

ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА

Б.А. УСПЕНСКИЙ

Семиотика
искусства



МОСКВА 1995
Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

ББК 81
У 58

Б.А.Успенский

У 58 Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – 360 с., 69 илл.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту 95-06-318266*

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: helle_d@danadata.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства, имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-003-1

© Б.А.Успенский, 1995.

© А.Д.Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура»

© В.П.Коршунов. Оформление серии.

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Оглавление

Поэтика композиции

Введение. „Точка зрения“ как проблема композиции	9
1. „Точки зрения“ в плане идеологии	19
2. „Точки зрения“ в плане фразеологии	30
3. „Точки зрения“ в плане пространственно-временной характеристики	80
4. „Точки зрения“ в плане психологии	108
5. Взаимоотношение точек зрения на разных уровнях в произведении. Сложная точка зрения	133
6. Некоторые специальные проблемы композиции художественного текста	155
7. Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе	167
Краткий обзор содержания по главам	213

Семиотика иконы

1. Общие предпосылки семиотического рассмотрения иконы	221
2. Принципы организации пространства в древней живописи	246
3. Суммирование зрительного впечатления как принцип организации древнего изображения	264
4. Семантический синтаксис иконы	274

Приложения: Статьи об искусстве

„Правое“ и „левое“ в иконописном изображении	297
Композиция Гентского алтаря Ван Эйка в семиотическом освещении (Божественная и человеческая перспектива)	304
Цитируемая литература	329
Список сокращений	347
Список иллюстраций	348
Именной указатель	351

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ

**СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
И ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ
ФОРМЫ**

Текст печатается по изданию:
Б.А.Успенский.
Поэтика композиции
(структура художественного текста
и типология композиционной формы)
М: Искусство, 1970. —
с исправлениями и дополнениями.

Введение

„Точка зрения“ как проблема композиции

Исследование композиционных возможностей и закономерностей в построении произведения искусства относится к числу наиболее интересных проблем эстетического анализа; в то же время проблемы композиции еще очень мало разработаны. Структурный подход к произведениям искусства позволяет выявить много нового в этой области. В последнее время часто приходится слышать о структуре произведения искусства. При этом данное слово, как правило, употребляется не терминологически; обычно это не более чем заявка на некоторую возможную аналогию со «структурой», как она понимается в объектах естественных наук, но в чем именно может состоять эта аналогия — остается неясным. Разумеется, может быть много подхолов к вычленению структуры произведения искусства. В предлагаемой книге рассматривается один из возможных подхолов, а именно подход, связанный с определением точек зрения, с которых ведется повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства), и исследующий взаимодействие этих точек зрения в различных аспектах.

Итак, основное место в данной работе занимает проблема точки зрения. Она представляется центральной проблемой композиции произведения искусства — объединяющей самые различные виды искусства. Без преувеличения можно сказать, что проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (т.е. репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого), — например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино, — хотя, разумеется, в различных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение.

Иначе говоря, проблема точки зрения имеет непосредственное отношение к тем видам искусства, произведения которых, по опре-

делению, двуплановы, т.е. имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о *репрезентативных* видах искусства¹.

В то же время проблема точки зрения не так актуальна — и может быть даже вовсе нивелирована — в тех областях искусства, которые не связаны непосредственно с семантикой изображаемого; ср. такие виды искусства, как абстрактная живопись, орнамент, неизобразительная музыка, архитектура, которые связаны преимущественно не с семантикой, а с *синтактикой* (а архитектура еще и с прагматикой).

