

ПОВТОРЯЕМОСТЬ И УНИКАЛЬНОСТЬ В МЕХАНИЗМЕ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. ЛОТМАН

Противопоставляя закономерные процессы взрывным, мы можем отметить два коренных отличия: закономерные процессы могут совершаться без самосознания и самоописания, в стихийном порядке. Такое неосознанное движение для них естественно. Поэтому постепенные процессы совершаются по своим внутренним объективным законам и самодостаточны. Переход от этих процессов к взрывным, вероятно, может произойти только в результате незапланированной катастрофы. Взрывные процессы не только протекают ускоренно, но отличаются принципиальной непредсказуемостью (поэтому процессами, строго говоря, их можно назвать только потому, что в чисто изолированном виде они почти никогда не встречаются, а реализуются как некие катастрофические моменты более общих систем, в составе которых они, как правило, переплетаются, образуя сложное единство с закономерными процессами). Следовательно, точнее говорить не о взрывных процессах, а о моментах взрыва. Однако первое употребление удобно для выделения контраста с постепенными процессами. Ведь и это определение нуждается в оговорках: если взрыв фактически не процесс, потому что подразумевает непредсказуемый переход в другое состояние, то постепенный процесс, по сути дела, тоже не процесс, ибо предел его динамики — неподвижность. Строго говоря, процесс возникает именно на пересечении этих двух форм бытия. С этой оговоркой мы будем в дальнейшем пользоваться термином "процесс", несмотря на грозящую при этом неточность. Непредсказуемость взрывного процесса превращает его в мощный механизм динамики. Охватывая отдельные частные уровни структуры или всю ее в целом, взрывной процесс протекает несравнимо быстрее (и, следовательно, заметнее для

внешнего наблюдателя). Когда древнерусский летописец под какой-либо датой замечал: "Бысть тихо", то это означало, что событие совершалось настолько медленно, что для наблюдателя оно оставалось незаметным. Он оказался внутри события — исток его был за пределами его памяти и опыта, завершение же вообще относилось к следующему этапу жизни культуры. С этим связано, в частности то, что описывающий историю включенный в нее наблюдатель (современник или мемуарист) замечает событие тогда, когда его границы сопрягаются с границами памяти наблюдателя. Это фактически совпадает с ощущением катастрофы. Неслучайно, память современника, как правило, фиксирует именно катастрофы. В этом смысле катастрофу можно было бы определить как "взрыв глазами современника". То, что с одной из этих позиций выглядит как катастрофа, с другой может быть определено как условие бытия. Соответственно только с первой точки зрения оно заслуживает названия события. Частным результатом этого противопоставления является различие в принципах описания события современником, погруженным в данную культуру, и иностранцем. То, что для первого — естественный ход вещей, для второго — эксцесс. Неслучайно иностранец описывает утверченный порядок (обычай и нравы), а местный наблюдатель — эксцессы. Иностранный дипломат, спрошенный при дворе Анной Иоанновной, что его здесь больше всего удивило, ответил исключительно точно: "Все".*

Из сказанного выше вытекает, что мир, полностью организованный по законам постепенного развития и лишенный моментов непредсказуемости, был бы, вместе с тем, лишен механизмов самосознания, без которых повневесный интеллектуальный процесс невозможен. Сказанное можно перефразировать иначе: мир, замкнутый в одну самодостаточную структуру, не может возвыситься до субъекта сознания. Говоря это, мы полностью устраним оценочный момент, и слово "возвыситься" следует

*К этому можно добавить не всегда соблюдаемое источниковедческое правило: наблюдение иностранца и соотечественника — исключительно ценные для историка источники, но нельзя забывать их разную кодовую природу. Для того, чтобы их сопоставить, их надо перевести на какой-то общий язык, как, например, если бы мы анализировали материал, имея на руках русские и французские источники. Простое соединение создает своеобразный научный волапук.

понимать как языковой нонсенс, то, что язык навязывает нам, возможно, вопреки объективному познанию. Бытие не может быть единственным и самодостаточным. Фактически, значительная часть трудных вопросов той области наук, которая нас здесь интересует, связана с антиномией замкнутого единства и его невозможности, изоморфизма единичного и универсального и, одновременно, их принципиального не-изоморфизма. Вопрос этот, вероятно, лежит в основе многих внутренних противоречий-единств интересующей нас области знания.

Приведенные выше рассуждения вводят в семиотику культуры новое понятие: понятие взрыва. Взрыв — это момент динамического развития, который создает ситуацию принципиальной непредсказуемости. Поэтому внесение в динамический процесс взрыва исключает возможность его циркульного движения. Возвратное направление не приводит к исходной точке. Когда Гегель говорил, что "движение вперед есть возвращение к первооснове", он представлял себе исторический процесс как протекающий по циркульной модели (развернутая линейно в пространстве или во времени циркульная модель превращается в правильную волнообразную линию). Антитезой такой картины исторического процесса может быть только глобальная гибель, полное уничтожение. С этой точки зрения история располагает только двумя возможностями: по-старому повторяться в обновленных формах или аннигилировать. Первое осуществляется как переход количества в новое качество, второе — как ликвидация.

Введение в динамический процесс понятия взрыва позволяет выйти из "дурного" выбора: принципиальная непредсказуемость результата взрывной вспышки ставит нас перед необходимостью ввести в методы науки принципы изучения уникального. Это, с одной стороны, делает феномен человека одной из основных проблем изучения живого организма в целом, а с другой — выводит искусство из сферы научной периферии, своеобразного питомника, в котором находят себе убежище любители изящных пустяков, и возводит его в одну из основных отраслей изучения динамических процессов.

