

## Ю. М. ЛОТМАН: НАУКА И ИДЕОЛОГИЯ

Автор: М. Л. ГАСПАРОВ

Этот том избранных работ Ю. Лотмана начинается перепечаткой книги "Анализ поэтического текста. Структура стиха", вышедшей в 1972 г. в "Учпедгизе". Материалом к ней послужили "Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха" 1964 г., составившие первый выпуск тартуской "Семиотики", а потом переработанные в монографию "Структура художественного текста" ("Искусство", 1970). Как один и тот же материал был по-разному разработан для специалистов и для учпедгизовских читателей - это отдельная сторона таланта Юрия Михайловича. Книга состояла из подробного вступления о принципах анализа и из двенадцати разборов конкретных стихотворений от Батюшкова до Заболоцкого. Кроме того, некоторые разборы такого же рода были рассеяны в отдельных статьях и главах его работ. Их достаточно, чтобы говорить об индивидуальной манере Лотмана-аналитика. А манера эта особенно отчетливо вырисовывается на фоне других подходов того времени и нашего времени к анализу поэтического текста.

Практика таких анализов вошла у нас в обычай в 1960-е гг. В основе ее лежали упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, а во времена хрущевской "оттепели" выплеснулись в печать. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной в царстве идейного содержания были книги под заглавием "Мастерство..." (Пушкина, или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными средствами писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. ("Мастерство-ведение" - иронически называл этот жанр Н. Пиксанов.) Появление анализов отдельных стихотворений, конечно, было прогрессом: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже - у хороших аналитиков - складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фонем, стало у него основным.

Официозным советским литературоведением книга была принята неприязненно. Разговор о подборе фонем, переключках ритмов, антитезах глагольных времен, мельчайших смысловых оттенках слов, пересекающихся семантических полях - все это было слишком непривычно, особенно в применении к классическим стихам Пушкина, Тютчева, Некрасова, в которых издавна полагалось рассуждать только о высоких мыслях и чувствах. В то же время законных поводов придраться к методологии Лотмана как бы и не было. Это и раздражало критиков больше всего.

Советское литературоведение строилось на марксизме. В марксизме сосуществовали метод и идеология. Методом марксизма был диалектический и исторический материа-

---

Данная статья предворяла сборник работ Ю. Лотмана "О поэтах и поэзии" (СПб., 1996). - *Прим. ред.*

*Г а с п а р о в Михаил Леонович - академик РАН (1935 - 2005).*

лизм. Материализм - это была аксиома: "бытие определяет сознание", в том числе и носителя культуры - поэта и читателя. Историзм - это значило, что культура есть следствие социально-экономических явлений своего времени. Диалектика - это значило, что развитие культуры, как и всего на свете, совершается в результате борьбы ее внутренних противоречий. А идеология учила иному. История уже кончилась, и начинается вечность идеального бесклассового общества, к которому все прошлое было лишь подступом. Все внутренние противоречия уже отыграли свою роль и остались только внешние, между явлениями хорошими и плохими; нужно делить культурные явления на хорошие и плохие и стараться, чтобы хорошие были всесторонне хорошими и наоборот. Абсолютная истина достигнута, и владеющее ею сознание теперь само творит новое бытие. Идеология победившего марксизма решительно не совпадала с методом борющегося марксизма, но это тщательно скрывалось. Лотман относился к марксистскому методу серьезно, к идеологии же - так, как она того заслуживала. А известно, для догмы опаснее всего тот, кто относится к ней всерьез. Официозы это и чувствовали.

