



**ВАДИМ РУДНЕВ**

**МОРФОЛОГИЯ  
РЕАЛЬНОСТИ**





**ПИРАМИДА**  
БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ЛОГОС"  
РУССКОЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

**ВАДИМ РУДНЕВ**  
**МОРФОЛОГИЯ**  
**РЕАЛЬНОСТИ**

**ИССЛЕДОВАНИЕ ПО**  
**"ФИЛОСОФИИ ТЕКСТА"**

**МОСКВА**

**"ГНОЗИС"**

**1996**

ББК 87.4

Р 58

Издатель

*Валерий Анашвили*

Художественное оформление

*Андрей Бондаренко*

**Вадим Руднев.** Морфология реальности: Исследование по «философии текста». Серия «Пирамида». — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — 207 с.

Яркое междисциплинарное исследование, посвященное анализу ключевых понятий культуры XX века: время, пространство, модальность, событие, катастрофа, сновидение, реальность, текст.

В книге исследуются произведения Борхеса, Кафки, Булгакова, Акутагавы, Т. Манна, М. Фриша, классический детектив и русская литература XIX века.

Автор доказывает, что в искусстве никогда не существовало такого направления, как реализм. К книге приложен трактат «Исследование экстремального опыта», в котором анализу подвергается сознание читателя-убийцы.

В книге ипользуются методы структурной лингвистики и поэтики, логической семантики и прагматики, аналитической философии и психологии личности. Все эти подходы интегрируются в оригинальной исследовательской парадигме, называемой автором «философией текста».

ISBN 5 - 7333 - 0410 - 3

© Вадим Руднев

© Оформление — Андрей Бондаренко

## **Содержание**

*От автора 7*

### **Глава первая. Текст и реальность 8**

#### *Раздел 1.1. Текст и категория времени 8*

- 1.1.0. Базовые методологические установки **8**
- 1.1.1. Физическое и семиотическое время **10**
- 1.1.2. Детерминизм реальности и телеологизм текста **16**
- 1.1.3. Мифологическое и эсхатологическое время **19**
- 1.1.4. Концепции семиотического времени в XX веке **21**

#### *Раздел 1.2. Текст и категория наклонения 26*

- 1.2.1. Функциональная типология наклонений **26**
- 1.2.2. Синкретизм наклонений в речевой деятельности **29**
- 1.2.3. Корреляция наклонений и родов литературы **30**
- 1.2.4. Поэтика модальности в художественном дискурсе XX века **32**

### **Глава вторая. Прагмасемантика художественного высказывания 41**

#### *Раздел 2.1. Экстенционал художественного высказывания 40*

- 2.1.0. Понимание термина «художественное высказывание»
- 2.1.1. Проблема экстенционала художественного высказывания **40**
- 2.1.2. Роль заглавия как коррелята главного предложения **49**
- 2.1.3. Экстенционал художественного высказывания как выражение эстетической функции художественного дискурса **51**
- 2.1.4. Жанровая опосредованность интенционала художественного высказывания **53**
- 2.1.5. Поэтическое и прозаическое высказывание **57**
- 2.1.6. Кризис пропозициональности в философии языка и новые прагмасемантические концепции значения высказывания **59**
- 2.1.7. Художественное высказывание и речевое действие (Франц Кафка и его герои) **66**
- 2.1.8. Семантика возможных миров и проблема экстенционала художественного высказывания постмодернистского дискурса **70**

*Раздел 2.2. Высказывания с пространственными операторами «здесь» и «там» в системе художественного сюжета 76*

2.2.1. Нарративные модальности 76

2.2.2. Семантика прагмапространства. Определение понятий «здесь» и «там» 87

2.2.3. Исчисление высказываний с операторами «здесь» и «там» 90

2.3.4. Пространственно-эпистемический парадокс и его роль в построении сюжета 93

**Глава третья. Феноменология сюжета и реальности 102**

*Раздел 3.1. Эпистемический сюжет 102*

3.1.1. Логико-семантические механизмы возникновения и функционирования эпистемического сюжета 102

