

Л. А. Софронова

КУЛЬТУРА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ПОЭТИКИ

© Языки славянских культур. Электронная версия книги. 2007



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2006

ББК 71.05
С 68

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 05-04-16173

Софронова Л. А.

С 68 Культура сквозь призму поэтики. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 832 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 5-9551-0137-3

В этой книге сквозь призму поэтики рассматриваются многие историко-культурные проблемы: оппозиция «сакральное / светское», реализующаяся на разных уровнях культуры и меняющая свои очертания; миф и обряд, продолжающие свою жизнь в культуре, адаптируясь к новым контекстам, порождая новые мифологии и художественные формы, на которые проецируется, например, структура обряда; самые различные ипостаси человека и принципы его изображения, свидетельствующие о его позициях в культуре; пространство, которое он обживает или созерцает, его различные варианты, всегда неразрывно связанные с человеком; память культуры, механизмы которой разрешают не только повторы, но и многочисленные трансформации.

Все это проблемы не только истории культуры, но и поэтики. Их взаимодействие показано в книге, построенной на материале славянских культур XVII—XX вв. — русской, польской и украинской.

ББК 71.05

*В оформлении переплета использован рисунок А. Кирхера «Волиебный фонарь»
(Laterna magica) (1643 г.)*

ISBN 5-9551-0137-3

© Л. А. Софронова, 2006
© Языки славянских культур, 2006

Оглавление



От автора	5
Введение. Культура — филология — история	9
Библиография к введению	27
Глава I. Оппозиция сакральное / светское	
О сакральном и светском	29
Священная книга Григория Сковороды.....	33
Школьный театр на границе сакрального и светского	77
Сакрализация истории в эпоху романтизма	105
Молитва, икона, храм в русской поэзии	137
Сакральные названия и эпитафии светских произведений.	149
Библиография к главе I	164
Глава II. Миф и обряд	
Миф в культуре	170
Античные боги и герои на школьной сцене	172
Романтические «душки», русалки и ходячие покойники	190
Россия и русские в «Отрывке III части “Дядюв”».....	213
Образ Европы в русской культуре XVIII века	231
Враги человеческие.....	245
Обряд и театр	265
Киевские мистерии.....	268
Обряд на сцене «охотничьего» театра	290
Обряд в романтической драме	307
Библиография к главе II.....	328
Глава III. Человек	
Позиции человека в культуре.....	337
«Ленивый дремлюк» или брат Божий.....	338
Фигуры школьного театра	382

Персоны «охотничьего» театра	411
Как человек превращается в актера.....	465
Романтический герой	471
Национальный автопортрет	492
Автопортрет славянина по Мицкевичу.....	496
Библиография к главе III	518

Глава IV. Пространство

О категории пространства	525
Пространство и сцена	526
Мистериальное пространство — модель мира	536
Словарь «мест» «охотничьего» театра.....	557
Пространство в зеркале утопии	597
Романтическая утопия	601
Признаки пространства в романе Замятина «Мы»	607
Дистопические мотивы в романе Тадеуша Конвицкого «Mała Apokalipsa».....	619
Утопия и утопическое начало.....	630
Мир «земляной» и мир небесный.....	633
Философский лабиринт.....	668
Библиография к главе IV.....	682

Глава V. Память культуры

«Воспоминания» в культуре.....	688
Священное Писание на школьной сцене.....	691
Прекрасная Магилена и бедная Татьяна	707
Великие образцы Юлиуша Словацкого и Зыгмунта Красиньского	715
Григорий Сковорода и русская религиозная философия.....	732
К истории советской агниографии	745
Человек и машина в романе Замятина «Мы» и пьесе К. Чапека «R. U. R.»	760
Silva regum Юлиана Тувима	777
Библиография к главе V	794

Вместо заключения. О пользе чтения	800
Библиография к заключению	816
Указатель произведений	817
Указатель имен	821

От автора



Поэтика связана с историей культуры. Она не только контекст, в котором находятся литературные или драматические произведения. Историко-культурные смыслы просвечивают в темах, жанрах, тропах, фигурах. История культуры фокусирует в себе многочисленные аспекты поэтики. Они находятся в столь тесных отношениях, что приближаются к синтезу, а именно в нем наиболее полно раскрываются смысл и форма текстов, их отношения между собой. Исследование поэтики в историко-культурном плане углубляет представления о литературе и других видах искусства. Так выстраивается единый угол зрения на культуру, которая перестает быть собранием отдельных видов искусств. Она не рассыпается на отдельные элементы, а предстает в целостности. Рассмотреть культуру сквозь призму поэтики — главная задача автора этой книги.

