

## ТЕКСТ В ТЕКСТЕ. ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛОТМАН

ПРОФЕССОР, КОТОРОГО МЫ НЕ ЗАБУДЕМ.  
ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ  
Ю.М. ЛОТМАНА

В XX веке в нашей стране жил и работал выдающийся филолог, историк литературы, историк культуры — Юрий Михайлович Лотман. Ордена, научные регалии лучших мировых университетов и академий здесь не столь важны. Главное, что профессор Лотман — это десятки исследовательских открытий, десятки книг, которые читали и читают не только профессиональные филологи. Второго подобного феномена в гуманитарной науке XX века, пожалуй, не существует. Он создал язык гуманитарной науки, который будет помогать исследователям ещё много десятилетий.

Мы жили тогда в большой стране, и великий исследователь русской культуры профессорствовал на окраине империи, в Эстонии, в Тартусском университете. Его считают основателем отечественной семиотики. Что такое семиотика? Говоря попросту — наука о знаках, которые пронизывают всё гуманитарное знание, всю культуру, цивилизацию. Лотмана интересовали знаки, используемые в процессе общения — устного и письменного. Исследование этих знаков раскрывает законы цивилизации и культуры.

Сам профессор разъяснял исследовательское кредо семиотики примерно так: «Подумаем о таком простом и привычном, как хлеб. Хлеб веществен и зрим. Он имеет вес, форму, его можно разрезать, съесть. Съеденный хлеб вступает в физиологический контакт с человеком. В этой его функции про него нельзя спросить: что он означает? Он имеет употребление, а не значение. Но когда мы произносим: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», слово «хлеб» означает не просто хлеб как вещь, а имеет более широкое зна-

Понятие «текст» употребляется неоднозначно. Можно было бы составить набор порой весьма различающихся значений, которые вкладываются различными авторами в это слово. Характерно, однако, другое: в настоящее время это, бесспорно, один из самых употребимых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи. История таких слов могла бы составить своеобразный индекс научной динамики.

В нашу задачу не входит обосновать какое-либо из существующих или предложить новое понимание этого термина. В аспекте настоящего исследования более существенно попытаться определить его отношение к некоторым другим базовым понятиям, в частности, к понятию языка. Здесь можно выделить два подхода. Первый: язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеще-

<sup>1</sup> Публикуется по книге Лотмана Ю.М. «Чему учатся люди. Статьи и заметки». М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. С. 309.

чение: «пища, потребная для жизни». А когда в Евангелии от Иоанна читаем слова Христа: «Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать» (Иоанн, 6:35), то перед нами — сложное символическое значение и самого предмета, и обозначающего его слова».

Юрий Михайлович — фронтовик, он прошёл дорогами Великой Отечественной войны. Конечно, и этот опыт помогал ему осмыслить русскую культуру, связанную с войной 1812 года и вообще с воинской героикой.

Он не терпел скучного рутинного школярства в науке, разрушал любую банальность. Лектор Лотман был блистательно артистичен, он покорял, влюблял в себя (а пуше — в литературу) студентов. Лотман и рисовал талантливо — легенды ходили о том, как быстро он создавал иронические портреты. В начале 1980-х тартуский профессор иногда стал появляться на телевидении. И оказалось, что об истории русской культуры модно рассказывать увлекательно и вроде бы просто. Многим запомнился этот остроумный и серьёзный рассказчик с длинными седыми усами. Он сам как будто явился из XIX века...

Чуть позже Лотман записал для Гостелерадио целый цикл бесед о русской культуре. Нет, он не держался, как актёр подобно Ираклию Андриконову. В его телепередачах не было внешней театральности. Но мы не могли оторваться от мыслящего человека на экране... Без зауми, без оригинальничанья — он был просто мудр.

К счастью, лотмановское наследие неплохо издаётся, появляются новые научные комментарии. Тартуская школа не умирает. Из книг Лотмана наиболее известны биографии Пушкина и Карамзина, комментарии к «Евгению Онегину». И, конечно, «Беседы о русской культуре». Впрочем, труды Лотмана можно перечислять долго. А лучше не перечислять, но вчитываться.

*Арсений Александрович Замостьянов,  
доцент Литературного института им. Горького,  
кандидат филологических наук*

ствляясь в тексте<sup>2</sup>. При всём разнообразии аспектов и подходов здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. Даже в тех случаях, когда подчёркивается, что именно текст составляет данную лингвисту реальность и что любое изучение языка отправляется от текста, речь идёт об эвристической, а не онтологической последовательности: поскольку в само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определённую закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее.