3.1.2. Эпистемический сюжет и философия истины в детективном жанре 109

3.1.3. Редукция эпистемического сюжета в русской литературе XIX века 112

3.1.4. Исторические корни сюжета 120

*Раздел 3.2. Феноменология события 126*

3.2.1. Определение понятия события 126

3.2.2. Событие и критика дихотомии «фабула — сюжет» 127

3.2.3. Мир как система событий 135

3.2.4. Катастрофа 140

3.2.5. Преодоление катастрофы. Персонифицированный текст-медиатор 144

3.2.6. Сновидение и событие 149

*Раздел 3.3. Реальность и реализм 155*

3.3.1. Понятие реальности 155

3.3.2. Реальность как семиотическая система 160

3.3.3. Понятие художественного реализма 164

3.3.4. Русская литература XIX века без реализма 168

*Заключение. Художественный мир на границе с реальным миром 176*

**Приложение. Исследование экстремального опыта 180**

Литература 194

## **ОТ АВТОРА**

Эта книга писалась 12 лет. Может быть, первая ее глава покажется противоречащей последней. Вероятно, так оно и есть, хотя надеюсь, что это одно из тех противоречий, о которых говорит профессор фон Вритг в статье «Логика истины», тех, которые примиряют традиционный аналитический подход с «устаревшим» гегелевским подходом. Хочу надеяться, что последнее высказывание прозвучит также в духе Карла Апеля (Apel 1988), которому принадлежит заслуга отважного утверждения, что между аналитикой и феноменологической герменевтикой, возможно наведение мостов.

Я благодарен Ю. С. Степанову, благодаря счастливому для меня вмешательству которого этот текст был собран воедино и написан, и В. В. Анашвили, благодаря которому он был подготовлен к печати и опубликован.

Я желаю всем счастья.



## **ГЛАВА ПЕРВАЯ**

### **ТЕКСТ И РЕАЛЬНОСТЬ**

#### **Раздел 1.1. Текст и категория времени**

##### **1.1.0. Базовые методологические установки**

Следующие три эпистемологических завоеваний науки и философии XX века являются методологической основой настоящего исследования:

(1) Действительность шире любой описывающей ее системы; другими словами, «мышление человека богаче его дедуктивных форм» [Налимов 1979: 72]. Этот принцип был доказан Куртом Гёделем в теореме о неполноте дедуктивных систем [Gödel 1931].

(2) Поэтому для того, чтобы адекватно описать какой-либо объект действительности, необходимо, чтобы он был описан в двух противоположных системах описания. Это — принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором в квантовой механике [Бор 1961], а затем перенесенный на любое научное описание [Лотман 1977а, 1978а].

(3) Невозможно одновременно точно описать два взаимозависимых объекта. Это — расширенное понимание так называемого соотношения неопределенностей Вернера Гейзенберга, доказывающего невозможность одновременного точного измерения координаты и импульса элементарной частицы [Гейзенберг 1963, 1987]. Философский аналог этого принципа был сформулирован Л. Витгенштейном в его последней работе «О достоверности»:

(3') Для того, чтобы сомневаться в чем бы то ни было, необходимо, чтобы нечто при этом оставалось несомненным. Этот принцип можно назвать «принципом дверных петель»:

•341. ... В о п р о с ы, которые мы ставим, и наши с о м н е н и я основываются на том, что определенные предложения освобождены от сомнения, что они словно петли, на которых вращаются эти вопросы и сомнения. 342. То есть это принадлежит логике наших научных исследований, что определенные вещи и в с а м о м д е л е несомненны. 343. ...Если я хочу, чтобы дверь вращалась, петли должны быть неподвижны• [Витгенштейн 1984: 147] (разрядка Л. Витгенштейна).

Опираясь в первую очередь на исследования Ю.М. Лотмана [Лотман 1971, 1973, 1975, 1978], можно утверждать, что текст и реальность суть функциональные феномены, различающиеся не столько онтологически, сколько прагматически в зависимости от точки зрения субъекта. Мы не можем разделить мир на две половины и, собрав в первой книги, слова, ноты, картины, дорожные знаки, Собор Парижской Богоматери и т.п., сказать, что это — тексты, а собрав во второй, бутылки, стулья, автомобили и т.п., сказать, что это — предметы физической реальности.

Знак, текст, культура, семиотическая система, семиосфера [Лотман 1984], с одной стороны, и вещь, реальность, естественная система, природа, материя, с другой, — суть одни и те же объекты, рассматриваемые с противоположных точек зрения.