В живописи и в других видах изобразительного искусства проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема *перспективы*². Как известно, классическая «прямая», или «линейная перспектива», которая считается нормативной для европейской живописи после Возрождения, предполагает единую и неподвижную точку зрения, т.е. строго фиксированную зрительную позицию. Между тем — как это уже неоднократно отмечалось исследователями — прямая перспектива почти никогда не бывает представлена в абсолютном виде: отклонения от правил прямой перспективы обнаруживаются в самое разное время у самых крупных мастеров послевозрожденческой живописи, включая сюда и самих создателей теории перспективы³ (более того, эти отклонения в определенных случаях могут даже рекомендоваться живописцам в специальных руководствах по перспективе — в целях достижения большей естественности изображения⁴). В этих случаях становится возможным говорить о множественности зрительных позиций, используемых живописцем, т.е. о множествен-

¹ Заметим, что проблема точки зрения может быть поставлена в связь с известным явлением «остранения», — одним из основных приемов художественного изображения (подробно см. ниже, с. 168—169).

О приеме остранения и его значении см.: Шкловский, 1919. Шкловский приводит примеры только для художественной литературы, но сами утверждения его имеют более общий характер и в принципе, видимо, должны быть отнесены ко всем репрезентативным видам искусства.

² Менее всего это относится к скульптуре. Не останавливаясь специально на этом вопросе, заметим, что и в отношении пластических искусств проблема точки зрения не теряет своей актуальности.

³ И, напротив, строгое следование канонам прямой перспективы характерно для ученических работ и часто для произведений небольшой художественной ценности.

⁴ См., например: Рынин, 1918, с. 58, 70, 75—79.

ности точек зрения. Особенно наглядно эта множественность точек зрения проявляется в средневековом искусстве, и прежде всего в сложном комплексе явлений, связанных с так называемой «обратной перспективой»⁵.

С проблемой точки зрения (зрительной позиции) в изобразительном искусстве непосредственно связаны проблемы ракурса, освещения, а также и такая проблема, как совмещение точки зрения внутреннего зрителя (помещенного внутрь изображаемого мира) и зрителя вне изображения (внешнего наблюдателя), проблема различной трактовки семантически важных и семантически не важных фигур и т.п. (к этим последним проблемам нам еще предстоит вернуться в данной работе).

В кино проблема точки зрения со всей отчетливостью выступает прежде всего как проблема монтажа⁶. Множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, совершенно очевидна. Такие элементы формальной композиции кинокадра, как выбор кинематографического плана и ракурса съемки, различные виды движения камеры и т.п., также очевидным образом связаны с данной проблемой.

Проблема точки зрения выступает также и в театре, хотя здесь она, может быть, и менее актуальна, чем в других репрезентативных видах искусства. Специфика театра в этом отношении наглядно проявляется, если сопоставить впечатление от пьесы (скажем, какой-либо пьесы Шекспира), взятой как литературное произведение (т.е. вне ее драматического воплощения), и, с другой стороны, впечатление от той же самой пьесы в театральной постановке — иными словами, если сопоставить впечатления читателя и зрителя. «Когда Шекспир в „Гамлете“ показывает читателю театральное представление, — писал по этому поводу П.А.Флоренский, — то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра — Король, Королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям [или читателям. — Б.У.], не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия „Гамлета“ и в нем — выделенное и самозамкнутое, не подчиненное первому, пространство разыгранной там пьесы. Но в театральной постановке, хотя бы с этой только стороны, — „Гамлет“ представляет трудности непреодолимые: зритель театрального зала неизбежно видит

⁵ См.: Флоренский, 1967; Жегин, 1970; Успенский, 1970.

⁶ См. о монтаже известные работы Эйзенштейна: Эйзенштейн, I—VI.

сцену на сцене со своей точки зрения, а не с таковой же — действующих лиц трагедии, — видит ее своими глазами, а не глазами Короля, например»⁷.

Тем самым возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия, хотя бы временного, с его точки зрения — в театре гораздо более ограничены, нежели в художественной литературе⁸. Тем не менее можно думать, что проблема точки зрения в принципе может быть актуальна — пусть не в той степени, как в других видах искусства, — и здесь.