Славянская культура — польская, русская, украинская — предоставляет для этого чрезвычайно интересный материал. Россия, Польша, Украина объединены здесь не случайно. Польская культура XVII—XVIII вв. находилась в тесных контактах с культурой украинской, которая во многом оказалась посредником для русской культуры в ее отношениях с Европой. Россия и напрямую общалась с Польшей. Очевидно, что ее культурный опыт был претворен в свой собственный и в Киеве, и в Москве. Так появился киевский школьный театр, ставший первой ступенью развития искусства сцены у восточных славян. Опыт киевских театральных деятелей оказался полезен для становления русского театра, хотя, конечно, он испытывал и другие влияния. В XVIII в. он приобрел самостоятельность и особым образом выявил зависимость от литературы. Значительное внимание в этой книге уделено творчеству украинского философа Григория Сковороды, которое стало достоянием и русской культуры, что особенно явно сказалось на рубеже XIX—XX вв. XIX век для Польши — это эпоха романтизма, которая не прервала сво-

их внутренних связей с барокко. Анализ романтических произведений, в первую очередь драмы, ведется в связи с исследованием религиозно-философских концепций эпохи, романтической историософии. Так раскрывается отношение романтизма к фольклору, к славянской народной мифологии. XX век в книге представлен более разрозненно. Отдельные драматические и литературные произведения этого времени рассматриваются с точки зрения их отношений с другими текстами, отдаленными во времени или совпадающими в нем. Эти отношения бывают скрыты в глубинных слоях семантической структуры текста.

То, что в книге так много театрального материала, не случайно. Ведь театр наглядно выявляет позиции человека в культуре. Реализация различных видов пространства на сцене разрешает сделать обобщения, касающиеся этой категории в целом. Основные культурные оппозиции четко проходят через пьесы разных времен, определяя место театра в культурном пространстве, и, следовательно, характеризуя пространство в целом.

Книга могла бы быть выстроена хронологически, от XVI—XVII к XX веку. Проследить движение культуры во времени — задача чрезвычайно важная. Также возможно представить ее в целостном единстве. В разные эпохи это единство выглядит различно, так как строится на разных основаниях. Оно проступает в форме и семантике произведений разных эпох, не связанных между собой. Зачастую определяется архаическими пластами культуры. Образы человека и пространства поддерживают единство культуры, несмотря на многочисленные трансформации, с ними происходящие. Его утверждают «воспоминания» культуры о самой себе.

Пространство культуры рассекает множество смысловых оппозиций, среди которых значимое место занимает оппозиция сакральное / светское, не только делящая его на две зоны, но и определяющая характер различных институций, тип культурного поведения человека. Эта оппозиция организует систему жанров, налагает запреты или дает разрешения на тот материал, с которым работают авторы. В зависимости от этой оппозиции они избирают способы художественного воспроизведения материала. Противоположение сакрального и светского пронизывает тексты культуры, как и отношение к ним. Сохраняя свою значимость, отношения сакрального и светского при этом не особенно устойчивы. Они видоизменяются с течением времени, в результате чего возникают сакрализованные формы, которым посвящена I глава этой работы.

Миф и обряд существуют не только в давние времена. Они всегда хранятся в памяти культуры и воспроизводятся, внешне принимая но-

вые черты, но всегда сохраняя свое смысловое ядро. Культура относится к ним отнюдь не пассивно. Миф и обряд подпитывают ее, что порождает новые художественные формы. Авторы разных эпох как осознанно, так и бессознательно обращаются к мифу и обряду. Войдя в новый контекст, миф сращивается с новыми художественными формами, придает им, казалось бы, утраченные смыслы, а они, в свою очередь, активизируются. Культура хранит память об античности, о народной мифологии, творит новые мифы, не забывая о прежних, создает образы реальности по правилам сложения всякого мифа. Обряд дает толчок развитию новых видов искусства. Имеется в виду театр, который долгое время отсутствовал у восточных славян. Театр вспоминает о своих началах и позже, воспроизводит обряд на сцене, декларируя таким образом свои позиции в культуре. Отражаются элементы обряда и в литературе. О преображенном обряде и мифе говорится во II главе книги.