Текст — это воплощенный в предметах физической реальности сигнал [Пятигорский 1962], передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания, то есть обладающий тем свойством, которое феноменологическая эстетика называет интенциональностью [Ингарден 1962]. Реальность же мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней. (Ср., впрочем, проблематичность последней формулировки применительно к квантовой механике в ее копенгагенской интерпретации [Гейзенберг 1962].)

Задача настоящего исследования заключается в попытке обнаружения тех оснований, на которых строится различие точки зрения текста и точки зрения реальности, в выявлении механизма переключения с одной точки зрения на другую.

Исходя из идеи Л. Витгенштейна о том, что если нечто может быть вообще сказано, то оно может быть сказано ясно [Витгенштейн 1994: 3], мы будем считать стандартное предложение на естественном языке репрезентантом любого текста (ср. определение И.И. Ревзиным семиотики как науки, изучающей любые объекты лингвистическими методами [Ревзин 1971: 352]).

Ядром любого предложения естественного языка служит так на-

зываемый предикативный центр, то есть эксплицитно или имплицитно выраженный глагол (*verbum finitum*), базовой категорией которого является грамматическая категория времени, или — шире — семантико-грамматическая категория темпоральности [Гаспаров 1971]; (ср. [Степанов 1981, 1985]).

Последнее вытекает из самой структуры человеческого мышления:

«Любая мысль обладает точкой отсчета, поэтому сама мысль определяет эту точку. Этот факт выражается в грамматике при помощи правила, в соответствии с которым каждое предложение должно содержать глагол, то есть указательно-рефлексивный знак, указывающий время события, о котором идет речь, ибо время глагола имеет указательно-рефлексивное значение» [Рейхенбах 1962: 356].

Другими словами, любое высказывание представляет собой (эксплицитно или имплицитно) высказывание о прошлом, настоящем или будущем. Естественно, что в различных типах языкового мышления время моделируется по-разному (см., например, [Уорф 1960; Гумилев 1994; Михайлова 1995]), но так или иначе моделируется всегда. Таким образом, время — универсальная характеристика и физической реальности, и знаковой системы. Однако семиотическое время, время текста, время культуры противоположным образом отличается от времени физической реальности.

### 1.1.1. Физическое и семиотическое время

Важнейшим свойством физического времени является его анизотропность, то есть необратимое движение в одну сторону [Вернадский 1975; Грюнбаум 1969; Рейхенбах 1962; Уитроу 1964] (ср. также наиболее утонченные современные космологические концепции времени [Хокинг 1990; Пригожин-Стенгерс 1994]). В соответствии с этим свойством ни один момент в мире не повторяется полностью, мы не можем повторно оказаться в прошлом и не можем заглянуть в будущее.

Со второй половины XIX века наиболее общепринятым в рамках естественно-научной картины мира является интерпретация временной необратимости через второй закон термодинамики, согласно которому энтропия в замкнутых системах может только увеличиваться. Связь временной необратимости с возрастанием энтропии была статистически обоснована в конце XIX века Людвигом Больцманом [Больцман 1956] и в середине XX века подробно разработана Г. Рейхенбахом [Рейхенбах 1962] (историю, критику и уточнение этих взглядов см. [Уитроу 1964]).

«Общая термодинамика, — писал Л. Больцман, — придерживается безусловной необратимости всех без исключения процессов природы. Она принимает функцию (энтропию), значение которой при всяком событии может изменяться лишь односторонне, например, увеличиваться. Следовательно, любое более позднее состояние Вселенной отличается от любого более раннего существенно большим значением энтропии. Разность между энтропией и ее максимальным значением, которая является двигателем всех процессов природы, становится все меньше. Несмотря на неизменность полной энергии, ее способность к превращениям становится, следовательно, все меньше, события природы становятся все более вялыми, и всякий возврат к прежнему количеству энтропии исключается» [Больцман 1956: 524].