Историческая судьба структурализма сложилась так, что идеи его оказались в значительной мере определены идеями структурной лингвистики на начальных этапах ее развития. Практически, его методика заключалась в простом перенесении завоеваний структурной лингвистики (в

раннем ее облике) на более широкий круг культурных объектов. При этом предполагалось, что единство культуры определяется единством ее языка, а само единство языка — результат неких коренных принципов, которые по-разному реализуются, но в глубинах повторяют некие общие закономерности. Таким образом, текст возводился к некоторой генеральной системе, с позиций которой различия между отдельными языками (результат их исторических судеб) — в принципиальном отношении глубоко относительны. Однако возможна и противоположная точка зрения.

Можно предположить, что культура по самой своей природе подразумевает наличие принципиально различных и взаимонепереводимых языков; что минимальной основой ее является наличие двух взаимонесводимых языков — это различие бинарного типа, фундаментальным примером которого является глобальная победа в структуре жизни бинаризма половых различий. Бинарная система, как правило, разворачивается в дальнейшем в разнообразные наборы полиструктурного типа. На эту основу накладывается дополнительный структурный принцип: предполагается, что система, возникающая в результате усложнения исходной бинарной структуры, может быть, обратно свернута в противоположном направлении. Таким образом, если из бинарной структуры образуется полиструктура, то из последней можно получить исторически исходную систему. Другое предположение базируется на гипотезе глобального единства всех результатов развития исходной бинарной пра-структуры. Это означает, что в той исторически исходной точке, о которой мы можем судить лишь гипотетически, все праязыки сходятся воедино. Таким образом, история языков есть история Языка, схваченного в разные моменты его эволюции. Последнее слово появляется здесь неслучайно: семиотическое развитие мыслится как эволюционный процесс. Это соответствует торжеству идей эволюционизма в определенный период развития науки (в частности, результат победы дарвинизма над ламаркизмом).

Решение этих общих проблем ни в малой степени не входит в наши задачи. Однако для того, чтобы читатель понял некоторые аспекты наших рассуждений, они представляются полезными. Слабой стороной приведенных выше постулатов нам кажется, во-первых, исключение из них мощного фактора случайности. Это в значитель-

ной мере вытекает из того, что динамическая глобальная структура гипотезируется как нечто единое, обладающее общей исходной точкой и общими динамическими законами. В результате механизм случайности оказывается исключенным из науки. Предполагается, что он находится за ее пределами и, что еще более важно, что научное объяснение динамических процессов может прекрасно без него обойтись. Различие путей в той или иной сфере объясняется тем, что природа как бы действует методом проб и ошибок, отбрасывая случайно возникающую, но эволюционно не оправданную форму. Следует, однако, оговориться, что дальнейшее развитие генетики в значительной мере трансформирует простоту исходных концепций. Однако в область истории культуры новые и более сложные идеи еще не проникли. Между тем, возможно, что именно на этом этапе теория культуры может из потребителя общих научных идей превратиться в их генератор. Речь идет о том, чтобы не выводить случайность за пределы науки, а построить на ней определенные аспекты теории динамических процессов.

Роль случайности в теории искусства связана с представлением о неповторимости и уникальности художественных текстов. Следует, однако, отметить, что эти идеи в наибольшей мере свойственны европейскому искусству и обуславливают его необратимую пространственно-временную направленность. Упрощенно говоря, европейское искусство (берем для примера изобразительное искусство) тяготеет к направленному динамизму и зафиксированной точке зрения. Антитезой картине в этом смысле может быть орнамент. Картина отличается от орнамента, в частности, тем, что не может одинаково читаться от начальной точки к конечной, и, следовательно, имеет рамку — начало и конец. Орнамент одинаково читается в разных направлениях и, следовательно, не имеет временного и сюжетного признака.* Антитеза сю-

* С известной долей условности противопоставление картины и орнамента можно перенести на антитезу европейской и китайской музыки. Линейная направленность одной отличается от пространственной структуры другой. В европейской музыке динамика дает направление, в китайской — пространство. Поэтому во второй признак конца в структурном отношении предельно ослаблен и фактически сводится к технической необходимости закончить музыкальное действие. Там, где необходимо создать динамику, китайская музыка меняет тембр, силу, но не орна-

жетность—бессюжетность является здесь особенно существенной. В частности, в зависимости от нее совершенно различный характер приобретает сам принцип изобретательности: в одном случае акцентируется повторяемость, в другом — неповторяемость, уникальность. Сюжетность и время оказываются так же неразрывно связанными-противопоставленными, как орнаментальность и вневременность. Таким образом, правильнее было бы говорить в этом смысле не о разнице между словесными, музыкальными и т.д. искусствами, а между искусствами "орнаментальными" и схватывающими некий временной момент.

Выделение двух типов объектов — повторяемых и неповторяемых — кладет основу для разграничения научных методов. Когда на заре формирования тартуской семиотической школы вспыхивали споры о том, надо ли во главу угла ставить анализ детектива и других предсказуемых форм искусства, или же основы научной методики следует оттачивать на уникальности художественных миров Толстого и Чехова, спор фактически шел о том, будет ли семиотическое описание искусства площадкой, на которой станут отрабатываться методы приложения простого к сложному (нехудожественного к художественному) или же здесь будут вырабатываться принципиально новые пути науки, для которых системы предельной сложности — основа поисков нового этапа семиотики.

мент повтора. Однако нельзя не заметить, что те же принципы антитезы, но с меньшей их абсолютизованностью, видимо, присущи музыке вообще; опираясь на механизмы наименования и их рассказа, в значительно трансформированном виде их можно заметить, например, в антитезе мотива и полифонии или в конфликте глюкистов и пичинистов.