С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов. Таково, например, определение Ельмслевом текста как всего, что было, есть и будет сказано на данном языке. Из этого вытекает, что язык мыслится как панхронная и замкнутая система<sup>3</sup>, а текст — как постоянно нарастающая по временной оси.

<sup>2</sup> Ср. определение М.А.К. Хэллдея: «Текст — это язык в действии» (Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 142); если в формуле Хэллдея выделяется оппозиция «потенциальная возможность — динамическая реализация», то П. Хартман и З. Шмидт подчёркивают противопоставление «идеальная структура — материально воплощенная конструкция». Ср. формулу П. Хартмана: «Язык становится видимым в форме текста» (Там же. С. 97). Развернутый анализ понятия «текст» в современной лингвистике текста см. в статье Т.М. Николаевой и составленном ею «Кратком словаре теории лингвистики текста» (Там же. С. 18 и след., 471—472).

<sup>3</sup> Ср., однако, мнение И. Вахека о неполной замкнутости языка: *Váček J. Vyznam historického studia jazyku pro vedecky vyklad soucasnych jazyku se zvlastnim zretelem k materialu anglickemu // VPSI, 1958. С. 63.*

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвящённых общей типологии текстов<sup>4</sup>. Здесь сказывается то, что, в отличие от лингвистов, литературоведы изучают обычно не «ein Text», а «der Text». Стремление сблизить текст как лингвистический и литературоведческий объект исследования определило на начальном этапе изучения тот подход, о котором писал И.И. Ревзин: «Если же речь идёт об анализе произведения в целом, то структурные методы оказываются особенно эффективными при изучении либо таких сравнительно простых и повторяющихся «малых форм», как частушки, загадки, былины, сказки, мифы, либо такой массовой продукции, как детективы<sup>5</sup>, бульварные романы, романы-памфлеты и т.п., но тогда уже речь не идёт о художественном произведении в подлинном смысле слова»<sup>6</sup>. Однако исследования художественного произведения «в подлинном смысле слова», равно как и других наиболее сложных форм культурной жизни, диктовались слишком многими и важными научными соображениями, чтобы от них можно было бы отказаться. А такое исследование требовало другого подхода к тексту<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Обе тенденции – изучать текст как реализацию системы и как ее разрушение – обнаружались еще в трудах формальной школы.

<sup>5</sup> Ср.: Ревзин И.И. К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи) // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1964.

<sup>6</sup> Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы. М, 1977. С. 210.

<sup>7</sup> Обзор современной литературы по проблеме семиотики текста. Торон П.Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Тарту, 1981. (Труды по знаковым системам. Т. 14; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 567.)

С точки зрения этого второго подхода, текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечёт за собой высокую значимость категории границы («начала», «конца», «рампы», «рамы», «пьедестала», «кулис» и т. п.). Если в первом случае существенным признаком текста является его протяжённость в естественном времени, то во втором текст или тяготеет к панхронности (например, иконические тексты живописи и скульптуры), или же образует своё особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты. Меняется соотношение текста и кода (языка). Осознавая некоторый объект как текст, мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен — его ещё предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте.

Безразлично, имеем ли мы дело с текстом на неизвестном нам языке со случайно сохранившимся обломком утраченной для нас культуры или с художественным произведением, рассчитанным на шокирующее аудиторией новаторство, но то, что текст предварительно закодирован, не меняет того факта, что для аудитории именно текст является чем-то первичным, а язык — вторичной абстракцией. Более того, поскольку получатель информации никогда не может быть уверен, что на основании данного текста ему удалось реконструировать язык полностью как таковой, язык выступает лишь как относительно замкнутый. В отношении к имма-

нентно организованному и замкнутому тексту будет активизироваться признак его незавершённости и открытости. Это будет особенно очевидно в тех случаях, когда кодирующая система организована иерархически и реконструкция одного из её уровней не гарантирует понимания на других. В тех случаях, как, например, в искусстве, когда текст допускает в принципе открытое множество интерпретаций, кодирующее его устройство, хотя и мыслится как закрытое на отдельных уровнях, в целом имеет принципиально открытый характер. Таким образом, и в этом отношении текст и язык переставлены. Текст даётся коллективу раньше, чем язык, и язык «вычисляется» из текста.

Основой этой двойной исследовательской ориентации является функциональная двойственность текстов в системе культуры.