Когда Лотман начинал анализ стихотворения с росписи его лексики, ритмики и фоники, он строго держался правила материализма: бытие определяет сознание - в начале существуют слова писателя, написанные на бумаге, из восприятия их (сознательного, когда речь идет об их словарном смысле, подсознательного, когда о стилистических оттенках или звуковых ассоциациях) складывается наше понимание стихотворения. Никакое самое высокое содержание вольнолюбивого или любовного стихотворения Пушкина не может быть постигнуто в обход его словесного выражения. (Поэтому методологически неверно начинать анализ с идейного содержания, а потом спускаться к "мастерству".) Мысль поэта подлежит реконструкции, а путь от мысли к тексту - формализации. Дело было даже не в том, что это расхолаживало "живое непосредственное восприятие" стихов. Дело было в том, что это требовало доказывать то, что казалось очевидным. Метод марксизма и вправду требовал от исследователя доказательств (альбомный девиз Маркса был: "подвергай все сомнению"). Но идеология предпочитала работать с очевидностями: иначе она встала бы перед необходимостью доказывать свое право на существование.

Формализацией пути поэта от мысли к тексту Лотман занимался в статье "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста" (1969). Из анализа следовало: принципы отбора пригодного и непригодного для стихов (на всех уровнях, от идей до языка и метрики) могут быть различны, причем никогда не совпадают полностью с критериями обыденного сознания и естественного языка. Это значило, что поэтические системы Пушкина и Пастернака одинаково основаны на противопоставлении логики "поэта" и логики "толпы" и имеют равное право на существование, завися лишь от исторически изменчивого вкуса. Для идеологии, считавшей свой вкус абсолютным, такое уравнивание было неприятно. Формализацией пути читателя от текста к мысли поэта Лотман занимается во всех своих работах по анализу текста, а для демонстрации в качестве выигрышного примера выбирает пушкинскую строчку из "Вольности" - "Восстаньте, падшие рабы!". Семантически слово "восстаньте" значит "взбунтуйтесь", стилистически оно значит просто "встаньте" (со знаком высокого слога); нашему слуху ближе первое значение, но в логику стихотворения непротиворечиво вписывается лишь второе. Это значило, что для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка - нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу. Для идеологии, считавшей, что у мировой культуры есть лишь один язык и она, идеология, - его хозяйка, это тоже было неприятно.

Между тем Лотман и здесь строго держался установок марксизма - установок на диалектику. Диалектическое положение о всеобщей взаимосвязи явлений означало, что в стихе и аллитерации, и ритмы, и метафорика, и образы, и идеи сосуществуют, тесно переплетаясь друг с другом, ощутимы только контрастами на фоне друг друга, фонические и стилистические контрасты сцепляются со смысловыми, и в результате оппозиция, например, взрывных и невзрывных согласных оказывается переплетена с оппози-

цией "я" и "ты" или "свобода" и "рабство". Притом, что важно, эта взаимосвязь никогда не бывает полной и однозначной: вывести ямбический размер или метафорический стиль стихотворения прямо из его идейного содержания невозможно, он сохраняет семантические ассоциации всех своих прежних употреблений, и одни из них совпадают с семантикой нового контекста, а другие ей противоречат. Это и есть структура текста, причем структура диалектическая - такая, в которой все складывается в напряженные противоположности.

Главная же диалектическая противоположность, делающая текст стихотворения живым, в том, что этот текст представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. При чтении стихотворения (а тем более - многих стихотворений одной поэтической культуры) у читателя складывается система ожиданий: если стихотворение начато пушкинским ямбом, то ударения в нем будут ожидать на каждом втором слоге, а лексика будет возвышенная и (для нас) слегка архаическая, а образы в основном из романтического набора и т. д. Эти ожидания на каждом шагу то подтверждаются, то не подтверждаются: в ямбе ударения то и дело пропускаются, про смерть Ленского после романтического "Потух огонь на алтаре!" вдруг говорится: "...как в доме опустелом... окна мелом забелены..." и т. п. Именно подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий реальным текстом ощущается как эстетическое переживание. Если подтверждение стопроцентно ("никакой новой информации"), то стихи ощущаются как плохая, скучная поэзия; если стопроцентно неподтверждение ("новая информация не опирается на имеющуюся"), то стихи ощущаются как вообще не поэзия. Критерием оценки стихов становится мера информации. Маркс считал, "что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться математикой", - это малопопулярное свидетельство Лафарга Лотман напоминает в своей программной статье "Литературоведение должно быть наукой" ("Вопросы литературы". 1967. N 1).