Человек не только творит культуру, но и сам отражается в ней. Имея в виду синтез истории культуры и поэтики, возможно проследить, как в разные эпохи меняется образ человека, по каким правилам, образцам, индивидуальным замыслам авторов он складывается. Очевидно, что отнюдь не всегда культура стремится к полноте изображения человека. Так, в эпоху барокко образ человека расщеплялся на составляющие. Был значим не сам человек, а его отношения с силами добра и зла. Он выступал проекцией христианской картины мира. В XVIII в. образ человека приобретает иную условность: человек становится носителем черт характера, являющих его склонности к пороку или добродетели. Вырисовывается и его социальный портрет. Для него характерна стабильность. Только в эпоху романтизма выступает человек становящийся, чья внутренняя жизнь, полная драматизма, отражается в искусстве. Для этого образа характерна поливалентность и принципиальная неустойчивость. Человек всегда находится в ряду объектов философии, в том числе религиозной. Отношения с Богом и миром определяют его положение в пространстве культуры. Эти разнообразные варианты образа человека и подходы к нему стали предметом исследования в III главе нашей книги.

Человек неразрывно связан с пространством, которое его окружает. Оно формирует человека, а он постоянно стремится освоить пространство и воздействовать на него, что в эпоху барокко происходит очень активно. Одновременно пространство подавляет человека, что наглядно проступает в религиозном театре. Персонажи мистерий и моралите явно зависят от пространства и выступают его отражением. В XVIII в. очертания пространства решительно меняются и утрачивают свою космичность. Человек теперь находится в отдельных точках пространства, ло-

кусах, активно перемещаясь между ними. Тема пространства — одна из основных в сочинениях Григория Сковороды. Философ представляет различные виды пространства — метафизическое, географическое, бытовое, сосуществующие и пересекающиеся, находящиеся в четких иерархических отношениях. Также в книге исследуется пространство, сконструированное в утопиях XIX—XX вв. IV ее глава, посвященная пространству, дополняется анализом текста как пространства.

Таким образом, семантика культуры, описываемая через ряд смысловых оппозиций в опоре на обряд и миф, ведущие категории культуры, коими являются человек и пространство, исследуются в этой книге, главы которой внутренне связаны между собой. Здесь также ставится вопрос о памяти культуры. Он рассматривается в V главе нашей книги, на самом разном материале. Мы попытались проследить многочисленные переключки между текстами, как сосуществующими во времени, так и разведенными по разным векам. Анализ, казалось бы, неожиданных совпадений и соответствий, доказывает целостность культуры. Иногда переключки, совпадения, соответствия возникают благодаря сознательным художественным решениям и обращениям авторов к предшественникам. Иногда они появляются как бы неожиданно. Все эти случаи свидетельствуют о том, что культура являет собой единый универсум, где возможны самые разные встречи произведений и авторов.

Открывает книгу Введение, в котором говорится об отношениях культуры, истории и филологии. Заканчивается она обращением к веку XVI, к творчеству великого польского писателя Миколая Рея, давшего множество советов человеку добродетельному, касающихся книги и чтения. Анализ его поучений выявляет уникальные позиции книги в общем пространстве культуры.

Хочется сказать, что эта книга стала возможной благодаря научному контексту, сложившемуся в Институте славяноведения РАН, в Отделе истории культуры. Вне этого контекста, как и без участия и внимания со стороны специалистов, работающих в Институте славяноведения, а также в ИРЛИ, ИМЛИ, Институте искусствознания и других научных центрах, работа эта могла не состояться.

Не перечисляя поименно своих учителей, коллег и друзей, я всем им приношу огромную благодарность. Их имена можно прочитать в книге, увидеть в многочисленных ссылках на их труды.

Введение

Культура — филология — история



Долгое время истории культуры отводили право освещать «традиционную совокупность достижений в области науки, искусства, просвещения» [Кнабе, 1986, 260]. На самом деле история культуры — это наука самостоятельная, зародившаяся на границах различных областей гуманитарного знания. Чтобы конкретизировать предмет исследования истории культуры, целесообразно рассмотреть ее положение среди других наук, обратившись, в первую очередь, к филологии и истории. Наука о культуре соприкасается с ними, даже вторгается в них, но никогда окончательно с ними не сливается, оставаясь в своих пределах. История культуры занимает пограничное положение по отношению к этим наукам, как и к другим областям гуманитарного знания.

На первый взгляд может показаться, что предмет изучения науки о культуре, филологии и истории совпадает. История культуры исследует тот же материал, что история и филология: исторические события, различные проявления исторического самосознания, литературные памятники. «Словесные тексты суть предмет изучения и источник знания в любой гуманитарной науке, а в большинстве из них — это источник основной либо единственный» [Шапир, 2002, 56]. Все эти науки подходят к тексту со своих позиций, в том числе, и история культуры. Она не вводит историографический материал в свой круг, не поверяет его историческими данными, не создает концепций истории и истории литературы — это круг задач истории и филологии.