В общей системе культуры тексты выполняют, по крайней мере, две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов. Первая функция выполняется наилучшим образом при наиболее полном совпадении кодов говорящего и слушающего и, следовательно, при максимальной однозначности текста. Идеальным предельным механизмом для такой операции будет искусственный язык и текст на искусственном языке. Тяготение к стандартизации, порождающее искусственные языки, и стремление к самоописанию, создающее метаязыковые конструкции, не являются внешними по отношению к языковому и культурному механизму. Ни одна культура не может функционировать без метатекстов и текстов на искусственных языках. Поскольку именно эта сторона текста наиболее легко моделируется с помощью имеющихся в нашем распоряжении средств, этот аспект

текста оказался наиболее заметным. Он сделался объектом изучения, порою отождествляясь с текстом как таковым и заслоняя другие аспекты.

Механизм идентификации, снятия различий и возведения текста к стандарту играет не только роль начала, гарантирующего адекватность восприятия сообщения в системе коммуникации: не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива, превращения его из беспорядочной толпы в «*Une personne morale*», по выражению Руссо. Эта функция особенно значительна в бесписьменных культурах и в культурах с доминирующим мифологическим сознанием, однако как тенденция она с той или иной степенью выявленности проявляется в любой культуре.

Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения<sup>8</sup>, а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования — в процессе тексто-

<sup>8</sup> До тех пор, пока они не сделались объектом научной реконструкции.

образования или при исследовательском метаописании — каждый знак текста-кода может предстать перед нами в виде парадигмы. Однако «для себя», с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделённое не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- или поливалентный, распадающийся то на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдателя, «для себя» он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделённый всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и не выявленный текстовый объект<sup>9</sup>.

К объектам этого типа относится «петербургский текст», выявленный В.Н. Топоровым на материале произведений Достоевского<sup>10</sup>. Наблюдения над текстами Достоевского убедили исследователя, что один из

пластов творческого сознания автора «Преступления и наказания» отличается глубоким архаизмом и непосредственно соприкасается с мифологической традицией. В.Н. Топоров показывает существование в художественном сознании Достоевского определённого устойчивого текста, который в многочисленных вариациях проявляется в его произведениях и может быть реконструирован исследователем. Связь с архаическими схемами, а также и то, что в основе лежат произведения одного автора, обеспечивают для выделенных В.Н. Топоровым элементов необходимую отнесённость к одному уровню и единому тексту.

Вторая функция текста — порождение новых смыслов. В этом аспекте текст перестаёт быть пассивным звеном передачи некоторой константной информации между входом (отправитель) и выходом (получатель). Если в первом случае разница между сообщением на входе и на выходе информационной цепи возможна лишь в результате помех в канале связи и должна быть отнесена за счёт технических несовершенств системы, то во втором она составляет самое сущность работы текста как «мыслящего устройства». То, что с первой точки зрения — дефект, со второй — норма, и наоборот. Естественно, что механизм текста должен быть организован в этом случае иначе.

Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстаёт перед нами не как манифестация какого-либо одного языка — для его образования

<sup>9</sup> Мы называем этот объект текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и др.

<sup>10</sup> См.: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture., Paris: The Hague, 1973.

требуются как минимум два языка. Ни один текст этого рода не может быть адекватно описан в перспективе одного-единственного языка. Мы можем сталкиваться со сплошным закодированием двойным кодом, причём в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней. При этом некоторая фоновая кодировка, имеющая бессознательный характер и, следовательно, обычно незаметная, вводится в сферу структурного сознания и приобретает осознанную значимость (ср. толстовский пример с чистотой воды, которая делается заметной от соринки и щепочек, попавших в стакан: соринки — добавочные текстовые включения, которые выводят основной фондовый код — «чистоту» — из сферы структурно-неосознанного). Возникающая при этом в тексте смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придаёт тексту большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации не только в развёртывании, но и в значительной мере во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культуры как работающей семиотической системы. Текст этого типа всегда богаче любого отдельного языка и не может быть из него автоматически вычислен. Текст — семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерфе-

рируют и иерархически самоорганизуются языки.

Если методика Проппа ориентирована на то, чтобы из различных текстов, представив их как пучок вариантов одного текста, вычислить этот лежащий в основе единый текст-код, то методика Бахтина, начиная с «Марксизма и философии языка», противоположна: в едином тексте вычленяются не только разные, но, что особенно существенно, взаимноне-переводимые субтексты. В тексте раскрывается его внутренняя конфликтность. В описании Проппа текст тяготеет к панхронной уравнищенности: именно потому, что рассматриваются повествовательные тексты, особенно заметно, что движения, по существу, нет — имеется лишь колебание вокруг некоторой гомеостатической нормы (равновесие — нарушение равновесия — восстановление равновесия). В анализе Бахтина неизбежность движения, изменения, разрушения скрыта даже в статике текста. Поэтому он сюжетен даже в тех случаях, когда, казалось бы, весьма далёк от проблем сюжета. Естественной сферой для текста, по Проппу, оказывается сказка, по Бахтину — роман и драма.

