и соотнесение „смеховой культуры“ с комическим и серьезным в русской национальной традиции», 1974); «мелкие заметки» по вопросам творчества того или иного писателя («О третьей части „Почты духов“ И. А. Крылова», 1958); не стали мы повторно печатать статью «Пути развития русской прозы 1800—1810-х гг.» — читатель найдет ее в томе «Карамзин».

Вступительная статья является воспроизведением (с незначительными купюрами) статьи И. А. Чернова, ученика и последователя Ю. М. Лотмана, опубликованной к 60-летию Учителя (Таллин, 1982, № 3).

При выборе источников текста составители отдавали предпочтение наиболее полному прижизненному изданию трудов ученого: *Лотман Ю. М. Избранные статьи*: В 3 т. Таллин, «Александр», 1992—1993 (ниже ссылки на него даются в сокращении: *Избр статьи*, том, страница). Тексты этого издания сверялись во всех необходимых случаях с текстом первой публикации. Статьи, не вошедшие в него, публикуются по наиболее авторитетным источникам. При подготовке настоящего тома проведена сверка цитат, восполнены пропуски в библиографических описаниях, восстановлены усеченные архивные легенды и библиографические данные. По всем текстам проведена унификация в оформлении всех видов вспомогательных сведений. Статьи датируются, как это принято самим автором, по году выхода в свет.

Названия архивохранилищ приводятся в современном виде.

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом, Санкт-Петербург);

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва);

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург),

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва);

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

I

«Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. — «Слово о полку Игореве» — памятник литературы XII века [Сб статей] М, Л, 1962 С 330—405

О слове «папорзи» в «Слове о полку Игореве» — Труды отдела др.-рус лит 1958 Т 14 С 37—40

Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах киевского периода — *Избр статьи* Т 3 С 111—120 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1967 Вып 198 С 100—112

Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах киевского периода — *Избр статьи* Т 3 С 121—126 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1971 Вып 284 С 469—474

«Звонячи в прадѣдную славу» — *Избр статьи* Т 3 С 107—110 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1977 Вып 414 С 98—101

О понятии географического пространства в русских средневековых текстах — Учен зап Тартуского гос ун-та 1965 Вып 181 С 210—216

Литература в контексте русской культуры XVIII века — Из истории русской культуры Т XV (XVIII начало XIX века) М, 1966 С 83—159

«Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века — *Избр статьи* Т 2 С 22—28 Впервые — Проблемы изучения культурного наследия М, 1985 С 222—230

Пути развития русской просветительской прозы XVIII века — Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века [Сб статей] М, Л, 1961 С 79—106

Архаисты-просветители — *Избр статьи* Т 3 С 356—367 Впервые — Вторые Тын्यानские чтения Рига 1986 С 192—207

Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века — *Избр статьи* Т 2 С 134—158 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1965 Вып 167 С 3—32

Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» — *Избр статьи* Т 2 С 124—133 Впервые — XVIII век Сб 12 А Н Радищев и литература его времени Л, 1977 С 29—39

Неизвестный читатель XVIII века о «Путешествии из Петербурга в Москву» — Учен зап Тартуского гос ун-та 1963 Вып 139 С 335—338

В толпе родственников (О книге Георгия Шторма «Потасный Радищев Вторая жизнь „Путешествия из Петербурга в Москву“» — Учен зап Тартуского гос ун-та 1966 Вып 78 С 491—505

«Сочувственник» А Н Радищева А М Кутузов и его письма к И П Тургеневу — Учен зап Тартуского гос ун-та 1963 Вып 139 С 281—297

Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия — XVIII век Сб 13 Проблемы историзма в русской литературе Конец XVIII — начало XIX в Л, 1981 С 82—90

Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода — О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы [Сб статей] М, Л, 1960 С 3—51

Писатель, критик и переводчик Я А Галинковский — XVIII век Сб 4 М, Л, 1959 С 230—256

Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель — Учен зап Тартуского гос ун-та 1959 Вып 78 С 19—92

П А Вяземский и движение декабристов — Учен зап Тартуского гос ун-та 1960 Вып 98 С 24—142

«Два слова постороннего» — неизвестная статья П А Вяземского — Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков М, Л, 1958 С 301—305

Основные этапы развития русского реализма — Учен зап Тартуского гос ун-та 1960 Вып 98 С 3—23 Совм с Б Ф Егоровым и З Г Минц

Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов — *Избр статьи* Т 3 С 49—90 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1962 Вып 119 С 3—77