Культура всегда связана с историей, она решительным образом влияет на осознание исторического опыта, складывание национального самосознания, ибо оно творится в формах культуры. Соотношение культуры и истории неоднозначно. Культура отнюдь не пассивно отражает историю, отдельные исторические события. Она не просто перелагает жизнь

общества во времени на язык искусства, хотя это возможно, например, в живописи, литературе, театре. Зачастую подобные переложения подаются и воспринимаются как стремление придать произведениям историчность. Так понятая историчность превращает автора в учителя истории, а читателя — в послушного ученика. Ведь очень часто «историческую обстановку представляют по литературе и живописи: от таких представлений, воспринятых в детстве, человек освобождается с трудом; часто сознание усваивает их навсегда» [Чудаков, 1986, 23].

Отношения истории и искусства заключаются вовсе не в том, чтобы лишь донести до общества факты истории. Замечательным образом смысл погружения в историю раскрыл польский поэт эпохи романтизма Ю. Словацкий. Он сказал, что его пьеса «Балладина» противоречит исторической правде, что является ее достоинством. Романтики полагали своей задачей передать дух истории, но не описать исторические факты. Также и другие историко-культурные эпохи находятся в творческих отношениях с историей.

Каждая эпоха по-разному выражает отношение к современной ей истории, различными путями возвращается к прошлому, по-разному сегментируя его. Отнюдь не вся последовательность событий, не все значительные исторические факты входят в культурный фонд и запоминаются навсегда. В сознании современников живут и фиксируются не все исторические моменты своего времени, хотя потенциально они имеют важное значение для дальнейшего исторического развития. Для одной эпохи некий исторический факт может значить очень мало — он свершился и забылся, не попав в художественную сферу, откуда общество обычно черпает историческое, «ненаучное» знание. Другая эпоха вводит этот факт в ряд важных исторических событий, придает ему глубокий смысл. Он обрастает сетью многочисленных, уже не только исторических значений и становится символом ушедшей эпохи и культуры в целом. «В памяти нации есть люди-символы и есть события-символы» [Панченко, 1984, 201].

Факт истории не сохраняется в неизменном виде, но значимость его смыслов не подвергается сомнению. Скорее это произойдет с исторической реальностью, «вплоть до объявления ее несуществующей» [Лотман, 1986, 111]. Эти смыслы не всегда напрямую соотносятся с фактом. Как пишет М. Элиаде про сербский эпос, «стоило Марко оставить след в истории народа, как его истинная личность была забыта, а биография — перестроена в соответствии с мифическими нормами» [Элиаде, 1987, 60]. Слова исследователя знаменательны. Он утверждает, что коллективная память внеисторична, что «она возвращает историческому персонажу

нового времени его значение имитатора архетипа и воспроизводителя архетипических действий» [Там же, 68].

Если дальнейшее изучение исторического факта покажет, что ранее он интерпретировался ошибочно, это не значит, что он будет отброшен культурой, так как ошибка — знак формирования исторического самосознания. В ней кроется не просто невежество или неосведомленность. Искажения, вызванные абберацией исторического видения, свидетельствуют об общеисторической рефлексии. Они порой раскрывают принципы, лежащие в основе исторического видения общества, которое совершенно необязательно «запоминает» только удачные свершения. А. М. Панченко так пишет о восприятии культурой русской истории: «Нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными поражениями» [Панченко, Гумилев, 1990, 24].

Таким образом, будучи абсолютно самостоятельной, наука о культуре не изолирована от истории. Каждое «высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи (...) может быть правильно прочитано только в “большом контексте” истории и никоим образом не вне его» [Аверинцев, 1985, 300]. История культуры движется вместе с ней, но подчиняясь своим внутренним правилам. Она не повторяет историю, а развивается внутри себя, притом в иных темпах и ритмах, чем история. «Эволюция культуры — явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция все же протекает в пределах “вечного града” культуры» [Панченко, 1986, 248].

Эволюционируя, культура одновременно сохраняет все то, что уже вошло в ее пределы. Она созидает смыслы истории, не только вбирая и отражая ее факты, но и перерабатывая их и наделяя множеством значений [Громова, 1997, 99]. Исторические тексты становятся опытом рефлексии истории. «Ведь нигде как именно в культуре происходит осмысление всего происходящего в жизни, а следовательно, закладывается основа того, какова будет сама эта история» [Михайлов, 1989, 55]. Это не значит, что культура служит учебником истории. Литература и искусство не претендуют на достоверность. Потому, например, «для романа (...) важна не буквальная фактичность истории, а ее вероятность» [Михайлов, 2003, 317].