Достаточно сравнить, например, современный театр, где актер свободно может повернуться спиной к зрителю, с классическим театром XVIII и XIX веков, когда актер обязан был быть обращенным к зрителю лицом — причем данное правило действовало настолько неукоснительно, что, скажем, два собеседника, разговаривающие на сцене tête à tête, могли вовсе не видеть друг друга, но обязаны были смотреть на зрителя (в качествеrudimenta старой системы эта условность может встречаться еще и сегодня).

Эти ограничения в построении сценического пространства были настолько непременны и важны, что они могли ложиться в основу всего построения мизансцены в театре XVIII—XIX веков, обусловливая целый ряд необходимых следствий. Так, активная игра требует движения правой руки, и поэтому актер более активной роли в театре XVIII века выпускался обычно с правой от зрителя стороны сцены, а актера относительно более пассивной роли ставили слева (например: принцесса стоит слева, а рабыня, ее соперница, представляющая активный персонаж, вбегает на сцену с правой от зрителя стороны). Далее: в соответствии с такой расстановкой актер пассивной роли находился в более выгодной позиции, поскольку его относительно неподвижное положение не вызывало необходимости поворачиваться в профиль или спиной к зрителю, — и поэтому эту позицию занимали актеры, роль которых характеризовалась большей функциональной значимостью. В результате расположение действующих лиц в опере XVIII века подчинялось достаточно определенным правилам, когда солисты выстраиваются параллельно рампе, располагаясь по нисходящей иерархии слева направо (по отношению

⁷ См.: Флоренский, 1993, с. 64—65. Ср. в этой связи замечания М.М.Бахтина о необходимой «монологической оправе» в драме (Бахтин, 1963, с. 22, 47).

⁸ На этом основании П.А.Флоренский приходит даже к тому крайнему выводу, что театр вообще есть искусство в принципе низшее в сравнении с другими видами искусства (см. там же).

к зрителю), т.е. герой или первый любовник помещается, например, первым слева, а за ним идет следующий по важности персонаж и т.д.⁹

Заметим, вместе с тем, что подобная фронтальность по отношению к зрителю, характерная — в той или иной степени — для театра начиная с XVII—XVIII веков, нетипична для старинного театра в связи с иным расположением зрителей относительно сцены.

Ясно, что в современном театре в большей степени учитывается точка зрения участников действия, тогда как в классическом театре XVIII—XIX веков учитывается прежде всего точка зрения зрителя (ср. сказанное выше о возможности «внутренней» и «внешней» точки зрения в картине); разумеется, возможно и совмещение этих двух точек зрения.

Наконец, проблема точек зрения со всей актуальностью выступает в произведениях художественной литературы, которая и составит основной объект нашего исследования. Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения; наконец, ряд аналогий сближает — в плане композиции — художественную литературу и театр; но, разумеется, здесь есть и своя специфика в решении данной проблемы. Подробнее обо всем этом будет сказано ниже.

Правомерно сделать вывод, что в принципе может мыслиться общая теория композиции, применимая к различным видам искусства и исследующая закономерности структурной организации художественного текста. При этом слова «художественный» и «текст» здесь понимаются в самом широком смысле: их понимание, в частности, не ограничено областью словесного искусства. Таким образом, слово «художественный» понимается в значении, соответствующем значению английского слова «artistic», а слово «текст» — как любая семантически организованная последовательность знаков. Вообще выражение «художественный

⁹ См.: Гвоздев, 1924, с. 119; Лерт, 1921.

Ср. у Гёте в «Правилах для актеров»: «С правой стороны всегда стоят наиболее почитаемые особы» (§ 42, см.: Гёте, X, с. 293). Говоря о правой и левой сторонах сцены, Гёте имеет в виду внутреннюю по отношению к сцене, а не внешнюю (зрительскую) позиции — таким образом, правой считается та сторона, которая для зрителя является левой (ср. в этой связи с. 297—303, 308 и сл. наст. изд.).

текст», как и «художественное произведение», может пониматься как в широком, так и в узком смысле слова (ограниченном облас-
тью литературы). Мы будем стараться оговаривать то или другое употребление этих терминов там, где это неясно из контекста.

