

## Символ, нарративная модель и мимесис по Лотману.

Елена Григорьева.  
(Тарту)

### Lotman's Concept of Sign, Narrative and Mimesis.

Elena Grigorieva.  
(Tartu).

В почти ренессансном разнообразии работ Юрия Лотмана можно вычленить некоторые излюбленные темы. Таковой, безусловно, является концепция искусства как *специфической модели реальности* и пристальный интерес к взаимовлиянию искусства и жизни. Собственно, Лотман не употребляет слово "мимесис", вынесенное мной в заглавие работы, я пользуюсь этим термином для удобства обобщения, но и не только. Употреблением этого термина я сознательно истолковываю тенденцию мысли Лотмана при помощи специфической философской традиции.

Аналитический подход к проблеме разграничения того, *что* репрезентируется и *как* репрезентируется, разграничение *знака* и *не-знака* детектируется уже в самых ранних работах Лотмана по искусству. Постоянным мотивом на протяжении всего творчества ученого был механизм зеркала и текста в тексте. Все исследователи тартуско-московского направления проявляли большой интерес к этим темам, Лотман, пожалуй, был одним из инициаторов их пристального обсуждения. Настоящая публикация представляет собой попытку осмысления теории репрезентации Лотмана.

В первую очередь я буду рассматривать эту концепцию в применении к изобразительному искусству, поскольку в случае преимущественно иконического типа *означения* вопрос о репрезентационной модели, подобием которой является икон, встает с неизбежностью. Если в варианте вербального текста, можно уклониться от решения этого вопроса об исходной «нарративной модели» указанием на договорность, конвенциональность и коммуникативную зависимость знака, то по отношению к икону сама конвенция очевидным образом касается базовой склонности сознания к имитационному моделированию. Однако следует учитывать, что эта проблема у Лотмана ставится на более широком материале, вовлекая в круг взаимных уподоблений самые разнообразные явления культуры.

Собственно в решении этой проблемы, сходной с парадоксом о яйце и курице, человечество за всю историю своих метафизических спекуляций выработало две основных стратегии, соответствующих попытке объяснения (научно-позитивистским или эволюционным способом или религиозно-мистическим) и отказу от объяснения (здесь позитивистской линии будет соответствовать агностицизм, а религиозной - апофатизм). Определить место философской семиотики Лотмана в этой сетке хотя бы приблизительно и

является нашей задачей.<sup>1</sup> Важно отметить, что решение этой задачи должно осуществляться на фоне вполне общепринятого и установившегося отношения к тартуско-московской школе как к позитивистскому направлению в гуманитарной науке. С самого своего зарождения в Советском Союзе структурализм и семиотика никоим образом не квалифицировались как идеалистическое направление. Скорее, оппоненты инкриминировали структурализму излишний позитивизм и ползучий материализм,<sup>2</sup> а сами адепты школы вдохновлялись пафосом точного знания даже в сфере духовных дисциплин. Неслучайно в качестве предшественников тартуско-московской школы обычно назывались русские формалисты. Собственно эта связь декларировалась как непрерывная преемственность, чему свидетельство личное участие Романа Якобсона в Семиотических школах.

Разумеется, мысль Лотмана претерпевала значительные изменения от публикации к публикации. Однако развитие темы примата реальности или репрезентации у автора выглядит как череда постулируемых парадоксов. В ранней статье "Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода" (1962) Лотман делает попытку диалектического решения этой базовой проблемы. Основная идея состоит в том, что подобие между жизнью и искусством подчиняется стратегии редукции. Это утверждение доказывается примерами и даже алгебраическими формулами. Основное положение может быть сформулировано в качестве парадокса – чем выше степень редукции, тем выше степень распознаваемой индивидуальности в подобии. "Чем больше в изображаемом явлении "вынесено за скобки", чем меньше то, к чему приравнивается вещь, тем резче подчеркнута его специфика. "Чем скупер, тем характеристичнее" – совсем не парадокс, а математическая истина." - Лотман 1998: 385. И хотя здесь прямо заявлено, что это не парадокс, тем не менее, это вполне диалектический парадокс как по форме, так и по содержанию. Весьма характерно, что Лотман использует язык алгебры, обеспечивающий научность,

---

<sup>1</sup> Подобные попытки осмысления семиотики Лотмана в рамках европейской философской парадигмы уже предпринимались. В первую очередь хочется указать на работу М.Ю. Лотмана "За текстом: заметки о философском фоне Тартуской семиотики. (Статья первая)" - Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 214–222. Полагаю, что в рассмотрение проблемы такой сложности никакой вклад не будет лишним.

<sup>2</sup> Речь идет о конце 60- начале 80 годах 20 века. В середине 70х на последней странице "Литературной газеты" появилась пародия Зиновия Паперного на разные типы литературоведения, где, в том числе, довольно едко высмеивалось оперирование алгебраическими формулами при описании классических текстов, а именно "Соловьинного сада" А. Блока. "В последнее время наметился интересный новый тип: интеллектуал. Он не просто понимает литературу, он ее рассекает - в прямом смысле: вдоль, поперек и по диагонали. О том же "Соловьинном саде" он пишет: "В поэме А. Блока (далее для краткости "АБ") "Соловьинный сад" (далее "С-С") - два действующих лица: герой - "Г" и осел "О" (то обстоятельство, что у осла не лицо, а морда, может быть практически отброшено, так как не влияет на результаты подсчетов). Намечается картина-схема: Г - ломает, О - таскает (ср. фольклорн. "Таскать вам, не перетаскать"). Параллельно этому "скалы" ("С") превращаются в "куски" ("К"). Специфизирующая черта экспозиции - линии Г и О изохронны превращению С в К. Резюмирую: ВС АБ - Г и О + С в К." - Паперный 1975: 16. Формулы использовали в своих анализах многие прикосновенные к Летним Школам. Блоком занималась З. Минц. В пародии присутствует отсылка к пушкинскому Сальери: "рассекает" - "разъял как труп". Указание на фольклорную параллель, причем, в скобках "ср.", тоже весьма симптоматично. Серьезное структурное изучение фольклора было одним из знаков тартуско-московской школы, а подстрочный примечания, начинавшиеся со "ср." подчас занимали не меньше основного объема печатавшихся в тартуских изданиях статей.

что однозначно воспринималось как укрепление позиций позитивизма в сфере, традиционно эксплуатируемой идеологией.

Я позволю себе привести здесь алгебраические выкладки Юрия Михайловича, поскольку они очень ярко характеризуют пафос начального этапа тартуской семиотики: «Обозначим объект изображения как А, а изображение – как  $a'+a+b+c+d+\dots n$ . Поскольку мы узнаем в изображении изображаемое, то есть их приравниваем, мы считаем:

$$A=a'+a+b+c+d+\dots n$$

Но другое явление В тоже изображено. Изображение его представим как  $b'+a+b+c+d+\dots n$ . Ясно, что если нас интересует своеобразие А в отношении к В, то мы можем вынести их общие признаки  $a+b+c+d+\dots n$  за скобки, как основания для сопоставления и противопоставления изображаемых сущностей. Изображение того будет выглядеть так:

$$A=a'$$

Но

$$a' < a'+a+b+c+d+\dots +n$$

Мы изобразим меньше, но именно то, что позволяет нам отличить А от не-А (здесь – В). Но из этого же следует, что «вынесение за скобки» в искусстве не есть простое отбрасывание. Неизображенное подразумевается. Только в со(противо)поставлении изображенного и неизображенного первое обретает подлинный смысл.» (Лотман 1998: 385).