Кроме того, культура «по-своему преобразует материальную среду, выбирая себе соответствующую, раскрывается в своем материальном бытии, в своем социально-экономическом и политическом строе, в своей эстетике, этике, мировоззрении, религиозности» [Карсавин, 1923, 170]. Также определяются отношения культуры с языком.

Язык является объектом исследования истории культуры. Изучается он в лингвокультурном аспекте. «Именно язык позволяет обнаружить связь с мифологическими пластами культуры того или иного народа, с его религиозным опытом, рефлексами эстетического и научного познания мира» [Вендина, 2003, 449]. В языке сохраняются ценностные ориентиры и установки культуры. «Именно поэтому слово представляет собой культурное творение, которое нельзя объяснить, не обращаясь к истории народа, его традициям и религии» [Там же, 450]. Анализ внутренней формы слова позволяет увидеть в нем «следы культурной практики», “корни того коллективного бессознательного”, которое лежит в основе архетипа языка любой культуры» [Там же, 451].

Для историка культуры чрезвычайно важен анализ ключевых слов. Исследование позволяет адекватно представить, как выбирались эти ключевые слова, как их значения менялись от эпохи к эпохе. Так, например, можно выделить группу слов, с помощью которых на рубеже XVIII—XIX вв. описывался исторический процесс, определялся смысл истории Польши [Филатова, 2004]. Ключевые слова с историческим значением создают особый историко-культурный лексикон.

Опираясь на лингвистические исследования, история культуры изучает не только некоторые феномены, но затрагивает проблемы языка — общего для различных видов культуры. История культуры находится в неразрывных связях с филологией, которую М. Шапир вообще считает наукой о культуре [Шапир, 2002, 56].

«Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами» [Бахтин, 1979, 329]. Это высказывание сделано в духе времени, но главное в нем — указание на целостный культурный контекст, без которого не живет литература. Точно так же история культуры немислима без литературы. Она не только изучает заложенный в литературных произведениях историко-культурный материал.

Конечно, произведения различных видов искусств — неисчерпаемый источник для историка культуры. Они содержат информацию об истории, этнографии, национальной психологии, типах официального и бытового поведения, литературных вкусах и о многом другом, так как являются не только эстетическим сообщением, но всегда содержат внеэстетическую информацию. Потому, вспомнив слова В. Г. Белинского о романе «Евгений Онегин», можно сказать, что каждое литературное произведение есть своего рода «энциклопедия».

Различная историко-культурная информация необязательно содержится в центральных линиях сюжета, характеристиках главных персонажей. Она может находиться на периферии литературного произведения, записываться за второстепенными персонажами. Историко-культурную информацию несут незначащие, казалось бы, детали. Извлекая ее, историк культуры принимает во внимание не только ее эстетическую ценность, но и внеэстетическую. Сделать это гораздо легче по отношению к произведениям слабым, несовершенным. «В произведениях писателей второго, третьего ряда разница между литературой и нелитературным сообщением размывается» [Чудаков, 1986, 30]. В них историко-культурный материал обычно лежит на поверхности, хотя зачастую расходится с исторической реальностью. Несмотря на то, что такие произведения не входят в культурный фонд, в них тем не менее, выражаясь языком романтизма, живет «дух эпохи», пусть и несовершенно переданный. Поэтому они также подлежат историко-культурной интерпретации.

История культуры не только находит свой объект исследования в художественных произведениях. Этим она не ограничивается. Она занимается языком культуры, который, по сути дела, является главным ее объектом. Всякий текст есть организованная структура, его организация происходит по правилам поэтики, в том числе, и когда эпоха, в которую он был создан, стремится к оригинальности и индивидуальности.

Поэтика — это не только система правил и норм, канонов и предписаний, но и ряд принципов более высокого уровня, благодаря которым происходит динамическое взаимодействие всех составляющих текста между собой, а также с его узким и широким культурным контекстом. Эти контексты, по словам А. В. Михайлова, являются для поэтики «смыслообразующим целым, пределом», в которых по-новому раскрываются художественные произведения. Поэтому для изучения культуры поэтика являет собой некую призму, через которую она может быть рассмотрена. Поэтика фокусирует в себе основные смыслы культуры, структурирует ее, «собирая» и «раскладывая» на составляющие элементы. Так она перестает соотноситься только с текстом или группой текстов и соотносится с историей культуры в целом. Поэтика, следовательно, формулирует не только художественные принципы, но и историко-культурные.