Далее, если м о н т а ж — опять-таки в общем смысле этого слова (не ограниченном областью кино, но в принципе относимом к различным видам искусства) — может мыслиться применительно к п о р о ж д е н и ю (синтезу) художественного текста, то под с т р у к т у р о й художественного текста имеется в виду результат обратного процесса — его а н а л и з ¹⁰.

Предполагается, что структуру художественного текста можно описать, если вычленить различные точки зрения, т.е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что в свою очередь связано с рассмотрением ф у н к ц и и использования той или иной точки зрения в тексте).

Исследованию проблемы точки зрения в художественной литературе посвящен ряд работ, среди которых для нас особое значение имеют труды М.М.Бахтина, В.Н.Волошинова (чьи идеи сложились под непосредственным влиянием Бахтина), В.В.Виноградова, Г.А.Гуковского; в американской науке эта проблема связана главным образом с течением «новой критики», продолжающей и развивающей идеи Генри Джеймса. В работах этих и других ученых показана прежде всего сама актуальность проблемы точки зрения для художественной литературы, а также намечены некоторые пути ее исследования. Вместе с тем, предметом этих исследований было, как правило, рассмотрение творчества того или иного писателя, т.е. целого комплекса проблем, связанных с его творчеством. Анализ самой проблемы точки зрения не был, таким образом, их специальной задачей, но, скорее, инструментом, с которым они подходили к изучаемому писателю. Именно поэтому понятие точки зрения обычно рассматривается нерасчлененно — подчас даже одновременно в нескольких разных смыслах — поскольку, поскольку подобное рассмотрение может быть оправдано самим ис-

¹⁰ Лингвист обнаружит здесь прямую аналогию с моделями порождения (синтеза) и моделями анализа в лингвистике.

следуемым материалом (иначе говоря, поскольку соответствующее расчленение не было релевантно для предмета исследования).

В дальнейшем нам предстоит часто ссыльаться на названных ученых. В своей работе мы попытались обобщить результаты их исследований, представив их как единое целое, и по возможности дополнить; мы стремились, далее, показать значение проблемы точек зрения для специальных задач композиции художественного произведения (стараясь при этом отмечать, где это возможно, связь художественной литературы с другими видами искусства).

Таким образом, центральную задачу настоящей работы мы видим в том, чтобы рассмотреть типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения. Нас интересует, стало быть, какие типы точек зрения вообще возможны в произведении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т.п. При этом имеется в виду рассмотрение данных проблем в общем плане, т.е. независимо от какого-либо конкретного писателя. Творчество того или иного писателя может представить для нас интерес только как иллюстративный материал, но не составляет специального предмета нашего исследования.

Естественно, результаты подобного анализа в первую очередь зависят от того, как понимается и определяется точка зрения. Действительно, возможны различные подходы к пониманию точки зрения: последняя может рассматриваться, в частности, в идеально-ценостном плане, в плане пространственно-временной позиции лица, производящего описание событий (т.е. фиксации его позиции в пространственных и временных координатах), в чисто лингвистическом смысле (ср., например, такое явление, как «несобственно-прямая речь») и т.д. Мы остановимся на всех этих подходах непосредственно ниже: именно, мы попытаемся выделить основные области, в которых вообще может проявляться та или иная точка зрения, т.е. планы рассмотрения, в которых она может быть фиксирована. Эти планы будут условно обозначены нами как «план идеологии», «план фразеологии», «план пространственно-временной характеристики» и «план психологии» (рассмотрению каждого из них будет посвящена специальная глава, см. главы первую — четвертую)¹¹.

¹¹ Намек на возможность различия точки зрения «психологической», «идеологической», «географической» встречается у Г.А.Гуковского, см.: Гуковский, 1959, с. 200.