Это утверждение очевидным образом отсылает к понятию Тынянова о «тесноте стихового ряда». Это вполне легитимная отсылка к наследию русского формализма, о чем уже упоминалось выше. В работе «Проблема стихотворного языка» (1924) Тынянов, как известно, вводит понятие «эквивалентности текста», соответствующее представлению о высокой степени осмысленности и соответствия именно "тесного", редуцированного стихотворными ограничениями текста. Лотман настаивает на том, что усиление редукции ведет к увеличению сходства, эквивалентности. По сути дела, в переводе на простой язык, этот парадокс Лотмана звучит как – чем меньше сходства (чем более обобщенно, редуцированно, сублимировано изображение), тем больше похоже.

Как можно заметить, это миметическое свойство редукции может быть выведено из определения модели, данного в другой работе Лотмана – «Искусство в ряду других моделирующих систем» (1967): «Модель – аналог познаваемого объекта, заменяющий его в процессе познания.» - Лотман 1998: 387. В таком определении очевидно, что модель есть результат редукции. Разумеется, понятие модели гораздо более амбивалентно, даже в работах самого Лотмана, чем в этой формуле. Основной вопрос, который возникает в связи с этим определением – в какой момент объект замещается моделью, и в какой момент модель замещается или превращается в произведение искусства (вторичную модель)? Ну и разумеется, что является объектом моделирования, если судить о нем можно только по модели?

Вопрос об эквивалентности модели искусства реальности может решаться немногочисленными очевидными способами. Пожалуй, лучше всего один из полюсов таких возможностей характеризует известный искусствовед Эрнст Гомбрих в статье на очень близкую тему «Маска и лицо: восприятие физиогномического сходства в искусстве и жизни». Этот подход распределяется между двумя анекдотами: "One is summed up in the answer which Michelangelo is reported to have given when someone remarked that the Medici portraits in the *Sagrestia Nuova* were not good likeness - what will it matter a thousand years' time

what these men looked like? He had created a work of art and that was what counted. The other line goes back to Raphael and beyond to a panegyric on Fillipino Lippi who is there said to have painted a portrait that is more like the sitter than he does himself. The background of this praise is the Neo-Platonic idea of the genius whose eyes can penetrate through the veil of mere appearances and reveal the truth." (Gombrich 1972: 2). В обоих анекдотах наличествует определенный скепсис по поводу идеи подобия средствами искусства. В первом случае циничная острота Микельанджело подчеркивает условность самого понятия сходства в искусстве. Модель, если и есть, настолько менее значима, чем репрезентация, что их соотношение даже недостойно обсуждения. Во втором декларируется примат подлинности искусства над "реальностью". Искусство проникает в самую суть вещей, открывает подлинный лик. Искусство дает образцы и модели, а не наоборот.

В работах Лотмана мы находим трактовки проблемы, весьма напоминающие обе вышеприведенные формулировки. Модель более характерна, чем ее реальный образец, потому что она очищена от посторонних сходств. Пафос алгебраической выкладки можно перевести и как – модель более похожа, чем сам образец. В романтическом "рафаэлевском" или, если угодно, нео-платоническом варианте эта идея вполне архетипична для европейского идеализма. На русской почве мы обнаруживаем ее прежде всего у романтиков и нео-романтиков - символистов, искусство, обычно понимаемое как красота, призвано спасти мир. Лотман, разумеется, был вполне погружен в контекст и романтизма, и символизма, так что о случайных переключках здесь вряд ли может идти речь.

В программной статье З. Г. Минц "Символ у Александра Блока" можно найти четкое определение того, что можно назвать семиотикой трансценденции по символистам: "Поэзия Вл. Соловьева, мистическая, мистико-эротическая и мистико-утопическая в своей основной мировоззренческой и эмоциональной основе, нерасторжимо связана с той символическостью, которая естественно вытекает из платоновско-романтического "двоемирия" и из представления о **символической, знаковой природе всей земной жизни**. Вместе с тем диалектический характер мировоззрения Вл. Соловьева позволил ему увидеть в материальном мире не только инобытие, но и неизбежный этап развития мирового духа, понять высокий смысл земного, посюстороннего мира, человеческой жизни и истории. Поэтому идеи платонизма реализуются в его творчестве двояко. "Этот" мир предстает то как "тяжелый сон" земного псевдобытия, как "тени" и "отзвук искаженный" истинного мира вечных идей [...], то как знаки тех же идей, однако наполненные не только чужим, но и собственным смыслом, не "искажающие" гармонию миров, а вносящие в нее новую, дополняющую мелодию. Отсюда и два пути символообразования." - Минц 1999: 337, выделено мной - Е.Г.

В серии статей, собранных в книгу и опубликованных в 2002 году "Герметизм и герменевтика", Лена Силард (Силард 2002) убедительно демонстрирует, что нео-платонизм символистов тесно связан, если не укоренен в традициях герметизма, розенкрейцерства и каббалы. В сущности, тяготение символистов к возрожденным и активированным на рубеже веков мистическим учениям хорошо известно. Я однако, хочу обратить внимание на связь символистской картины мира с картиной мира, описанной в терминах позитивистской семиотики. При таком повороте проблемы понятие "**знаковая природа мира**" приобретает в приложении к символизму особый и вполне

определенный смысл. Но и не только в приложении к символизму. Разумеется, для тартуских ученых мистическая философия неоромантиков была в первую очередь объектом изучения и рефлексии, то есть предполагалась некоторая дистанция между предметом и исследователем, между искусством и его теорией. Дело, впрочем, сильно осложняется тем, что в текстах символизма подчас совершенно невозможно провести границу между искусством и его теоретическим осмыслением.

Здесь в этой связи будет также уместно вспомнить еще одно имя, важное для тартуско-московской теории искусства. Это Павел Флоренский. В статье Лены Силард “Роман и метаматематика” (1988 - Силард 2002: 283-295) убедительно показываются связи математической метафизики Бугаева-отца с “математическим идеализмом” П. Флоренского и художественными конструкциями Андрея Белого. Влияние мистицизма и символизма каббалы, герметической традиции мнемоники и эмблематики на Флоренского трудно переоценить, это основание его аналитики, что особенно очевидно в его Теодиции “Столп и утверждение истины” (Флоренский 2003 [1924]).