Она отнюдь не главенствует над культурой, между ними наблюдаются гораздо более сложные связи. Поэтика есть выражение художественного сознания, не существующего вне историко-культурного контекста. Как утверждает Д. С. Лихачев, «поэтика — это система идеологически

реагирующей на мир формы» [Лихачев, 1986, 350—351], что сказывается, например, в отношении к жанру.

Жанр «выбирает» свою эпоху, как и она его. Критический реализм тяготеет к роману, романтизм — к фрагменту, поэтическому и философскому; социалистический реализм может искусственно воскрешать эпос, подделываться под него. Так, жанр оказывается не только формой поэтики, но и знаком мировидения эпохи. Он хранит в себе смыслы, зафиксировав их в отстоявшейся форме. Жанр всегда имеет некий смысловой ареал. Он не утрачивает того комплекса значений, которые ему присущи в разные эпохи. Только иногда они бывают как бы приглушены и активизируются, когда жанр начинает функционировать в новом культурном пространстве, включаясь в смысловые переключки эпох. «И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру (канон), либо принцип индивидуально-творческого выбора, порождающий все новые вариации своего воплощения (“внутренняя мера”). Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания» [Тамарченко, 2003, 98].

В целом, по словам Д. С. Лихачева, поэтика пронизывает собой всю культуру и сама «пропитана» историко-культурными смыслами. Она служит основой для исследования картины мира разных эпох, реконструкции непонятных со временем культурных ситуаций и стереотипов. Поэтика разрешает проникнуть в «тайны» истории культуры. Строение одного тропа дает ключ к ее прочтению, раскрывает ее механизмы. Например, символ и эмблема в барокко определяют организацию искусства сцены, литературы, живописи, музыки. Соответственно, «история культуры — это первое такое целое, которое историческая поэтика встречает на своем пути, когда отправляется на поиски своих начал, своего логического объяснения» [Михайлов, 1989, 17]. Добавим, что не только историческая.

Итак, поэтика и история культуры связаны на глубинном уровне. Следовательно, история культуры напрямую соотносится с проблемами текста. Всякий текст обладает такими обязательными признаками, как связанность и цельность [Николаева, 2000, 414—415]. Кроме того, он имеет пространственные измерения, являет собой организованное семантическое пространство [Там же, 418]. Внутри текста происходят семантические переключки, что способствует его многомерности и определяет парадигматическое строение. Культуру в целом можно описать как текст или макротекст, представить как семантическое пространство, характеризующееся связностью и цельностью, соответственно имеющее не

только два измерения. В культуре сохраняются самые различные смыслы, присутствуют показатели формы, никогда не исчезающие и постоянно активизирующиеся. «Каждый тип культуры вырабатывает свой символический язык и свой “образ мира”, в котором и получают свои значения элементы этого языка. Язык культуры (как и язык науки) пользуется естественным языком, поэтому слова и другие единицы естественного языка приобретают в нем дополнительную, культурную семантику» [Толстой, 1995, 291].

Язык культуры, с одной стороны, достаточно устойчив, с другой — подвергается изменениям. Потому в культуре есть не только внешнее, достаточно легко усматриваемое, но и внутреннее движение. Оно протекает на глубине и подспудно влияет на смену типов культуры. Кроме того, культурные коннотации изменяются, но никогда — окончательно. Их смысловое ядро сохраняется, иначе язык культуры стал бы мертвым языком. Он был бы забыт, если бы не был доступен следующим поколениям. Особая устойчивость языка культуры объясняет неожиданные сближения, происходящие вне зависимости от расстояний между различными текстами, временных и пространственных. Например, столь значимая ориентация на синтез или анализ присуща науке и искусству далеко отстоящих друг от друга эпох. Аналитический подход определяет подход к искусству слова в риторике XVII—XVIII вв. и в русской формальной школе XX в., что не столько сближает между собой риторику и формальный метод, сколько помещает их в один историко-культурный ряд.

Исследование феноменов культуры в их историческом движении, следовательно, дополняется наблюдениями над движением внутренним, происходящим на уровне языка культуры. Только так возможно выявить глубинные связи между отдельными текстами, художественными течениями и целыми историко-культурными эпохами, увидеть их как единое целое. Их специфика и принципы организации раскрываются более полно, если попытаться «остановить» время движения культуры, рассмотреть отдельные культурные феномены и комплекс присущих им значений, т. е. описать их язык. Отыскав однородные с ними, возможно выстроить парадигматические ряды этих значений. Парадигматический аспект изучения языка культуры выявляет сходство и повторяемость принципов строения, главенствующих в отдельные историко-культурные эпохи. Обнаруживается сходство различных культурных феноменов, разделенных во времени, их разнонаправленные связи. Этот аспект разрешает показать, как работает память культуры.