Проблема текста органически связана с прагматическим аспектом. Прагматика текста часто бессознательно отождествляется исследователями с категорией субъективного в классической философии. Это обусловливает отношение к прагматике как к чему-то внешнему и наносному, что может увлечь в сторону от объективной структуры текста.

В действительности же прагматический аспект — это аспект работы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает некое введение в него чего-либо извне. Будет

ли это «извне» — другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключённая в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. Поэтому процесс трансформации текста в читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введённого в текст (по сути, мы имеем два текста в отношении «инкорпорированные — обрамляющие», см. об этом ниже), — не искажение объективной структуры, от которого следует устраниваться, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы.

Прагматические отношения — отношения между текстом и человеком. Оба образования отличаются такой степенью сложности, что всегда наличествует возможность активизации того или иного аспекта структуры текста и превращения в процессе прагматического функционирования ядерных структур в периферийные, а периферийных — в ядерные. Так, например, поэзию, относящуюся к эпохе, характеризующейся развитым чувством индивидуальности, и ориентированную на оригинальность как высшую характеристику художественной ценности, рассматривает читатель, ориентированный на восприятие мифологических текстов. Он видит не панораму текстов, из которых каждый отмечен «лица не общим выраженьем» (Баратынский), а некоторый общий текст, повторяемый в ряде вариаций. При этом происходит акцентация таких параметров, которые самими современниками не воспринимались как значимые, поскольку были автоматическими или бессознательными, а то, что отмечалось со-

временниками в первую очередь, снимается. Разнородные тексты рассматриваются как однородные. Противоположный процесс происходит, когда современный читатель находит «полифонизм» в текстах эпох, не знавших художественно-осознанного функционирования этой категории, но естественно включавших элементы языковой неоднородности, которая в определённых условиях может быть прочитана подобным образом...

Прагматические связи могут актуализовывать периферийные или автоматические структуры, но не способны вносить в текст принципиально отсутствующие в нём коды. Однако разрушение текстов и превращение их в материал создания новых текстов вторичного типа — от постройки средневековых зданий из разрушенных античных до создания современных пьес «по мотивам» Шекспира — тоже часть процесса культуры.

Роль прагматического начала не может быть, однако, сведена к разного рода переосмыслениям текста — оно составляет активную сторону функционирования текста как такового. Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведённым в работу, нуждается в себе-седнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст — в тексте, культура — в культуре. Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль. В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компо-

нентов приводят к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст. Однако трансформируется не только он, изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится. Введение чуждого семиозиса, который находится в состоянии непереводимости к «материнскому» тексту, приводит этот последний в состояние возбуждения: предмет внимания переносится с сообщения на язык как таковой и обнаруживается явная кодовая неоднородность самого «материнского» текста. В этих условиях составляющие его субтексты могут начать выступать относительно друг друга как чужие и, трансформируясь по чуждым для них законам, образовывать новые сообщения. Текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, оказывается способным к саморазвитию. Мощные внешние текстовые вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внешних сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами её саморазвития, дающего непредсказуемые результаты.

Мы можем привести два примера такого процесса.

Исправность интеллектуального аппарата ребёнка на ранней стадии его развития ещё не обеспечивает нормального функционирования сознания: ему необходимы контакты, в ходе которых он получает извне тексты, играющие роль стимуляторов его собственного умственного саморазвития. Другой пример связан с так называемым «ускоренным развитием» (Г. Гачев) культуры. Хорошо стабилизированные архаические культуры могут исключительно дли-

тельное время пребывать в состоянии циклической замкнутости и сбалансированной неподвижности. Вторжение в их сферу внешних текстов приводит в движение механизмы саморазвития. Чем сильнее разрыв и чем, следовательно, труднее дешифруются вторгшиеся тексты средствами кодов «материнского» текстового кряжа, тем динамичнее оказывается состояние, в которое приводится культура в целом. Сопоставительное изучение разных случаев подобных «культурных взрывов», с которыми мы встречаемся в истории мировой цивилизации, убеждает в упрощённости выдвинутой Вольтером («Опыт о нравах и духе народов») и Кондорсе («Набросок исторической картины прогресса человеческого разума») и развитой Гегелем концепции единства пути мирового разума. С точки зрения просветительской культурософии, всё разнообразие мировых культур может быть сведено или к различию в этапах становления единого мирового эталона культуры, или к «заблуждениям», уводящим ум человека в дебри. В свете такой концепции кажется естественным отношение «передовых» культур к «отсталым» как неполноценным и стремление «отсталых» культур догнать «передовые» и раствориться в них. В такой перспективе «ускоренное развитие» связывается с уменьшением разнообразия широкого контекста мировой цивилизации и, следовательно, с падением её информативности как единого Текста, т.е. с информационной деградацией. Однако такая гипотеза не подтверждается и эмпирическим материалом: в ходе «культурных взрывов» в истории мировой цивилизации не происходит её нивелировки — имеют место прямо противоположные процессы.

Наблюдая динамические состояния семиотических систем, мы можем заметить одну любопытную особенность: в ходе медленного и постепенного развития система вовлекает в себя близкие и легко переводимые на её язык тексты. В моменты «культурных (и вообще семиотических) взрывов» вовлекаются наиболее далёкие и непереводимые, с точки зрения данной системы (т.е. «непонятные»), тексты. Далеко не всегда в этом случае более сложная культура будет играть роль стимулятора для более архаической, возможна и противоположная направленность. Так, в XX в. мы сделали свидетелями мощного вторжения текстов архаических культур и примитива в европейскую цивилизацию, что сопровождалось приведением её в состояние динамического возбуждения. Существенным работающим моментом оказывается именно различие культурных потенциалов, трудность в дешифровке текстов средствами имеющихся языков культуры. Например, принятие христианства и введение связанных с этим текстов было для варварских народов Европы начала нашей эры приобщением к текстовому миру, труднодоступному в силу своей культурной сложности. Но для древних цивилизаций Средиземноморья эти же тексты были труднодоступны в силу своей примитивности. Однако эффект их в обоих случаях был сходным: они вызвали мощный культурный взрыв, который нарушил младенческую и старческую статику обоих миров и привёл их в состояние динамизма.

Выше мы подчеркнули типологическое различие между текстами, онтологически ориентированными на отождествление всего множества текстов с некоторым Текстом, и такими, в которых проблема кодового раз-

нообразия переносится внутрь границ текста и расслоение Текста на тексты превращается во внутренний закон. Однако эту же проблему можно рассмотреть и в прагматическом аспекте. В любой сколь-либо детально нам известной цивилизации мы сталкиваемся с текстами очень высокой сложности. В этих условиях особую роль начинает играть прагматическая установка аудитории, которая может активизировать в одном и том же тексте «проповедский» или «бахтинский» аспект.

Вопрос этот тесно связан с проблемой отношения текста к культурному контексту. Культура — не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически организованная, работающая система. Однако сложность её относительно оси «однородность/неоднородность» такова, что всякий текст неизбежно предстаёт как минимум в двух перспективах, как включённый в два типа контекстов. С одной точки зрения, он выступает как однородный с другими текстами, с другой — как выпадающий из ряда, «странный» и «непонятный». В первом случае он будет располагаться на синтагматической, во втором — на риторической оси. Соположение текста с семиотически неоднородным ему рядом порождает риторический эффект. Смыслообразующие процессы протекают как за счёт взаимодействия между семиотически разнородными и находящимися в отношении взаимной непереводимости пластами текста, так и в результате сложных смысловых конфликтов между текстом и инородным для него контекстом. В такой же мере, в какой художественный текст тяготеет к полиглотизму, художественный (и культурный вообще) контекст не может быть моноязычным. Сложная мно-

гофакторность и полиструктурность любого культурного контекста приводит к тому, что составляющие его тексты могут просматриваться как на синтагматической, так и на риторической осях. Именно этот второй тип соположений выводит семиотическую структуру из области бессознательных механизмов в сферу осознанного семиотического творчества. Проблема разнообразных соположений разнородных текстов, столь остро поставленная в искусстве и культуре XX в.<sup>11</sup>, по сути принадлежит к весьма древним. Именно она лежит в основе круга вопросов, связанных с темой «текст в тексте». Обострившийся в современной науке интерес к неориторике лежит в том же плане.