Флоренский оказался чрезвычайно актуальным аналитиком для Тартуской семиотики. Напомню, что статья Флоренского “Обратная перспектива” (1919) была впервые опубликована в Трудах по Знаковым Системам - Флоренский 1967. Статья Флоренского о перспективе по сути дела предваряет работу Эрвина Панофского "Перспектива как символическая форма" (см. Panofsky 1991 [1927]). Собственно, суть понимания перспективы и у Флоренского могла быть резюмирована той же самой формулой, что делает очевидной близость его воззрений к положениям иконографической школы искусствоведения. Вот цитата из статьи, опубликованной в 3 томе Трудов по Знаковым Системам: “Перспективная правдивость, если она есть, если вообще она есть правдивость, такова не по внешнему сходству, но по отступлению от него, - т.е. по внутреннему смыслу, - поскольку она **символична.**” - Флоренский 1993: 239 - выделено автором. Здесь весьма примечательны коннотации смысла термина символ, который предполагается именно отклоняющимся от уподобления предмету, что нас снова отсылает к идее редукции, "тесноте" по Тынянову и модели по Лотману.

Что же символично в перспективе Флоренского? "Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только **означает, указывает, намекает, наводит** на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности – к картине, в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз – творящим разумом художника, а потом – разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину. Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но не способна даже дать геометрическое подобие вещи: она есть необходимо символ символа, поскольку самая кожа есть только символ вещи. От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи – к самой вещи." - Флоренский 1993: 252 - выделено автором. Это описание могло бы быть включено естественнейшим образом в записи Ч.-С. Пирса. Оно также видится достаточно органичным определению вторичных моделирующих систем, за одним примечательным исключением. Лотман говорит, что искусство, как и вообще восприятие, создает модели, а модели замещают объект в процессе восприятия. В приведенном отрывке Флоренский скорее отталкивается от подобного экстремального "реализма". Приведенное рассуждение настаивает, что

искусство не создает дубликатов и моделей. Его нельзя использовать вместо реальности. Или в качестве реальности. Лотман же во многих трудах, например, по театрализации быта, демонстрирует именно ту самую тенденцию, когда текст властно вторгается в жизнь вплоть до полного неразличения, где текст, а где жизнь. Впрочем, Флоренский не был бы мистиком, если бы оставался последовательно на позициях отрицания трансцендирующих возможностей символа. Амбивалентность в определении «что и как» означения, как кажется, прямо связана с диалектическим пониманием «двоемирия», о чем пишет З. Г. Минц в применении к Соловьеву.

Второй тип понимания проблемы означения у Флоренского связан с трактовкой двух типов репрезентации: это ложный натурализм и подлинный символизм: "Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; искусство же обратное – символизм – воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью." - Флоренский 1993: 19-20. Следующий абзац начинается со слов: «И то же – в мистике» - Флоренский 1993: 20. Здесь можно видеть явную отсылку к философии символизма по вопросу о подлинном символическом языке, открывающем истину. Тут еще очень важно, что знак, символ представляет высшую форму реальности, которая замещает натуралистическую реальность повседневности. Именно с таких позиций анализируется православный храм и иконы в «Иконостасе», именно в качестве символов-моделей высшей реальности. То есть это определение вполне совместимо с определением модели по Лотману. Разница между мистической семиотикой Флоренского и позитивистской семиотикой Лотмана лежит не в конструктивной, но оценочной плоскости. Там, где Флоренский щедро пользуется словами «высший, мнимый, действительный», Лотман тщательно избегает подобных выражений. Так мы видим, что вопрос о различиях сводится к тому, достаточно ли избегать оценочного пафоса, чтобы остаться в рядах позитивизма? Как показывает история, этого оказывается достаточно.

Я приведу цитату из работы А. Лосева, одного из самых верных и последовательных учеников П. Флоренского (и одного из тех скептиков по отношению к структурной поэтике, поименованных М. Лотманом в его статье о философском фоне тартуской школы - Лотман М. 1995: 215-215), с тем, чтобы показать к каким результатам приводит открытое следование мистической диалектике: «В *символе* и «идея» привносит новое в «образ», и «образ» привносит новое, небывалое в «идею»; и «идея» отождествляется тут не простой «образностью», но с *тождеством* «образа» и «идеи», как и «образ» отождествляется не с простой отвлеченной «идеей», но с *тождеством* «идеи» и «образа». В *символе* все «равно», с чего начинать; в нем нельзя узреть ни «идеи» без «образа», ни «образа» без «идеи». Символ есть самостоятельная действительность. Хотя это и есть встреча двух планов бытия, но они даны в полной, *абсолютной неразличимости*, так что уже нельзя сказать, где «идея» и где «вещь». *Это, конечно, не значит, что в символе никак не различаются между собою «образ» и «идея».* Они обязательно различаются, так как иначе символ не был бы выражением. Однако они различаются так, что видна и точка их абсолютного отождествления, видна сфера их отождествления». – Лосев 1991: 48 - курсив везде автора. Кроме курсива, как знака определенной деавтоматизации слова, Лосев широко использует и кавычки, также указывающие на некие дополнительные или смещенные обертона смысла. Ни одно ключевое слово у него не равно себе. Это описание может быть легко

использовано в качестве иллюстрации диалектики формы и содержания, но равным образом вполне соответствует сущности трансцендирующего символизма. Для Лосева вполне естественно заключить: «В символе самый факт «внутреннего» отождествляется с самым фактом «внешнего», между «идеей» и «вещью» здесь не просто смысловое, *вещественное, реальное тождество.*» - Лосев 1991: 49 - и курсив, и выделение авторские.

Поскольку Лосев публиковал свои работы в советской печати, он не использовал откровенно мистической, то есть оценочной, терминологии, однако, его понимание символа совершенно идентично трактовке, восходящей к гностическим, герметическим и каббалистическим традициям. Можно сравнить это определение с определением символа у Гершома Шолема, пожалуй, одного из наиболее авторитетных современных исследователей еврейского мистицизма. "Основные течения в еврейской мистике": "В мистическом символе действительность, сама по себе не имеющая зримой для человека формы или образа, становится понятной и как бы видимой через посредство другой действительности, которая облекает ее содержание зримым и выразимым значением, примером чего может служить крест у христиан. Предмет, становящийся символом, сохраняет свою первоначальную форму и свое первоначальное содержание. Он не превращается в пустую оболочку, заполняемую новым содержанием, в самом себе, посредством своего собственного бытия, он высвечивает другую действительность, которая не может проявиться ни в какой другой форме." - Шолем 1989: 52.