С выстраиванием ряда парадигм культура приобретает новые измерения. Становятся очевидными принципы неизменности и вариативно-

сти, ей присущие. Очевидно, что некоторые из парадигм выдвигаются на положение доминанты и бывают способны подчинить себе другие, привести их в определенное соответствие. Это — парадигмы человека, пространства и времени. Они, конечно, не «приписаны» к науке о культуре. Их изучает философия, математика, филология. Без них не обходится искусствоведение, не существует наука об истории.

Изучая пространство, время и образ человека, история культуры как бы выводит их из-под власти других наук и стремится выделить их смыслы из эстетического или исторического контекста, чтобы затем вновь туда поместить. История культуры вникает в то, какими параметрами наделяется человек в разные эпохи, чего он требует от самого себя, каким видит свой идеал, что от себя готов отторгнуть, как он определяет свое место в мире. Человек рассматривается в тесной связи с категориями пространства и времени. Учитываются способы описания этих категорий в языке, ставится вопрос о том, какими признаками и смысловыми коннотациями они наделяются в разное время.

Таким образом, пространство, время, человек задают основные парадигматические ряды. Эти слова — не абстракции и не отвлеченности, так как пронизывают всю культуру. «В каждую эпоху они равным образом органично укоренены в языке и в культуре, не оставляя практически каких-либо зазоров и лакун. Часто вокруг таких слов-понятий вырастает разветвленная сеть идей» [Топоров, 1973, 185—186]. Данные слова для истории культуры суть категории. «Эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” — ту “сетку координат”, при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [Гуревич, 1972, 15—16].

Человек, всегда находясь в культурном контексте, фокусирует в себе приметы культуры, проговаривает свои представления о самом себе и своем времени. «Личность индивидуализирует тенденции эпохи: она для них “показательна”, символична, характерна» [Карсавин, 1923, 83]. Это наблюдение философа может быть распространено и на литературных персонажей. Наблюдения над ними в историко-культурном плане разрешают сделать выводы, не только касающиеся художественности. Так, возможно выяснить, каким хочет видеть себя человек в разные эпохи, каковы его духовные ориентиры, кого общество считает образцом, идеалом и кто заслуживает право на литературную 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 по-

ведение полностью предопределено системой культурных кодов, и человека, обладающего определенной свободой выбора своей модели поведения» [Лотман, 1986, 106].

Некоторые эпохи активно моделируют поведение человека, как, например, Просвещение, что позволяет провести последовательное сравнение человека идеального, сконструированного культурой, с человеком реальным, чей облик доносят до нас мемуары, исторические документы и проч. В эпоху романтизма жизненные биографии зачастую строились по аналогии с литературными образцами. Романтизм — это такой тип культуры, который свободно нарушает границы между искусством и жизнью. Искусство здесь оказывает явное влияние на жизнь. «Культура — генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда, не органическую, а социальную» [Лотман, Успенский, 1971, 146].

Значимы в этом отношении утопии различных видов, всегда конструирующие не только пространство нового типа, но и идеальный тип человека. Также утопия непременно выводит его антиподов. Человек идеальный и его антипод, представленные в утопиях различных видов, демонстрируют, как меняются представления о человеке желательном, идеальном и как с утопической точки зрения выглядит человек несовершенный.

Анализ концепции человека разрешает выявить его положение в картине мира, а не только в социуме или межличностных отношениях. Интересный пример соотношения картины мира и человека можно извлечь из трудов Г. Вагнера. Изучая памятники древнерусского искусства, исследователь противопоставляет их произведениям XVIII—XIX вв. В древних памятниках «образ человека оставался довольно бледным. Он растворялся в растительно-зооморфной стихии, и даже там, где человеческие фигуры были выстроены в ряд ⟨...⟩, они похожи на орнаментальный раппорт ⟨...⟩. Главной причиной “невывявленности” человеческого образа оставалась космологическая символичность» [Вагнер, 1976, 227], т. е., по сути дела, образ мира. Это он заслонял человека так, чтобы макрокосм определял микрокосм.

Затем человек перестал быть точкой пересечения различных линий метафизического пространства. Это не значит, что он превратил это пространство в некий «задник» для своих выступлений. Теперь перед человеком ширилось пространство жизни, повседневности. Он был вписан в него, а не в христианский космос, который не исчез полностью, а присутствовал в пространстве нового типа в виде отдельных сколков, иногда подспудно определяя его в целом.