Что читательские ожидания ориентированы на норму и эстетическим переживанием является подтверждение или неподтверждение этой нормы, виднее всего на самом простом уровне строения текста - на стиховом. (Оттого-то книга Лотмана по поэтике имела подзаголовок "Структура стиха", а не, скажем, "Структура стихотворения".) В стиховедении норма строения стиха называется метром; метр четырехстопного ямба - ударения на четных слогах, "Мой дядя самых честных правил"; отсюда у читателя возникает ритмическое ожидание. Но ударения могут и пропускаться - "Когда не в шутку занемог"; поэтому читательское ожидание то подтверждается, то не подтверждается. На некоторых позициях ударения сохраняются чаще, на других реже; соответственно, ритмическое ожидание бывает там сильнее, тут слабее; соответственно, эстетическое ощущение появления или пропуска ударения тоже бывает то сильнее, то слабее, складываясь в сложный рисунок. Вот по аналогии с этим ритмическим ожиданием Лотман и представляет себе у читателя стилистическое ожидание, образное ожидание и т. д., подтверждаемые или не подтверждаемые реальным текстом стихотворения и этим вызывающие эстетическое переживание.

Но что такое та норма, на которую ориентируется это читательское ожидание? На уровне ритма она задана правилами стихосложения, обычно довольно четкими и осознанными. На уровне стиля и образного строя таких правил нет, здесь действует не закон, а обычай. Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, "парниковая роза") он воспримет как эстетический факт. При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Если мы не будем держать в сознании этот нормативный фон, то выразительный эффект этого образа ускользнет от нас.

Казалось бы, здесь противоречие. С одной стороны, структурный анализ - это анализ не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. С другой стороны, оказывается, что для правильного понимания отношения необходим предварительный учет именно изолированных элементов - например, слова "роза" в допушкинской поэзии. С одной стороны, заявляется, что анализ поэтического текста за-

мкнут рамками одного стихотворения и не отвлекается ни на биографический, ни на историко-литературный материал. С другой стороны, язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи: лотмановский анализ пушкинского стихотворения "Ф. Н. Глинке" весь держится на разных оттенках "античного стиля", бытовавших в 1820-х гг. Но это противоречие - объяснимое. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится ли читатель внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в целом, а уже потом - в частностях: читателю пушкинской эпохи не нужно было подсчитывать розы в стихах, он мог положиться на опыт и интуицию. Если извне, то, наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них свое представление о целом. А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие "мы". Каждый из нас воспринимает Пушкина на фоне других прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, у школьника, у образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно. (Это существенно, в частности, для такого научного жанра, как комментарий: комментарий, обращенный к квалифицированному читателю, может ограничиваться уточнением частностей, комментарий для начинающих должен прежде всего рисовать структуру целого, вплоть до указаний: "красивым считалось то-то и то-то". Как блестяще совмещены эти требования в комментарии Лотмана к "Евгению Онегину", мы знаем.)

На языке структуральной поэтики сказанное формулируется так: "прием в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов" читательского опыта. Можно ли говорить, что какая-то из этих проекций - более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна - историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, немислимого для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель создает себе "моего Пушкина", это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества - писательского и читательского. Но когда такой подход идеологизируется, когда объявляется, что главное в Пушкине - только то, чем он близок и дорог именно нам (для вчерашней эпохи это, скажем, ода "Вольность", а для сегодняшней - "Отцы пустынноики и жены непорочны..."), - это уже становится препятствием для науки. И Лотман как историк борется с такой идеологией.