По определению Г. Рейхенбаха, направление времени совпадает с направлением большинства термодинамических процессов во Вселенной — от менее вероятных состояний к более вероятным. Мы не можем оказаться «во вчера» потому, что в мире за этот период произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. В соответствии с этим принципом в мире, в котором мы живем, «сигареты не возрождаются из окурков» [Казарян 1970]. Но поскольку не все термодинамические процессы в разных частях Вселенной направлены в сторону возрастания энтропии, а только большинство из них, то существует гипотетическое представление о том, что в тех частях Вселенной, где энтропия изначально велика и поэтому имеет тенденцию уменьшаться, время движется в обратном направлении. Связь с такими мирами, по мнению Норберта Винера, одного из приверженцев данной гипотезы, невозможна, так как то, что для нас является сигналом, посылающим информацию и тем самым уменьшающим энтропию, для них сигналом не является, так как у них уменьшение энтропии есть общая тенденция. И наоборот, сигналы из мира, в котором время движется в противоположном направлении, для нас являются энтропийными поглощениями сигналов:

«Если бы оно (разумное существо, живущее в мире с противоположным течением времени. — *B.P.*) нарисовало нам квадрат, остатки квадрата представились бы нам любопытной кристаллизацией этих остатков, всегда вполне объяснимой. Его значение казалось бы нам столь же случайным как те лица, которые представляются нам при созерцании гор и утесов. Рисование квадрата представлялось бы нам катастрофической гибелью квадрата — внезапной, но объяснимой естественными законами. У этого существа были бы такие же представления о нас. Мы можем общаться только с мирами, имеющими такое же направление времени» [Виннер 1968: 85].

Таким образом, поскольку энтропия и информация суть величины, равные по абсолютной величине, но противоположные по направлению, то есть с увеличением энтропии уменьшается информация, то время увеличения энтропии и увеличения информации суть времена, направленные в противоположные стороны. Любой текст есть сигнал, передающий [Пятигорский 1962] и тем самым уменьшающий, исчерпывающий количество энтропии в мире (см. [Шеннон 1963; Зарецкий 1963, 1965]). Таким образом, поскольку любой предмет реальности в нашем мире изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее исчерпывает, то, следовательно, можно считать, что сам текст движется по времени в противоположном направлении, в направлении уменьшения энтропии и накопления информации. Таким образом, текст — это «реальность» в обратном временном движении. Поэтому то, что является текстом у наших временных антиподов (рисование квадрата), для нас — событие реальности (катастрофическая гибель квадрата), и наоборот.

Переключение с точки зрения реальности на точку зрения текста есть переключение с повышения энтропии на повышение информации. Объект как предмет физической реальности изменяется во времени от менее энтропийного состояния к более энтропийному, то есть разрушается, объект как текст изменяется во времени от более энтропийного состояния к менее энтропийному, то есть создается.

Вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты — в отрицательном. Последнее кажется парадоксом, потому что мы привыкли представлять движение по времени как движение по пространству, то есть специализированно, в терминах А. Бергсона [Бергсон 1914]. Для нас движение от прошлого к будущему представляется в виде луча прямой, движущегося слева направо. Отсюда и заводящая в данном случае в тупик метафора Э. Эддингтона «стрела времени» [Eddington 1958]. Ибо, представляя отрицательное движение по времени, мы поневоле представляем движение справа налево, то есть нечто, кажущееся в принципе противоестественными, наподобие обратного прокручивания киноленты. Можно сказать, что мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеют место отрезки, на протяжении которых энтропия понижается. Поскольку время текста направлено в противоположную сторону по отношению ко времени реальности, то следующие три постулата Г.

Рейхенбаха о необратимости энтропийного времени:

- (1) Прошлое не возвращается;
- (2) Прошлое нельзя изменить, а будущее можно;
- (3) Нельзя иметь достоверного знания (протокола) о будущем [Рейхенбах 1962: 35-39]

— в информативном времени текста соответственно меняются на противоположные.

(1') Прошлое текста возвращается, так как каждый текст может быть прочитан сколько угодно раз.

(2')а С позиции автора прошлое текста изменить можно, так как автор является демиургом всего текста.

(2')б С позиции читателя нельзя изменить ни прошлое, ни будущее текста. Если читатель вмешивается в текст, пытаясь изменить его будущее, то это говорит о том, что он воспринимает текст как действительность в положительном времени.

(3') Можно иметь достоверные знания о будущем текста. Сравним две фразы:

а) Завтра будет дождь.

б) Завтра будет пятница.