Таким образом, можно утверждать, что видимо позитивистское определение знака или модели ни в малейшей степени не противоречит таковому в традиции мистицизма. Христианский крест является очевидным примером такого символа-модели, которая замещает объект в процессе восприятия. Использование креста во всей его объективной материальности способно кардинально изменить как символическую, так и физическую реальность повседневной земной жизни. Например, люди становятся братьями и сестрами при обмене крестами. Крест замещает кровное или, современным языком, генетическое родство. Этой же проблеме примата конвенционального знака посвящена повесть Ю. Тынянова "Подпоручик Киже" (1928). Этой проблеме цинического или шизофренического поведения следования конвенциям при осознании их конвенциональности посвящены работы постмарксистской школы социологии - Альтюссера, Слотердайка, Жижека. Если читать работы Лотмана под таким углом, обнаружится, что значительная часть из них именно посвящена описанию подобной ситуации, когда модель и «вторичная модель» становится важнее замещаемого ею объекта. Конечно, осознание принципов устройства символа не означает автоматически веру в его магические свойства. Тем не менее, описание устройства того, что символ символизирует, подозрительным образом оказывается его зеркальным двойником.

Понятие модели у Лотмана иерархично и функционирует в достаточно сложном режиме постоянного взаимодействия между различными уровнями "реальности". Так он демонстрирует в ряде работ, как каждодневное поведение имитирует поведение на сцене (обратное как будто бы очевидно со времен Аристотеля) или показывает, как народная картинка - лубок создает вокруг себя в быту игровое карнавальное пространство ("Художественная природа русских народных картинок" 1976). Эта ситуация в общем виде определялась автором как "театрализация" поведения на всех уровнях и в разных приложениях (Лотман 1973а, 1973в, 1978, 1981, 1989). Таким образом, выявляется

расплывчатость, размытость самого понятия границы между знаковым и не-знаковым (незначительным) пространством, при этом сама эта оппозиция чрезвычайно активна и замкнута в систему взаимного уподобления по принципу, напоминающему ленту Мебиуса: театр подражает картине, картина театру, быт театру и картине, лубок народному театру - райку и так далее. Театр здесь понятие ключевое, он превращается в некую метамодель любого вида искусства, при этом исключительно продуктивную и обладающую действительно большой объяснительной силой.

Мы имеем дело с системой взаимных отражений, где начальная безусловная точка "реальности" установима только при помощи условности "здорового смысла" академического читателя-позитивиста. Вся эта остроумная конструкция делает проблему исходной позиции - "что есть модель чего" - до предела запутанной. Лингвистическая амбивалентность слова "модель" (модель как объект или индивидуум для репрезентации и модель как сама репрезентация) так и остается неразрешенной. Эта ситуация напоминает специфическую амбивалентность понятий "начало" и "конец" (этимология, возводящая эти слова к санскриту, предполагает, что они однокоренные), "рождение" и "смерть", "отец" и "сын" в мифологической картине мира. И хотя Лотман ни в одной работе не позволяет себе высказываний подобных знаменитому мо Витгенштейна из "Логико-философского трактата", тем не менее самое его молчание в вопросе исходной точки мимесиса весьма красноречиво.

В первую очередь интерпретационная инновация сказалась в трактовке визуальных искусств, традиционно определяемых в качестве статических. Лотман применяет свою динамическую схему к жанрам натюрморта ("Натюрморт в перспективе семиотики" 1986) и портрета ("Портрет" 1993). Последняя из упомянутых в этом ряду работ, "Портрет", симптоматично совпадает по названию со знаменитой повестью Гоголя, посвященной романтическому комплексу перетекания искусства в жизнь. Эта статья Лотмана демонстрирует эволюцию его трактовки проблемы сходства в сторону создания динамической концепции взаимодействия различных уровней искусства и реальности, в ходе которого компоненты могут видоизменяться и даже взаимозамещаться.

Я позволю себе остановиться на этой статье подробнее ввиду исключительной важности для нашей проблематики. Лотман начинает рассмотрение портрета как жанра одним из своих парадоксов: "Портрет представляется наиболее "естественным" и не нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи. [...] Между тем [...] осмелимся утверждать, что портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней." - Лотман 1998: 500. Реализуется этот парадокс в качестве сосуществования в репрезентации одновременно объектной и знаковой сторон: "В основе специфической роли, которую играет портрет в культуре, лежит противопоставление знака и его объекта." (Лотман 1998: 500) Причем, "объектность" понимается как иконичность или даже индексальность (*pars pro toto*) специфического типа - типа модели в архическом магическом смысле. "Древнейший портрет - отпечаток пальца на глине - уже обнаруживает исходную двойственную функцию: он функционирует не только как нечто, заменяющее личность (или ее *обозначающее*), но и как сама эта личность, то есть одновременно является и чем-то отделимым от человека и неотделимым от него, неотделимым в том смысле, в каком неотделима от человека его нога или



голова. Такова же функция имени, которое, будучи, несомненно, знаком, ни грамматически, ни функционально не уподобляется другим словам языка." - Лотман 1998: 500-501. Данная дефиниция перекликается и с собственным лотмановским определением модели и с определением символа "мистической семиотикой". Произведение искусства (в первую очередь портрет, конечно), как и имя собственное, трактуется совершенно в мифологическом ключе в качестве идентичной замены личности. Причем, эта идентичность особого динамического порядка, динамического в едва ли не гераклитовом понимании: "Слово языка достается человеку как нечто готовое, между тем имя как бы создается заново, специально для данного человека. Собственное имя колеблется между портретом и фотографией, и это находит отражение не только в мистической, но и в юридической идентификации человека и его портрета." - Лотман 1998: 501. Портрет должен создаваться каждый раз заново, поскольку тот, кого он репрезентирует, постоянно изменяется во времени.

Лотман отмечает, что с другой стороны, сходство между индивидуумом и его портретом рассматривается как результат чистой конвенции, то есть культурного договора. Однако он склонен считать, что портрет в гораздо меньшей степени подлежит регламентации этой конвенцией, чем "техническая" фотография, и явно предпочитает рассматривать этот жанр по преимуществу в парадигме "модели-символа". "Портрет в своей современной функции - порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем. Но индивидуальное в таком понимании оказывалось неотделимым, с одной стороны, от телесного, а с другой - от реального. [...] Однако в системе культурных ценностей полное отождествление идеального и реального порождает эффект аннигиляции. Единое должно постоянно напоминать о возможности разделения, о том, что любое единство - лишь условность и таит в себе заданную определенность точек зрения." - Лотман 1998: 502. Таким образом, читатель ставится перед проблемой трансцендирования при помощи искусства, проблемы, которая так сильно занимала символистов и Флоренского. В применении к портрету как непосредственному, и представителю, и носителю личности, обсуждается процесс абстрагирования или идеализации индивидуума при помощи знака. Чрезвычайно важно, что при этом предполагается аннигиляция обоих компонентов этого процесса-конструкта. Именно в результате аннигиляции противоположностей проявляется могущественный эффект минус-знака, отсутствующей репрезентации, которая оказывается самой реальной силой в процессе восприятия и воздействия. Именно Лотман вводит в научный оборот такое понятие как минус-прием (Лотман, Ю. М. 1994 [1964]), то есть значимое отсутствие элемента или фактора, которое результирует в повышении осмысленности (=характерологичности) репрезентации. Это очевидное доведение понятия "тесноты" формалистов до логического завершения, где оно перетекает в свою неверифицируемую противоположность.