Для характеристики человека важна оппозиция внутреннее / внешнее. Как известно, эта оппозиция всякий раз меняет свои очертания, что сказывается и на отношении к внешнему образу человека. Рассматривая человека внешнего в разные временные срезы, можно обнаружить, что восприятие его облика непостоянно. Каждый тип культуры по-своему решает проблему человека телесного, то наделяя телесное начало метафизическими значениями и манифестируя внутреннее через внешнее, то превращая телесность в культурный код, в результате чего телесность наделяется значениями вторичными. Выдвигается на первый план ее самодостаточность, как, например, в культуре двадцатых годов XX в. с ее культом спорта и танца. Исследование человека внешнего непременно притягивает в круг исследования моду, бытовое поведение, характер проведения свободного времени [Кирсанова, 2002]. Всякий раз телесность получает особые характеристики, распространяющиеся на культуру в целом [Злыднева, 2003, 64—65].

Человек может быть рассмотрен сквозь призму такой оппозиции, как сакральное / светское. Что он готов сакрализовать, что считает сакральным — факт его сознания, его характеристика. Человек, воспринимающий мир в терминах сакрального, — еще одна его ипостась. Он не только принимает как данность наличие сакрального ядра в культуре, но бывает готов сакрализовать то, что считает наиболее значимым для себя, — власть, искусство, собственные чувства. Выступает противником того, что считает ложным сакральным, и подвергает критике нежелательные для него явления десакрализации. Образ человека также может сакрализоваться.

Человек есть носитель национального начала, что явствует из литературы, публицистики, мемуаров и дневников. Он описывается (или сам описывает себя) не только с точки зрения своего внутреннего мира или событийности. Не раз человек видит себя и предлагает видеть как носителя национальных черт. То же самое происходит в литературе, где в проведении темы национального зачастую сквозит мифологический подтекст, ведется сравнение с представителями других народов. Узнавание самого себя обычно происходит при взгляде, направленном не только внутрь, но и вовне. Этот взгляд насквозь мифологичен. Таким образом, история культуры непременно смыкается с анализом мифа, без чего невозможно полно представить образ человека, который, конечно, проецируется на культуру в целом.

Опираясь на миф, к человеку можно подойти не только с точки зрения культурных стереотипов, но и рассмотреть, как на протяжении всей своей истории он стремится отторгнуть от себя то, что полагает не-

человеческим, как настойчиво проводит черту, за которую нет доступа тому, что определяется как злое и опасное. Миф вторгается в самоосознание человека, на его основе выстраивается ряд опасных персонажей: от древних мифологических до современных — таких, как робот, также имеющих мифологические значения. Только выступают они в новой оболочке. Все эти персонажи несут важнейшую смысловую нагрузку. Противопоставление человека не-человеку разрешает проникнуть в сущность его собственного образа. Окруженный антиподами, оттеняющими его, он выражает свою сущность от противоположного.

Данный парадигматический ряд может быть продолжен, например, как за счет увеличения числа культурных оппозиций, на основе которых можно вести дальнейшее исследование, так и за счет включения различных культурных кодов. Человек, рассматриваемый в самых разных историко-культурных аспектах, всегда остается константой культуры, ее стержнем. «Проблема человека имманентна культуре, так же как культура имманентна человеку» [Черная, 2003, 127].

Человек неразрывно связан со временем и пространством. Они определяют его статус в культуре, а он их моделирует. Парадигматические ряды, образуемые этими категориями, выстраиваются аналогично парадигме человека. Время и пространство, как и человек, не существуют вне мифа. Им «одновременно движется изнутри специфическая диалектика саморазрастания и самокристаллизации, которая сама себе дает движущую силу и правила синтаксиса» [Кайуа, 2002, 43]. Зашифрованные в мифе значения этих категорий всегда живут в культуре как один из ее пластов, который также подлежит анализу. Через жизнь мифа в культуре не только вскрываются его связи с различными эпохами. Таким образом восстанавливаются скрытые смыслы искусства. Писатели, художники обращаются к мифу за поддержкой — явно или неявно. С его помощью они воссоздают, перестраивают пространство и время, придавая им новые параметры. Рефлексия по их поводу, составляющая важный пласт произведений, также меняется, что не всегда вызывается чисто художественными задачами. Ее могут определять, в том числе задачи познавательные. Культура творит новые мифы о времени и пространстве, опираясь на прежние, — в самых разных ее сферах происходят процессы мифологизации.

Парадигматический ряд, заданный категорией пространства, не изолирован и всегда связан с человеком. Пространство может быть рассмотрено как географическое. Очертив его, история культуры выявляет представления о реальном мире, фиксируемые литературой, театром, живописью. В культуре есть место пространству бытовому, его актуали-