Первое высказывание является вероятностным утверждением. Нельзя точно утверждать, что завтра будет дождь. Второе утверждение является достоверным, т.к. в той семиотической среде, в которой оно произносится, названия дней недели автоматически следуют одно за другим. Поэтому в тексте возможен не только *praesens historicum*, но и *futurum historicum*. Обратимся к свидетельству одного из основателей философии истории, философии времени и семиотики Св. Августина, который анализирует семиотическое время во многом сходным образом:

•Таким-то образом совершается наше измерение времени: постоянное напряжение души нашей переводит свое будущее в свое прошедшее, доколе будущее не истощится совершенно и не обратится совершенно в прошлое. Но каким образом будущее, которое не осуществилось еще, может сокращаться и истощаться? Или каким образом прошедшее, которое не существует уже, может расти и увеличиваться? Разве благодаря тому, что в душе нашей замечается три акта действия: ожидание (*expectatio*, то же, что чаяние, упование, надежды), внимание (*attentio*, то же, что взгляд, воззрение, созерцание, *intuitus*) и память или воспоминание (*memoria*), так что предмет нашего ожидания, делаясь предметом нашего внимания, переходит в предмет нашей памяти. Нет сомнения, что буду-

щее еще не существует, однако же в душе нашей есть ожидание будущего. Никто не станет отвергать и того, что прошедшее уже не существует; однако же в душе нашей есть воспоминание прошедшего. Наконец нельзя не согласиться и с тем, что настоящее не имеет протяжения (*spatium*), потому что оно проходит для нас неуловимо (*in puncto praeterit*) как неделимое; но внимание души нашей останавливается на нем, посредством чего будущее переходит в прошедшее. Поэтому не время будущее длинно, которого еще нет, но длинно будущее в ожидании его. Равным образом не время прошедшее длинно, которого нет уже, но длинно прошедшее по воспоминанию о нем. Так, я намереваюсь, положим, пропеть известный мне гимн, который знаю наизусть. Прежде, нежели начну его, я весь обращаюсь при этом в ожидание. Но когда начну, тогда пропетое мною, переходя в прошедшее, принадлежит моей памяти, так что жизнь моя при этом действии разлагается на память по отношению к тому, что пропето, и ожидание по отношению к тому, что остается петь, а внимание всегда присуще мне, служа к переходу от будущего в прошедшее. И чем далее продолжается действие мое, тем более ожидание сокращается, а воспоминание возрастает, доколе первое не истощится совершенно и не обратится всецело в последнее. И что говорится о целом гимне, то можно приложить и ко всем его частям и даже к каждому из слогов. То же самое можно применить и к действиям более продолжительным, по отношению к коим этот гимн служит только краткою частичкою; и к целой жизни человека, коего все действия суть части ея; наконец и к целым векам сынов человеческих, коих разные поколения и единичные жизни составляют части одного целого» [Августин 1880: 363-364].

Время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как любой предмет реальности живет в положительном энтропийном времени, то есть с достоверностью разрушается, образуя со средой равновероятное соединение. Текст с течением времени наоборот стремится обрести все большим количеством информации.

В романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» текст и реальность конверсивно меняются местами. Текст (портрет героя) стареет, тогда как герой остается вечно молодым. Но эта подмена на поверхности оборачивается глубинным сохранением текстом его функций; старея, он тем самым передает информацию герою о его злодеяниях, как бы став его этическим зеркалом. Смерть Грея восстанавливает исходную ситуацию: текст вновь молодеет, мертвый герой моментально преобразуется в старика.

Таким образом, чем старше текст, тем он информативнее, так как он хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях. Барочная сюита выступает для нас как «серьезная музыка», и в то же время в своей структуре она хранит следы потенциального ее восприятия как музыки легкой, танцевальной, какой она была в эпоху ее создания, подобно современной легкой музыке, которую, как можно вообразить, через много веков будут слушать с той сосредоточенностью, с какой мы слушаем легкую музыку прошлого. Наоборот, духовная музыка — католическая месса, реквием, пассион — воспринимается нами как светская вне того ритуального контекста, явные следы которого несет ее текст. Поэтому в определенном смысле мы знаем о «Слове о полку Игореве» больше, чем современники этого памятника, так как он хранит все культурные слои его прочтений, обрастая огромным количеством комментариев. При этом, как справедливо отмечает Р. Ингарден, мы не восстанавливаем непонятные места текста из знания реальности, а скорее наоборот, восстанавливаем прошедшую реальность по той информации о ней, которую хранят тексты:

«Мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а не наоборот, как это часто считают историки искусства» [Ингарден 1962: 463].