В сущности, это логика христианского экзегезиса («последние станут первыми» Матф. 19:30), не чуждая и более близким идеалистическим источникам, скажем, Гегеля.<sup>3</sup> В пределе это логика апофатического типа, что

---

<sup>3</sup> М. Лотман пишет категорически о явном предпочтении Канта и кантианства для мысли Ю. Лотмана - Лотман, М. 1995: 216-217. Не думаю, что категоричность в отрицании значимости Гегеля для диалектических построений Юрия Михайловича продуктивна, во всяком случае, я бы подчеркнула, что Гегель не элиминируется увлечением Кантом. Кроме того, М. Лотман

уж и вовсе никак не сообразно с наукообразным<sup>4</sup> позитивизмом. И так, «чем больше вынесено за скобки», чем меньше остается в выражении, тем больше должно остаться в потенции, подразумеваться за пределами репрезентации, знака. Следуя этой логике, наилучшим эквивалентом будет отсутствие выражения, молчание, пустота. "Of that whereof we cannot speak, we must keep silence", поставленное в качестве главного принципа смыслообразования. И, как это вообще характерно для творчества тартуского ученого, эта идея принимает у него самые разнообразные конкретные наполнения. "Одно из любимых библейских изречений Ю.М. Лотмана гласит: "камень, который отвергли строители, сделался главою угла" (Пс. 118, 22) - Лотман, М. 1995: 217. Мне так видится преломление этого высказывания в размышлениях Лотмана, что этот камень становится краеугольным именно в своем "отброшенном" состоянии. Лотман говорит о минус-приемах как о равноправных, если не более совершенных знаках. Среди его излюбленных примеров – отсутствующие портреты в Галерее 1812 года, этот пример также подробно разбирается в "Портрете" - Лотман 1998: 505-506. Именно при отсутствующем знаке возрастает значимость апофатически означенного. Одной из последних напечатанных при жизни работ профессора оказывается "Смерть как проблема сюжета" (Лотман 1994 [1993]: 417-430), где смерть (или репрезентативный аналог - конец текста) трактуется как предельный вариант минус-приема, дающий смысл любому нарративу.

Как видим, эта схема, которая вошла в научный обиход в качестве минус-приема, идеологически и формально может быть соположена с концепцией романтического идеализма, провозглашавшей негативные характеристики мира в качестве наиболее ценных и реальных.

При этом Лотман настойчиво размывает и саму границу между компонентами процесса ("Мы приближаемся к границе между портретом и человеком, на нем изображенным. [...] Отношение "картина - действительность" приобретает сложную выпуклость и многостепенную условность" - Лотман 1998: 507), и самое понятие текста, которое многие критики рассматривали в качестве краеугольного камня тартуской семиотики.<sup>5</sup> "Обнажается важный художественный прием: выход текста за свои пределы, открытое пространство как бы втягивается в художественный текст, что превращает незавершенность в элемент выражения смысла." - Лотман 1998: 508. Мы видим, что весь этот комплекс - незавершенности, подвижности, изменчивости, временности приписывается произведению искусства, в то время как традиционный позитивизм всеми этими качествами наделяет жизнь, реальность в противовес законченному, ограниченному, завершенному

---

отмечает, что такие крупные философы как А. Ф. Лосев и М. А. Бахтин восприняли структурную семиотику в штыки: "Подход, продемонстрированный в "Лекциях..." оказался для русской гуманитарной традиции неприемлемым в принципе". - Лотман, М. 1995: 216. Это несомненно справедливое свидетельство, однако, мне представляется, что расхождения тартуской школы с условно "гегельянской" традицией гораздо меньше, чем кажется и казалось в тогдашней обостренно полемичной ситуации.

<sup>4</sup> Я употребляю термин «наука», имея в виду английский аналог science, поскольку структурализм и семиотика на ранних этапах именно декларировали необходимость превращения гуманитарных дисциплин в полноценную точную науку, отсюда уже упомянутые формулы и количественные методы изучения текста и т.д.

<sup>5</sup> Ср. у М. Лотмана: "Текст был "отброшенным камнем" структурализма; Ю. М. Лотман делает его краеугольным камнем тартуской школы. [...] Текст - это замкнутая и самостоятельная структура, и именно как таковая она и должна исследоваться." - Лотман, М. 1995: 217.

атрефакту, произведению искусства. Эта ситуация напоминает интригу "Портрета Дориана Грея" О. Уайльда, перенесенную, однако, в академический контекст.

Далее Лотман вводит дополнительные промежуточные стадии в процесс сигнификации, или, точнее, в процесс уподобления. Это промежуточные модели сходства такие как изображения домашних животных, сопоставленных с хозяевами (изображенными или отсутствующими). Мне этот момент представляется исключительно важным в более общей дискуссии о мимесисе, поскольку такие фигуры вносят дополнительную рефлексию, дополнительный зеркалящий объект в произведение искусства, подготавливая возможность самому объекту ускользнуть от прямого изображения (здесь мы видим мимеханику идеализирующего минус-приема). По сути дела, жанр натюрморта строится на этом зеркальном отражении "промежуточными" объектами-дублерами отсутствующего человека.<sup>6</sup> Рассматривая жанр натюрморта в свою очередь, Лотман говорит, что отнюдь не прямое сходство вещи и репрезентации является целью и дает эстетический эффект в натюрморте, но именно репрезентация иллюзии сходства, то есть иллюзии гораздо более отдаленного уровня: "Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что в этом случае речь идет не столько об иллюзии натуральности, сколько о семиотике такой иллюзии." - Лотман 1998: 497. Так возникает воистину бесконечная перспектива иллюзорных отражений. Инстанция, стоящая за семиотическим феноменом, даже не упомянута. Собственно это уже ситуация "текста в тексте" или "геральдической конструкции", образующей на месте означаемого некое зияние - семиотическую дыру. Таким образом, магический символ смыкается со своей видимой противоположностью - символом структурной семиотики в терминологии Пирса или Якобсона.<sup>7</sup> На что похож этот знак? Ни на что не похож - это компетенция общественного договора. Какой же смысл в этом знаке? Смысл замещения предмета в процессе его восприятия.

Лотман очевидным образом задействует оба типа означения в своей теории подобия: "Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. Поэтому портрет - предмет мифогенный по своей природе. [...] Портрет как бы специально, по самой природе своего жанра приспособлен к тому, чтобы воплотить самую сущность человека. Портрет находится посередине между отражением и лицом, созданным и нерукотворным." - Лотман 1998: 509. Дальнейшее изложение не оставляет сомнений в том, что понимается под "сущностью", автор указывает на изображение Христа в качестве архетипа портрета как такового. Причем, портрета, одновременно представляющего Бога и смотрящего на Него человека - зрителя. В этой связи используется определение "**богочеловечества**": "Портрет, во-первых, содержит изображение человека [...] Одновременно в изображении лика Христа сконцентрирована проблема **богочеловечества**, то есть задано изображение реальности, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей. Вместе с тем лицо Христа обычно располагается по отношению к лицу зрителя таким образом, что их глаза находятся на одной и той же оси, то есть лик Христа представляет собой зеркальное отражение того, кто на Него смотрит." - Лотман 1998: 510 (выделено мной - Е.Г.). Термин

<sup>6</sup> Определенный параллелизм натюрморта и портрета рассматривается в Данилова 1998 и Григорьева 2004.