При этом следует иметь в виду, что данное расчленение на планы характеризуется, по необходимости, известной произвольностью: упомянутые планы рассмотрения, соответствующие возможным вообще подходам к выявлению точек зрения, представляются нам основными при исследовании нашей проблемы, но они никак не исключают возможности обнаружения какого-либо нового плана, который не покрывается данными: точно так же в принципе возможна и несколько иная детализация самих этих планов, нежели та, которая будет предложена ниже. Иначе говоря, данный перечень планов не является ни исчерпывающим, ни претендующим на абсолютный характер. Думается, что та или иная степень произвольности здесь неизбежна.

Можно считать, что различные подходы к выделению точек зрения в художественном произведении (т.е. различные планы рассмотрения точек зрения) соответствуют различным уровням анализа структуры этого произведения. Иначе говоря, в соответствии с различными подходами к выявлению и фиксации точек зрения в художественном произведении возможны и разные методы описания его структуры; таким образом, на разных уровнях описания могут быть выделены структуры одного и того же произведения, которые, вообще говоря, необязательно должны совпасть друг с другом (ниже мы проиллюстрируем некоторые случаи подобного несовпадения, см. главу пятую).

Итак, в дальнейшем мы сосредоточим свой анализ на произведениях художественной литературы (включая сюда и такие пограничные явления, как газетный очерк, анекдот и т.д.), но будем при этом постоянно проводить параллели:

а) с одной стороны, с другими видами искусства; эти параллели будут проводиться по ходу изложения, в то же время некоторые обобщения (попытка установления общих композиционных закономерностей) будут произведены в заключительной главе (см. главу седьмую);

б) с другой стороны, с практикой повседневной речи: мы будем всячески подчеркивать аналогии между произведениями художественной литературы и повседневной практикой бытового рассказа, диалогической речи и т.п.

Надо сказать, что если аналогии первого рода говорят об универсальности соответствующих закономерностей, то аналогии второго рода свидетельствуют об их естествен-

ности (что может пролить свет, в свою очередь, на проблемы эволюции тех или иных композиционных принципов).

При этом каждый раз, говоря о том или ином противопоставлении точек зрения, мы будем стремиться, насколько это возможно, приводить пример концентрации противопоставленных точек зрения в одной фразе, демонстрируя таким образом возможность специальной композиционной организации фразы как минимального объекта рассмотрения.

В соответствии с изложенными выше задачами мы будем иллюстрировать наши тезисы ссылками на самых разных писателей; более всего мы будем ссыльаться на произведения Толстого и Достоевского. В то же время мы намеренно стараемся приводить примеры на различные композиционные приемы из одного и того же произведения, — с тем чтобы продемонстрировать возможность существования самых разных принципов композиции. Таким произведением служит у нас «Война и мир» Толстого.

**Условные обозначения,
принятые
при цитировании**

Без специального указания мы ссылаемся на следующие издания:

«Гоголь» — Н.В.Гоголь.
Полное собрание сочинений
[в 14 т.]
М.: Изд-во АН ССР,
1937—1952.

«Достоевский» — Ф.М.Достоевский.
Полное собрание сочинений
в 30 т.
Л.: Наука, 1972—1990.

«Лесков» — Н.С.Лесков.
Собрание сочинений в 11 т.
М.: Гослитиздат,
1956—1958.

«Пушкин» — [А.С.]Пушкин.
Полное собрание сочинений
[в 16 т.]
[М. —Л.]: Изд-во АН СССР,
1937—1949.

«Толстой» — Л.Н.Толстой.
Полное собрание сочинений
в 90 т.
М.—Л.: Гослитиздат,
1928—1958.

При этом ссылки на текст «Войны и мира» даются по изданию 1937—1940 годов (дополнительный тираж), которое не стереотипно изданию в первом тираже (1930—1933 годы).

При цитировании этих изданий мы упоминаем фамилию автора (или название сочинения, если автор недавно упоминался) с указанием прямо в тексте на том и страницу.