О русской литературе классического периода (Вводные замечания) — Учен зап Тартуского гос ун-та 1992 Вып 936 С 79—91

«Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова — В школе поэтического слова Пушкин, Лермонтов, Гоголь Книга для учителя М, 1988 С 5—22

Художественное пространство в прозе Гоголя — В школе поэтического слова Пушкин, Лермонтов, Гоголь Книга для учителя М, 1988 С 251—292

О Хлестакове — В школе поэтического слова Пушкин, Лермонтов, Гоголь Книга для учителя М, 1988 С 293—324

Городничий о просвещении — Учен зап Тартуского гос ун-та 1966 Вып 184 С 138—141 Под общим заглавием «Историко-литературные заметки»

О «реализме» Гоголя — Труды по русской и славянской филологии (литературоведение) Новая серия Вып 2 Тарту, 1996 С 11—35

Сюжетное пространство русского романа XIX столетия — В школе поэтического слова Пушкин, Лермонтов, Гоголь Книга для учителя М, 1988 С 325—348

Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунина и Достоевский») — *Избр статьи* Т 3 С 172—184 Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1987 Вып 781 С 34—52

«Человек, как их много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма первой половины XIX в) — Из истории русской культуры Т V (XIX в) М, 1996 С 445—451

Дом в «Мастере и Маргарите» — Учен зап Тартуского гос ун-та 1986 Вып 720 С 36—43 Под общим заглавием «Заметки о художественном пространстве» Впервые — Учен зап Тартуского гос ун-та 1983 Вып 645 С 130—137

II

Литературоведение должно быть наукой — Вопросы литературы 1967 № 1 С 90—100

О типологическом изучении литературы — Проблемы типологии русского реализма М, 1969 С 123—132

О содержании и структуре понятия «художественная литература» — Проблемы поэтики и истории литературы Сараяск, 1973 С 20—36

Замечания о структуре повествовательного текста — Учен зап Тартуского гос ун-та 1973 Вып 308 С 382—386

К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи — Учен зап Тартуского гос ун-та 1979 Вып 481 С 107—120

Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) — Учен зап Тартуского гос ун-та 1986 Вып 683 С 106—121

Массовая литература как историко-культурная проблема — «Радуга», 1991 № 9 С 41—51

Содержание

И. А. Чернов. Опыт введения в систему Ю. М. Лотмана..... 5

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ

«Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в.	14
О слове «папорзи» в «Слове о полку Игореве»	80
Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах киевского периода ...	84
Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах киевского периода	95
«Звонячи в прадьднюю славу»	107
О понятии географического пространства в русских средневековых текстах	112
Литература в контексте русской культуры XVIII века	118
1. Роль и место литературы в сознании эпохи	118
2. О жизни, которая не умещалась в литературу, и литературе, которая становилась жизнью	125
3. Литература и читатель: жизнь по книге	133
4. Классицизм: термин и (или) реальность	144
5. Жизнь текста в пространстве между кистью художника и зрением аудитории	160
«Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века	168
Пути развития русской просветительской прозы XVIII века	176
Архансты-просветители	198
Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века	211
1. Спор о бессмертии души и вопросы революционной тактики в творчестве Радищева	215
2. Радищев и проблема революционной власти	229
3. Политическое мышление Радищева и опыт французской революции ..	235

Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву»	239
Неизвестный читатель XVIII века о «Путешествии из Петербурга в Москву»	250
В толпе родственников (О книге Георгия Шторма «Потаенный Радищев. Вторая жизнь „Путешествия из Петербурга в Москву“»)	254
«Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу	266
Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия	284
Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода	292
Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский	326
Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель	348
П. А. Вяземский и движение декабристов	413
«Два слова постороннего» — неизвестная статья П. А. Вяземского	525
Основные этапы развития русского реализма. <i>Совместно с Б. Ф. Егоровым и З. Г. Минц</i>	530
Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов ...	548
О русской литературе классического периода (Вводные замечания)	594
«Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова	605
Художественное пространство в прозе Гоголя	621
О Хлестакове	659
Городничий о просвещении	689
О «реализме» Гоголя	694
Сюжетное пространство русского романа XIX столетия	712
Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунина и Достоевский»)	730
«Человек, каких много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма первой половины XIX в.)	743
Дом в «Мастере и Маргарите»	748

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведение должно быть наукой	756
О типологическом изучении литературы	766
О содержании и структуре понятия «художественная литература»	774
Замечания о структуре повествовательного текста	789
К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи	794

Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)	804
Массовая литература как историко-культурная проблема	817
От составителей	827
Указатель имен	831