<sup>7</sup> Подробное рассмотрение двух обертонов в понимании символа европейской философской традицией см. Тодоров 1999.

"богочеловечество" снова отсылает нас к дискуссиям конца 19- начала 20 века в среде русских философов-символистов. В первую очередь, конечно, Владимира Соловьева, духовного руководителя младшей, утопической ветви русского символизма.

Тот факт, что мысль Лотмана связана с традицией нео-платонизма множественными, хотя и не сразу заметными нитями, подтверждается текстуальными и идеологическими аллюзиями. Так можно обнаружить определенный параллелизм в отношении к музейной практике у Лотмана и Флоренского. Флоренский: "Задача музея есть именно отрыв художественного произведения, ложно понятого как некая вещь, которую можно унести и поместить как угодно, - уничтожение (беру эту задачу предельно) художественного предмета как живого." - Флоренский 1993: 287. Лотман: "Произведение искусства никогда не существует как отдельно взятый, изъятый из контекста предмет: оно составляет часть быта, религиозных представлений, простой, внехудожественной жизни и, в конечном счете, всего комплекса разнообразных страстей и устремлений современной ему действительности. Нет ничего более чудовищного и отдаленного от реального движения искусства, чем современная музейная практика. В средние века казненного преступника разрубали на части и развешивали их по разным улицам города. Нечто подобное напоминают нам современные музеи." - Лотман 1998: 517.

Подобные параллели заставляют заново осмыслить теорию языка искусства по Лотману, в первую очередь, с точки зрения телеологии репрезентации как таковой. Открывающим тему ключевым исследованием здесь будет безусловно "Структура художественного текста" (1970). В самом начале "Структуры" Лотман полемизирует с Гегелем, который рассматривает символическую редукцию искусства как фактор ограничивающий познавательные свойства сознания. То есть поднимается вопрос об искусстве как познавательной деятельности, разновидности **гнозиса**. Лотман предлагает свою картину познавательной ценности искусства. "Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа." – Лотман 1998: 17. То есть искусство определяет поле семиотического эксперимента, семиотический полигон по трансформированию некоей гипотетической «реальности» в знаки и знаковые системы. Причем, Лотман именно представляет знаковую деятельность искусства как напрямую отражающую некий язык природы. Напомню только самое начало этого довольно длинного и ставшего в определенном смысле хрестоматийным рассуждения: "Жизнь всякого существа представляет собой сложное взаимодействие с окружающей средой. Организм, не способный реагировать на внешние воздействия и к ним приспособляться, неизбежно погиб бы. Взаимодействие с внешней средой можно представить себе как получение и дешифровку определенной информации... и т.д." – Лотман 1998: 17.

В качестве подтверждения тезиса о том, что природа представляет собой знаковую систему, Лотман указывает на традицию романтической философской лирики и приводит строчки Пушкина-Жуковского из «Стихов, сочиненных во время бессонницы» про тот самый пресловутый «темный язык». Строчки, которые были с упоением восприняты символистами, на что указывалось неоднократно именно в доказательство их мистического отношения к языку. Исследования Лены Силард, собранные в вышеуказанном сборнике (Силард 2002), в своей значительной части посвящены подробному рассмотрению проблемы "самовозрастающего Логоса" у символистов и связи

их философии с философской традицией немецких романтиков с одной стороны и русской герметической философской наукой с другой. В том числе выявляются переплетения влияний и перекличек: Новалис-Бугаев-Флоренский-Белый, Вяч. Иванов-Бахтин-Фрейденоберг-Шпет-Лосев и т.д. Исключительно важным для нашей работы является следующее наблюдение Силард: "Формулы Бахтина большей частью направлены против структурализма, понимаемого как формализация и структурализация. <...> В выборе объекта полемики М. Бахтин оказывается последователем Вяч. Иванова, предостерегавшего от крайностей формальной эстетики. Тем более примечательно, что решающие выводы о том, что "с точки зрения теории информации текст ведет себя как личность" и что искусство есть область непредсказуемого (в отличие от науки как области предсказуемого) были высказаны не Бахтиным, а Ю. Лотманом." - Силард 2002: 24. Исследовательница цитирует работу Лотмана "Семиотика культуры и понятие текста" - Лотман 1981: 3-7, доказывая тем самым, что противоречия двух направлений в русской философской мысли не настолько непреодолимы, как это виделось участникам полемики.

Идее мироздания, которое может быть прочитано как набор символов и знаков, составленных в некий язык, затруднительно избежать аллюзий на одну из древнейших традиций мистического познания – прочтения мира, куда естественно включается и герметизм, и каббала, а также архаические стратегии истолкований и предсказаний, наследием которых являются азартные игры и гадания при помощи различных моделей реальности. При том, что Лотман очевидно игнорировал упоминание первых двух, его весьма интересовали два последних из названных. Достаточно вспомнить его классический текст "Тема карт и карточной игры" - Лотман 1975. В то же самое время именно эта идея составляет самую основу семиотики в качестве гносеологического учения о знаках и знаковых системах. Среди наших современников, практиковавших позитивистскую дисциплину семиотики, мы видим Томаса Себеока, который объявил геном самым базовым шифром, кодом живой природы, дающим ключ к таинству жизни, а также Умберто Эко, который прослеживает цепочку наследования мысли от гностиков и каббалы вплоть до компьютеризации вселенной в своих романах.

Сказав, что Лотман игнорировал традицию герметизма, я имела в виду прежде всего эксплицированные отсылки в его текстах. Однако он внимательно ознакомился с книгой Френсис Йейтс "Искусство памяти",<sup>8</sup> прослеживающей развитие мнемонических систем от античности до эпохи барокко и увязывающей эту традицию с эмблематикой герметизма и каббалой. И не только это. Некоторые имена, которые позитивистское образование помещало в парадигму точной науки, такие как Джордано Бруно, в перспективе Йейтс оказывались причастными совершенно другой традиции - традиции высокого герметизма, мнемонических машин и театров, астрологии и оккультных наук - Yates 1966. Умберто Эко построил свой роман "Маятник Фуко" практически на идентичном материале.

Возможно, имя Лотмана также должно занять свое место в этой парадигме. Его идея о всеобъемлющей семиосфере (Лотман 1984) в такой перспективе оказывается более чем логично вписанной в традицию дешифровки мира в кругах-сефиротах мнемонического воспроизведения. Уровни и настойчивая

---

<sup>8</sup> Я могу свидетельствовать это, поскольку в Лаборатории истории и семиотики, где я начинала свою трудовую деятельность в 1983 году под началом Юрия Михайловича, несколько заседаний было посвящено реферированию и обсуждению этой книги.