Как материализм и как диалектику, точно так же унаследовал Лотман от марксизма и его историзм, - и точно так же этот историзм метода сталкивался с антиисторизмом идеологии. Идеологическая схема навязывает всем эпохам одну и ту же систему ценностей - нашу. Что не укладывается в систему, объявляется досадными противоречиями, следствием исторической незрелости. Для марксистского метода противоречия были двигателем истории, для марксистской идеологии они, наоборот, препятствия истории. Именно от этого статического эгоцентризма отказывается Лотман во имя историзма. Для каждой культуры он реконструирует ее собственную систему ценностей, и то, что со стороны видится мозаической эклектикой, изнутри оказывается стройно и непротиворечиво, - даже такие вопиющие случаи, как когда Радищев в начале сочинения отрицает бессмертие души, а в конце утверждает. Конечно, непротиворечивость эта -временная: с течением времени незамечаемые противоречия начинают ощущаться, а ощущаемые - терять значимость, происходит слом системы и, например, на смену дворянской культуре приходит разночинская. Наличие потенциальных противоречий внутри культурной системы оказывается двигателем ее развития - совершенно так, как этого требовала марксистская диалектика. А демонстративно непротиворечивая идеология, которую всегда старалась сочинять себе и другим каждая культура, оказывается фикцией, мистификацией реального жизненного поведения. Для нас сквозь идеологизированной советской официальной культуры этот взгляд на идеологии прошлых культур был очень неприятен.

Движимая то смягчениями, то обострениями внутренних противоречий история развивается толчками: то плавный ход, то взрыв, то эволюция, то революция. Это тоже общее место марксизма, и оно тоже воспринято Лотманом. Но он помнит и еще одно положение из азбуки марксизма - такое элементарное, что над ним редко задумывались: "истина всегда конкретна". Это значит: будучи историком, он думает не столько о том, какими эти эпохи кажутся нам, сколько о том, как они видят сами себя. Или, говоря его выражениями, он представляет их не в нарицательных, а в собственных именах. Глядеть на культурную систему эпохи изнутри - это значит встать на ее точку зрения, забыть о том, что будет после. Есть анекдотическая фраза, приписывавшаяся Л. Сабанееву: "Берлиоз был убежденнейшим предшественником Вагнера", - так вот, историзм требует понимать, что каждое поколение думает не о том, кому бы предшествовать, и старается не о том, чтобы нам понравиться и угадать наши ответы на все вопросы: нет, оно решает собственные задачи. Оно не знает заранее будущего пути истории - перед ним много равно возможных путей. Научность, историзм велит нам видеть историческую реальность не целенаправленной, а обусловленной. Не целенаправленной - то есть не рвущейся стать нашим пьедесталом и более ничем. Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях - с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, М. Дмитриеве-Мамонове и А. Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина. Но конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии - в противоположность критике; науки - в противоположность идеологии; исследования - в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды. А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов.

Представить себе эту ситуацию выбора пути без ретроспективно подсказанного ответа, выбора пути с отказом от одних возможностей ради других - это задача уже не столько научная, сколько художественная: как у Тынянова, который начинает "Смерть Вазир-Мухтара" словами "Еще ничего не было решено". Выбор делает не безликая эпоха, выбор делает каждый отдельный человек: именно у него в сознании осколки противоречивых идей складываются в структуру, и структура эта прежде всего этическая, с ключевыми понятиями: стыд и честь. О своем любимом времени, о 1800 - 1810-х гг., он говорит: "Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа", оно не дало вершинных созданий ума, но дало резкий подъем "среднего уровня духовной жизни". Это внимание к среднему уровню и к тем незначительным людям, которые его поднимали, - тоже демократическая традиция филологии. Я решился бы сказать, что так понимал свое место в нашей современности сам Лотман. Он не бросал вызовов и не писал манифестов - он поднимал средний уровень духовной жизни. И теперь мы этим подъемом пользуемся.