При цитировании разрядкой всюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору настоящей книги, тогда как курсив используется для выделений в тексте, принадлежащих цитируемому автору. Многоточия в цитатах во всех случаях, когда нет специальной оговорки, принадлежат автору данной работы.

1 „Точки зрения“ в плане идеологии

Мы рассмотрим прежде всего самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских позиций (точек зрения) — уровень, который условно можно обозначить как **и д е о - л о г и ч е с к и й** или **о ц е н о ч н ы й**, понимая под «оценкой» общую систему идейного мировосприятия. Отметим, что идеологический уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию.

Нас интересует в данном случае то, с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир. В принципе это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающего с автором, точка зрения какого-либо из действующих лиц и т.п. Речь идет, таким образом, о том, что можно было бы назвать глубинной композиционной структурой произведения (которая может быть противопоставлена внешним композиционным приемам).

В тривиальном (с точки зрения композиционных возможностей) — и тем самым наименее интересном для нас случае — идеологическая оценка в произведениидается с **одной** какой-то (доминирующей) точки зрения¹. Эта единственная точка зрения подчиняет себе все другие в произведении — в том смысле, что если в этом произведении присутствует какая-то другая точка зрения, не совпадающая с данной, например, оценка тех или иных явлений с точки зрения какого-то персонажа, то самый факт такой оценки в свою очередь подвергается оценке с этой основной точки зрения. Иначе говоря, оценивающий **субъект** (персонаж) становится в этом случае **объектом** оценки с более общей точки зрения.

В других случаях в плане идеологии может прослеживаться определенная смена авторских позиций; соответственно можно говорить тогда о **различных** идеологических (или ценностных) точках зрения. Так, например, герой *A* в произведении мо-

¹ Случай монологического построения по Бахтину (Бахтин, 1963).

жет оцениваться с позиций героя *B* или наоборот, причем различные оценки могут органически склеиваться воедино в авторском тексте (вступая друг с другом в те или иные отношения). Именно эти случаи, как более сложные в аспекте композиции, и будут представлять для нас преимущественный интерес.

Обратимся для примера к рассмотрению лермонтовского «Героя нашего времени». Нетрудно увидеть, что события и люди, составляющие предмет повествования, даны здесь в освещении различных мировосприятий. Иными словами, здесь присутствует несколько идеологических точек зрения, которые образуют достаточно сложную сеть отношений.

В самом деле: личность Печорина дана нам глазами автора, самого Печорина, Максима Максимовича; далее, Грушницкий дается в свою очередь глазами Печорина и т.д. При этом Максим Максимович является носителем народной (наивной) точки зрения; его система оценок, например, будучи противопоставлена системе оценок Печорина, не противопоставлена, по существу, точке зрения горцев². Система оценок Печорина имеет много общего с системой оценок доктора Вернера, в абсолютном большинстве ситуаций просто-напросто с ней совпадая; с точки зрения Максима Максимовича, Печорин и Грушницкий, возможно, могут быть отчасти похожи, для Печорина же Грушницкий — его антипод; княжна Мери вначале принимает Грушницкого за то, чем в действительности является Печорин; и т.д. и т.п. Различные точки зрения (системы оценок), представленные в произведении, вступают, следовательно, в определенные отношения друг с другом, образуя таким образом достаточно сложную систему противопоставлений (различий и тождеств): некоторые точки зрения совпадают друг с другом, причем их отождествление может производиться в свою очередь с какой-то иной точки зрения; другие могут совпадать в определенной ситуации, различаясь в другой ситуации; наконец, те или иные точки зрения могут противопоставляться как противоположные (опять-таки с некоторой третьей точки зрения) и т.д. и т.п. Подобная система отношений при известном подходе и может трактоваться как композиционная структура данного произведения (описываемая на соответствующем уровне).

При этом «Герой нашего времени» представляет собой относительно простой случай, когда произведение разбито на специ-

² См.: Лотман, 1965, с. 31—32.