алгебраизация описаний на ранних этапах структуральной еще семиотики никак не противоречат поздним идеям вселенной как языкового организма.

Позитивизм же не должен сокрушаться о потере, поскольку он ничего не потерял - объективное рассмотрение предмета остается таковым, даже если предмет оказывается мистическим по преимуществу.

Итак искусство согласно Лотману есть модель жизни в ее семиотической активности. Можно указать на видимое отличие этой концепции от идей трансцендентальной семиотики. Это отличие касается онтологии двух взаимоотражающих феноменов. Там, где мистическая семиотика видит границу между естественным и сверх-естественным (Бог), позитивизм наблюдает оппозицию между естественным и искусственным. На деле же описываемая ситуация отклоняется от идеологических чаяний и предпочтений. Тотальный семиозис, описываемый Лотманом, просто не оставляет места чему-либо, что не подлежит семиотизации. Вся вселенная представляется в качестве сложного механизма, генерирующего языки и составляющего на них сообщения и тексты. Искусство в своей имитационной функции просто моделирует этот механизм, повторяет его в целях тренировки человечества, с тем, чтобы оно всегда было готово воспринять любую информацию в любой форме, которой с ним соберется поделиться мир. Эта логика и приводит к выработке понятия семиосферы. Вопрос, который остается неразрешенным, и который избегается в работах ученого, если язык это модель языковой активности природы (жизни), то моделью чего является сама эта языковая активность? Иными словами, можно описать это положение как проблему авторитета по выработке языка. Кто или что несет ответственность за производство первичного языка в дальнейшем бесконечном процессе удвоения? И еще один вопрос: позволяет ли тот факт, что человечество вовлечено в перманентную языковую деятельность проецировать это понятие на все процессы и феномены вселенной? Закодирована ли природа уже сама по себе или этот код привнесен в нее человеком?

В системе Лотмана я вижу только одну возможность ответа на эти вопросы - природа **уже** "записана" при помощи множественных языков, что обеспечивает диалогичность ситуации, человек же просто использует эту ситуацию сознательно. Таким образом, разница между языками природы и языками человека воспринимается как важная, но не определяющая. Я полагаю, что именно этот концепт биологической природы знака и значения (и таким образом, примата сознания в природе) составляет основу теории семиосферы. Тем не менее исследователь нигде не допускает экспликации этой мысли. Такая позиция выглядит как перемещение ответственности: семиотика в качестве продукта коммуникации, то есть диалога в асимметричных системах, возникает вместе с биологической жизнью, значит, вопрос о ее происхождении должен решаться биологией и другими естественными дисциплинами. Лотман эксплицитно возводит свою семиосферу на базе биосферы Вернадского, однако, при постоянных отсылках и цитатах, характер этой базы в самой системе уподобления или моделирования остается затемненным.

Коммуникативный акт осуществляется только в семиотическом пространстве. Чтобы вступить в диалог участники должны уже обладать определенными навыками и языком коммуникации. Жизнь порождает жизнь, семиосфера - язык. Культуре предшествует другая культура. В своих лекциях профессор любил повторять, что как правило археологические раскопки показывают, что на месте поселения уже ранее находилось поселение. В

культуре нет пробелов, семиосфера не терпит пустот. В то время как биосфера есть кумулятивное и органическое образование живой материи, семиосфера является одновременно результатом и условием развития культуры. Лотман эксплицитно указывает на источник в словах Вернадского о саморазвитии жизни на Земле в связи с эволюцией культуры: "Логически правильно построить новую научную гипотезу, что для живого вещества на планете Земля речь идет не о новой геометрии, не об одной из геометрий Римана, а об особом природном явлении, свойственном пока только живому веществу, о явлении пространства-времени, геометрически не совпадающем с пространством, в котором время проявляется не в виде четвертой координаты, а в виде смены поколений. [...] Сознательная человеческая жизнь, то есть жизнь культуры, также требует особой структуры "пространства-времени". Культура организует себя в форме определенного "пространства-времени" и вне такой организации существовать не может. Эта организация реализуется как семиосфера и одновременно с помощью семиосферы". (Lotman 1999: 258-259) В этом высказывании сопоставление жизни и культуры очевидно.

Наиболее существенное различие между биологической информацией и культурной Лотман связывает с различным характером им присущей памяти. Третья часть его книги "Внутри мыслящих миров" содержит специальную главу о памяти - "Память в культуре". Именно там ученый рассматривает два типа памяти. Культура сохраняет память, которая может быть активирована через любой промежуток времени там, где биологическая память оказывается утраченной (Лотман 1999: 254). Иными словами, культурная память обладает гораздо более пролонгированным интерпретационным потенциалом - ее можно востребовать, невзирая на сроки давности, в то время как биологическая информация подвержена окончательному распаду ("Живет лишь то, что синхронно исследователю"). Это положение в настоящее время может быть оспорено, поскольку мы видим, что генетическая информация сохраняет воспроизводимость, пожалуй, на протяжении более отдаленных эпох, чем зарождение человечества с его культурой. И даже внесение еще одного критерия - персонализации, а значит, и уникальности информации - не спасет аргументацию в пользу культуры.

Мне представляется, что актуальная оппозиция и работающее различие следует искать в другой области семиотики по Лотману.

Функционирование семиосферы, ее развитие и, возможно, происхождение объясняется исследователем при помощи асимметрии и обменных процессов между центром и периферией культуры. Я полагаю, что именно диалог между центром и периферией может дать ключ к пониманию парадокса модели и репрезентации. Это вопрос распределения функций в большей степени, чем сущностей. Не-знак (например, природа) обеспечивает знаковость культуры на другом полюсе. Просто сама процедура различения дает шанс возникновению пары означаемое-означающее. Но для этого действительно должно существовать нечто, тотально противостоящее знаку, отличное от значащего, сопротивляющееся любому смыслу.

И здесь мы вновь оказываемся перед понятием минус-приема. В биологической сфере конец семиозиса или конечная де-семиотизация называется смертью. Смерть, описываемая как переход из биосферы в литосферу (см. Смирнов 1997), то есть из органической области в область

минералов, есть прекращение процесса генерации информации,<sup>9</sup> и одновременно, смерть есть необходимая динамическая сила, задающая новый виток семиозиса, жизни. В культуре смерть не идентична органической смерти, хотя и очевидным образом от нее зависит. Однако, функция смерти в качестве первичного смыслопорождающего механизма очевидна и в культуре. В уже упоминавшейся работе "Смерть как проблема сюжета" Лотман вновь цитирует Пушкина: "Связь смысла и понимания подчеркнул Пушкин в "Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы": Я понять тебя хочу.//Смысла я в тебе ищу...[...] То, что не имеет конца - не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. " - Лотман 1994 [1993]: 417. Причем, Лотман даже опускает логическое звено. В этих именно строках у Пушкина не идет речь о смерти, не идет речь о расчленении в поисках смысла, но ученому очень важно представить понятие языка и смысла в качестве оборотной стороны финальной сегментации, расчленения - смерти. Таким образом, получается, что смысл, знак возникает как неизбежное следствие не-знака, его отсутствия, в качестве диалектического проявления не-знаковости, ее асимметричного отражения. Ответ на вопрос, что стоит за знаком, что моделирует модель и репрезентирует репрезентация, оказывается пугающе примитивным - не знак, не модель, не репрезентация. Не смысл. Можно конечно подбирать синонимы - энтропия, деконструкция, забвение. Суть не меняется. Тривиальность шокирует в применении к духовным областям, однако, совершенно нормальна в естественных дисциплинах. Таким образом, мы с новой стороны подошли к проблеме совместимости различных способов описания мира и процессов, его изменяющих. Оставаясь в рамках позитивизма (хотя это уже довольно шаткий позитивизм по сути), можно только сказать, что сфера знаков состоит в диалоге (репрезентирующем) со сферой не-знаков, хотя мы и ничего не можем сказать о последней по определению. И, возвращаясь к заявленной в начале работы задаче, можно сформулировать, что теория репрезентации в семиотике Лотмана является позитивистски окрашенной стратегией объяснения невозможности объяснения.

## Литература.

- Григорьева Е. 2004. Образование смысла в натюрморте//III Лотмановский сборник. М.: Проект «ОГИ». С. 786-805.
- Данилова, И. 1998. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: Изд-во РГГУ.
- Лосев, А. 1991. Философия. Мифология. Культура. М.: Изд-во Политической литературы.
- Лотман, М. 1995. За текстом: заметки о философском фоне Тартуской семиотики. (Статья первая)//Лотмановский сборник 1. М. С. 214–222.
- Лотман, Ю. 1973а. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия//Статьи по типологии культуры (Материалы к курсу теории литературы). Вып. 2. Тарту. С. 9-41.

---

<sup>9</sup> Хотя, конечно, химические процессы не прекращаются и там, так что эта граница также вполне относительна.



- Лотман, Ю. 1973b. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. // Статьи по типологии культуры (Материалы к курсу теории литературы). Вып. 2. Тарту. С. 42-73.
- Лотман, Ю. 1975. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. // Труды по знаковым системам 7. Тарту. С. 120-142.
- Лотман, Ю. 1978. Театральный язык и живопись. (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. (Материалы научной конференции). М. С. 238-252.
- Лотман, Ю. 1980. Семиотика сцены // «Театр». N 1. С. 89-99.
- Лотман Ю. 1981. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам, 12. С. 3-7.
- Лотман Ю. 1984. О семиосфере // Труды по знаковым системам, 17. С. 5-23.
- Лотман, Ю. 1989. Язык театра // «Театр». N 3. С. 101-104.
- Лотман, Ю. 1994 [1964]. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Сост. А. Д. Кошелев. М.: Гнозис. С. 17-263.
- Лотман, Ю. 1994 [1993]. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Сост. А. Д. Кошелев. М.: Гнозис. С. 417-430. (Впервые: *Studies in Slavic Literature and Poetics*, Vol. XX; *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Amsterdam - Atlanta, 1993).
- Лотман Ю. М. 1995. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. Пушкин. СПб. С. 786-813.
- Лотман, Ю. 1999. Внутри мыслящих миров. М.
- Паперный, З. 1975. "Литература" и "ведение" // Литературная газета. N 27. 2 июля. С. 16.
- Силард, Л. 2002. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Смирнов, Ю. 1997. Лабиринт. Морфология преднамеренного погребения. М.: "Восточная литература" РАН.
- Тодоров Ц. 1999. Теории символа. Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество.
- Флоренский, П. 1967. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам 3. Тарту. СС. 117-192.
- Флоренский, П. 1993. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: «Мифрил»; «Русская книга».
- Флоренский, П. 2003 [1924]. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. Изд-во АСТ.
- Шолем, Г. 2004. Основные течения в еврейской мистике. Gesharim, Jerusalem.
- Auerbach, Erich. 1959. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 2 Ed., verb. und erw. Aufl. Bern: Francke. Series: Sammlung Dalp; Bd. 90.
- Burwick, Frederick. 2001. *Mimesis and its Romantic Reflections*. University Park, Pennsylvania State University.
- Chmelarz-Moswitzer, Martina. 2005. *Mimesis und Auflösung der Form: bildende Künstler und bildende Kunst in den Werken der skandinavischen Autoren Herman Bang, Henrik Ibsen und August Strindberg*. Wien : Edition Praesens. Wiener Studien zur Skandinavistik ; Bd. 13.
- Choi, Seong Man. 1997. *Mimesis und historische Erfahrung: Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Benjamins*. Frankfurt am Main; New York : P. Lang.
- Gombrich, E. H. 1972. *The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art* // *Art, Perception and Reality*. Baltimore, London: John Hopkins University Press. P. 1-46
- Helm, Franz. 2003. *Der Code der Dinge : Phänomenologie der mimesis*. Wien : Passagen Verlag. Series: Passagen Philosophie.
- Holmes J., and Adrian Streete. (eds.) 2005. *Refiguring Mimesis : Representation in Early Modern Literature*, Hatfield, Hertfordshire : University of Hertfordshire Press.
- Huhn, Tom. 2004. *Imitation and Society : the Persistence of Mimesis in the Aesthetics of Burke, Hogarth, and Kant*, University Park, Pennsylvania State University Press.

- Japaridze, Tamar. 2000. *The Kantian Subject : Sensus Communis, Mimesis, Work of Mourning*. Albany, N.Y. : State University of New York Press. Series: SUNY series in contemporary continental philosophy.
- Kobialka, Michal. 1999. *This is My Body : Representational Practices in the Early Middle Ages*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Lyons John D., and Stephen G. Nichols, Jr., (editors.) 2004. *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Aurora, Colo. : Davies Group. Series: Critical studies in the humanities.
- MacDonald, D.R.,(ed.) 2001. *Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity*. Harrisburg, Pa.: Trinity Press International. Series: Studies in antiquity and Christianity.
- Müller, Jens Oliver. 2004. *Poetik der Memoria im Romanwerk von Jean Rouaud : mnemonisches Schreiben als Archäologie des Selbst*. Tübingen : Niemeyer. Series : Mimesis; 44.
- Panofsky, E. 1991 [1927]. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
- Petersen, Jürgen H. 2000. *Mimesis, Imitatio, Nachahmung : eine Geschichte der europäischen Poetik*, München: Fink.
- Palaver, Wolfgang. 2003. *René Girards mimetische Theorie : im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*, Münster. Series : Beiträge zur mimetischen Theorie ; Bd. 6.
- Schönert J., und Ulrike Zeuch. 2004. *Mimesis, Repräsentation, Imagination : literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts / herausgegeben von Published : Berlin ; New York : De Gruyter*.
- Yates, F. 1966 *The Art of Memory*. L.: Peregrine.