Таким образом, Лотман перемещает передний край науки туда, где обычно распоряжалось искусство: в мир человеческих характеров и судеб, в мир собственных имен. Он любит непредсказуемость исторической конкретности. Но Лотман не подменяет науки искусством: наука остается наукой. Когда вспоминаешь человеческие портреты, появляющиеся в историко-культурных работах Лотмана - от декабриста Д. Завалишина до Натальи Долгорукой, - то сперва сами собой напрашиваются два сравнения: так же артистичны были В. Ключевский и М. Гершензон. А потом они уточняются: скорее Ключевский, чем Гершензон. Потому что есть слово, которое в портретах Лотмана невозможно, - слово "душа". Человеческая личность для Лотмана не субстанция, а отношение, точка пересечения социальных кодов. Марксист сказал бы: "точка пересечения социальных отношений", - разница опять-таки только в языке. Именно благодаря этому оказывается, что Пушкин был одновременно и просветителем-рационалистом, и аристократом, и романтиком, и трезвым зрителем своего века, знал цену условностям и

дал убить себя на дуэли. Каждую из этих скрестившихся линий можно проследить отдельно, и тогда получится та "история культуры без имен" или та "типология культуры без имен", которой порадовались бы Вельфлин и Варрон. Лотман отлично умел делать такой анализ безличных механизмов культуры, но ему это было не очень интересно - не потому, что это схема, а потому, что это слишком грубая схема.

Конечно, для Лотмана анализ бинарных оппозиций в стихотворении и картина эпохи вокруг поэта дополняли друг друга, как наука и искусство. Но такая дополнительность тоже может осуществляться по-разному. А. Веселовский всю жизнь работал над безличной историей словесности, а в старости написал замечательный психологический портрет Жуковского - без всякой связи с прежним, просто чтобы отвести душу. Тынянов стал писать роман о Пушкине, когда увидел, что тот образ Пушкина, который сложился в его сознании, не может быть обоснован научно-доказательно, а только художественно-убедительно: образ - главное, аргумент - вспомогательное. У Лотмана (как и у Ключевского) - наоборот, каждый его портрет есть иллюстрация в собственном смысле слова, материал для упражнения по историко-культурному анализу, человек у него, как фонема, складывается из дифференциальных признаков, в нем можно выделить все пересекающиеся культурные коды, и автор этого не делает только затем, чтобы вдумчивый читатель сам прикинул их в уме. Здесь концепция - главное, а образ - вспомогательное.

Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения - это и есть гуманистическое обогащение культуры, в этом нравственный смысл гуманитарных наук. Взглянуть не на историю из современности, а на современность из истории - это значит считать себя и свое окружение не конечной целью истории, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов. Мысль о несбывшихся возможностях истории была для Лотмана не только игрой диалектического ума. Это был еще и опыт двух поколений нашего века: тех, кто в 1930-е гг. расставался с неиспользованными возможностями 1920-х гг. и в послевоенные годы с несбывшимися надеждами военных лет. Молодых коллег, склонных в русской культуре прошлого замечать намеки на неприятности настоящего, Лотман никогда не поощрял. Но свою последнюю книгу "Культура и взрыв" он кончил именно соображениями о перестроечном настоящем - о возможности перехода от бинарного строя русской культуры к тернарному - европейской: "Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой".

Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом - он был ученым. Чтобы противопоставить "истинного Пушкина" "моему Пушкину" любой эпохи, нужно верить в то, что истина существует и нужна людям. "Единственное, чем наука, по своей природе, может служить человеку, - это удовлетворять его потребности в истине", - писал Лотман в той же статье "Литературоведение должно стать наукой". Это не банальность: в XX в., который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку - не аксиома, а жизненная позиция. Лотман проработал в литературоведении более сорока лет. Он начинал работать в эпоху догматического литературоведения - сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение. Советская идеология требовала от ученого описывать картину мира, единообразно заданную для всех, - деструктивистская идеология требует от него описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше. Крайности сходятся: и то и другое для Лотмана - не исследование, а навязывание истины, казенной ли, своей ли. Поэтому новой, нарциссической филологии он остался чужд. "Восприятие художественного текста - всегда борьба между слушателем и автором", - писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора - историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это - позиция науки в противоположность позиции искусства. В истории нашей культуры 1960 - 1990-х гг. структурализм Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям.