

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Искусство как язык	13
2. Проблема значения в художественном тексте	58
3. Понятие текста	88
4. Текст и система	102
5. Конструктивные принципы текста.	141
6. Элементы и уровни парадигматики художественного текста	167
7. Синтагматическая ось структуры	340
8. Композиция словесного художественного произведения	356
9. Текст и внетекстовые художественные структуры.	480
Заключение	504
ПРИМЕЧАНИЯ	513

ВВЕДЕНИЕ

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

составной частью производства, и существование его не обусловлено потребностью человека в непрерывном возобновлении средств удовлетворения материальных нужд.

В ходе исторического развития каждое общество вырабатывает определенные формы присущей ему социально-политической организации. И если нам совершенно ясна их историческая неизбежность, если мы можем объяснить, почему общество, обладающее нулевой формой внутренней организации, не могло бы существовать, невозможность существования общества, не имеющего искусства, значительно труднее объяснима. Объяснение здесь обычно заменяется ссылкой на факт, указанием на то, что истории человечества неизвестны (или известны лишь как редкие аномалии, данные своего рода социальной тератологии, лишь подтверждающие своей исключительностью общую норму) общества, не имеющие своего искусства. При этом следует иметь в виду и то, что отличает в этом отношении искусства от иных видов идеологических структур. Организуя общество, те или иные структуры неизбежно охватывают всех его членов: каждый человек в отдельности, самим фактом принадлежности историческому коллективу, поставлен перед жесткой необходимостью быть частью той или иной группировки, входя в одно из наличных подмножеств данного социального множества. Так, например, человек предреволюционной Франции XVIII века, для того чтобы быть политической личностью, мог принадлежать к одному из трех сословий, но не мог не принадлежать ни к какому. Но общество, накладывая порой очень жесткие ограни-

чения на искусство, никогда не предъявляет своим членам ультимативного требования заниматься художественной деятельностью. Ритуал обязателен — хоровод доброволен. Исповедовать ту или иную религию, быть атеистом, входить в какую-либо политическую организацию, принадлежать определенной юридической группе — каждое общество представляет своим членам обязательный список подобных признаков.

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

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

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

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

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

Это же убеждение проявляется в слабых сторонах школьной методики изучения литературы, настойчиво убеждающей учеников в том, что несколько строк логических выводов (предположим, вдумчивых

и серьезных) составляют всю суть художественного произведения, а остальное относится к второстепенным «художественным особенностям».

Итак, существующие концепции культуры объясняют нам необходимость существования производства и форм его организации, необходимость науки. Искусство же может показаться факультативным элементом культуры. Мы можем определить, какое влияние оказывает на него нехудожественная структура действительности. Однако если вопрос: «Почему невозможно общество без искусства?» — остается открытым, а реальность исторических фактов заставляет его снова и снова ставить, то с неизбежностью напрашивается вывод о недостаточности наших концепций культуры человечества.

Мы знаем, что история человечества не могла сложиться без производства, социальных конфликтов, борьбы политических мнений, мифологии, религии, атеизма, успехов науки. Могла ли она сложиться без искусства? Отведена ли искусству второстепенная роль вспомогательного орудия, к которому прибегают (но могут и не прибегнуть) более субстанциональные потребности человеческого духа? У Пушкина есть заметка: «В одной из шекспировых комедий крестьянка Одрей спрашивает: «Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*?»² Как ответить на этот вопрос? Действительно ли поэзия — «вещь настоящая», или, по выражению Державина, она

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

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

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

Жизнь всякого существа представляет собой сложное взаимодействие с окружающей его средой. Организм, неспособный реагировать на внешние воздействия и к ним приспособляться, неизбежно погиб бы. Взаимодействие с внешней средой можно представить себе как получение и дешифровку определенной информации. Человек оказывается с неизбежностью втянутым в напряженный процесс: он окружен потоками информации, жизнь посылает ему свои сигналы. Но сигналы эти останутся неуслышанными, информация — непонятой и важные шансы в борьбе за выживание упущенными, если человечество не будет поспевать за все возрастаю-

шей потребностью эти потоки сигналов дешифровать и превращать в знаки, обладающие способностью коммуникации в человеческом обществе. При этом оказывается необходимым не только увеличивать количество разнообразных сообщений на уже имеющихся языках (естественных, на языках различных наук), но и постоянно увеличивать количество языков, на которые можно переводить потоки окружающей информации, делая их достоянием людей. Человечество нуждается в особом механизме — генераторе все новых и новых «языков», которые могли бы обслуживать его потребность в знании. При этом оказывается, что дело не только в том, что создание иерархии языков является более компактным способом хранения информации, чем увеличение до бесконечности сообщений на одном.

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

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

Представление о том, что мир, окружающий человека, говорит многими языками и что свойство мудрости — в том, чтобы научиться их понимать, не ново. Так, Баратынский устойчиво связывал понимание природы с овладением ее особым язы-

ком, употребляя для характеристики познания голы языкового общения («говорил», «читал»):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья *разумел лепетанье*,

И говор древесных листов *понимал*,
И чувствовал трав прозябанье;

Была ему звездная *книга* ясна,
И с ним *говорила* морская волна.

Непонимание — забвение или незнание языка:

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

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

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

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

Темный твой язык учу...

Нам неизвестны его соображения, и в современных изданиях этот стих, как отсутствующий в автографах Пушкина, устраняется. Однако трудно допу-

стить, чтобы Жуковский, при явном отсутствии здесь каких-либо внешних причин цензурного характера, стал заменять пушкинские стихи своими, «очевидно, для улучшения рифмы» (мнения комментаторов академического издания). Вполне возможно, что у Жуковского — постоянного собеседника Пушкина в 1830-е годы — были достаточно веские, хотя и неизвестные нам основания изменить этот стих, не считаясь с хорошо известным ему автографом. Но для нас важно другое: кто бы ни сделал это изменение — Пушкин или Жуковский, — но для него стихи:

Смысла я в тебе ищу...

и

Темный твой язык учу —

были семантически эквивалентны: понять жизнь — это выучить ее темный язык. И во всех этих — и многих других — случаях речь идет не о поэтических метафорах, а о глубоком понимании процесса овладения истиной и — шире — жизнью.

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

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

ей нечем кричать и разговаривать.
(В. Маяковский)