«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер — иронический, пародийный, театрализованный и т.п. смысл. Одновременно подчёркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от нетекста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ

подчёркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая её в единую композицию с фигурой). Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включёнными в текст, а в другой — выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчёркивается, а не стирается тот факт, что одни из них принадлежат вещественной, а другие — художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реально-условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и всё остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определённых участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами не только

<sup>11</sup> Ср. работы М. Дрозды, посвященные проблемам европейского авангарда.

«текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете»: пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчёркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчёркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы и Офелии) пьесу, сочинённую Шекспиром. Условность первой подчёркивает реальность второй<sup>12</sup>.

Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищая «8 1/2» Феллини, Гамлет перед публикой даёт актёрам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что ещё важнее, репетицию сцены.

Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведённая углём тень на камне и т.п. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой

существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях («Венера и Амур» Веласкеса, «Портрет банкира Арнольфини с женой» Ван Эйка и т.д.). Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое — левое» или, что ещё чаще, к плоскости экрана или полотна прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения. Так, на картине Веласкеса к точке зрения зрителей, которые видят Венеру со спины, прибавляется точка зрения из глубины зеркала — лицо Венеры. На портрете Ван Эйка эффект ещё более усложнён: висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с женой (на полотне они повернуты *en face*) и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают, но которых зрители видят только в зеркале. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд, перпендикулярный полотну (навстречу взгляду зрителей) и выходящий за пределы собственного пространства картины...

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», — проекция, несущая в себе определённый язык моделирования. Так, на портрете Ван Эйка зеркало выпуклое (ср. портрет Ганса Бургкмайра с женой кисти Лукаса Фуртнагеля, где женщина держит выпуклое зеркало почти под прямым углом к плоскости полотна, что даёт резкое искажение отражений), фигуры даны не только спереди и сзади, но и в проекции на плоскую и сфе-

<sup>12</sup> Персонажи «Гамлета» передоверяют сценичность комедиантам, а сами превращаются во внесценическую публику. Этим объясняется и переход их к прозе, и подчеркнуто непристойные замечания Гамлета, напоминающие реплики из публики эпохи Шекспира. Практически возникает не только «театр в театре», но и «публика в публике». Вероятно, для того, чтобы передать современному нам зрителю адекватно этот эффект, надо было бы, чтобы, подавая свои реплики из публики, герои в этот момент разгримировывались и рассаживались в зрительном зале, уступая сцену комедиантам, разыгрывающим «мышеловку».

рическую поверхность. В «Страсти» Висконти фигура героини, нарочито бесстрастная и застывшая, противостоит её динамическому отражению в зеркале. Сравним также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» А.-Ж. Клузо или разбитое зеркало в «День начинается» Карне. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и Зазеркалья, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир.

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому, как Зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — отстранённое отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получать интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, несущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т.д.), что создаёт поле широких возможностей для художественного моделирования.

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира; с другой стороны, он постоянно напоминает, что он чьё-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь». Риторическое

соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчёркивая одновременно и условность условного и его безусловную подлинность. В функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берётся под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров (ср. «Зеркало» А. Тарковского) или же приём, использованный Пушкиным, который вклеил в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена...

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путём закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное» (то есть нейтральное) построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплёт книги или рекламные объявления издательства в её конце, откашливание актёра перед арией, настройка инструментов оркестром, слова «Итак, слушайте» при устном рассказе и т.п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов о начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. Более усложнённым является случай, когда текст и обрамление переплетаются<sup>13</sup>, так что каждая часть является в определённом отношении и обрамляющим, и обрамленным текстом.

<sup>13</sup> О фигурах переплетения см.: Шубников А.В., Копчик В.А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972. С. 17–18.

Возможно также такое построение, при котором один текст даётся как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и т.п.). Предполагается, что читатель развернёт эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена непереводимость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования этого текста сплошь. Нам приходилось отмечать случаи, когда театр кодировал жизненное поведение людей, превращая его в «историческое», а «историческое поведение рассматривалось как естественный сюжет для живописи»<sup>14</sup>. И в данном

случае риторико-семиотический момент наиболее подчёркнут, когда сближаются далёкие и взаимно непереводимые коды. Так, Висконти в «Страсти» (фильме, снятом в 1950-е гг., в разгар торжества неореализма, после того, как сам режиссёр поставил «Земля дрожит») демонстративно пропустил фильм через оперный код. На фоне такой общей кодовой двуплановости он даёт кадры, в которых живой актёр (Франц) монтируется с ренессансной фреской.

Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение.

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 269–286; а также: Francastel P. La realite figurative / ed. Gontleier. Paris, 1965. P. 211—238.