Текст не умирает в пределах создавшей его культуры прежде всего потому, что он не равен своей материальной сущности, он интенционален, то есть сопричастен сознанию, его воспринимающему [Ингарден 1962: 209]. Хотя в определенном смысле знак разделяет судьбу со своим денотатом, но, с другой стороны, «выцветшее изорванное знамя исчезает как предмет реальности, но сохраняется как предмет поклонения» [Там же]. С этой точки зрения не имеет смысла говорить, что «произведение архитектуры Нотр Дам намокло от дождя, потому что в Париже в это время шел дождь» [Там же: 230].

Текст не равен своему экземпляру. В отличие от предмета реальности, который в пространственном смысле центростремителен, то есть ограничивается рамками своих очертаний, текст центробежен, он путем «тиражирования» стремится охватить как можно большее количество пространства. Но смерть текста не есть уничтожение всех его экземпляров, так как всегда в случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изна-



чальному. Такова, например, история «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, реконструированного Ш. Балли и А. Сеше из разрозненных конспектов лекций швейцарского лингвиста, который никогда не писал книги с таким названием и которая, несмотря на это, благодаря своей важности в культуре считается его произведением. Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, то есть когда он перестает давать культуре новую информацию. В этом случае все экземпляры текста остаются как предметы реальности. Сам же текст исчезает, детекстуализируется.

### 1.1.2. Детерминизм реальности и телеологизм текста

Положительное энтропийное направление времени соответствует философскому детерминизму (не механистическому детерминизму Лапласа, а менее сильному философскому, утверждающему, что всякая причина имеет свое следствие [Поппер 1983: 512]). Отрицательное информативное направление времени соответствует философскому телеологизму. Телеология и детерминизм суть противоположные «симметричные» системы описания одного и того же объекта [Рейхенбах 1962] (см. принцип (2) в 1.1.0). Наличие автора и читателя в тексте подразумевает телеологический принцип описания действительности. В отличие от состояния естественной физической системы, которое получилось таким вследствие некоторого взаимодействия событий в прошлом (движение от причины к следствию), в тексте нечто сделано кем-то с какой-то целью. В естественной системе происходит движение от менее вероятных событий к более вероятным, в тексте наоборот — от более вероятных к менее вероятным.

Рассмотрим случай с бросанием игральной кости. Когда кость бросается «просто так», то есть когда мы не следим за результатом бросания, то этот результат не несет никакой информации. Происходит причинно-следственное явление, от менее вероятного состояния («повисания» кости в воздухе) к более вероятному (к ее падению на землю в силу закона тяготения). Энтропия здесь накапливается, время движется в положительном направлении. Но процесс бросания кости как игровой заключается в том, что на чисто физическую равновероятность каждого из шести возможных исходов накладывается семиотическая неравновероятность ожидания определенного результата. Нам не все равно, какой гранью упадет кость, шестерка для нас лучше, чем единица. Поэтому падение кости определенной гранью несет информацию, энтропия исчерпывается, и этот процесс переоценивается как знаковый.

В каком смысле при переживании бросания кости как знакового процесса можно говорить о том, что время здесь движется в противоположном направлении?

Допустим, в нашем мире господствует «извращенный» принцип тяготения (ср. цитату из Н. Винера в 1.1.1). Тогда кость «оттолкнется» нижней плоскостью от земли и «прыгнет» в руку. При этом конечное состояние кости на земле становится начальным взаимодействием, а начальное взаимодействие кости с рукой станет следствием, то есть конечным состоянием. Теперь представим, что наше семиотическое сознание так же извращено, что нам нужно не накапливать, не сообщать информацию, а стирать ее. Тогда кость из положения «шестерки» прыгнет в руку, и тот факт, что вместо шестерки мы получили неопределенность, и будет нашим «сообщением». В этом случае мы добиваемся увеличения энтропии, погашение «шестерки» и есть наша цель. И в этом случае время сообщения движется в положительном направлении.

Таким образом, начало и конец в тексте и реальности симметрично меняются местами. Человек пансемиотического поведения, то есть такой человек, который строит свою жизнь, как сообщение, как текст, воспринимает свою будущую смерть не как конечное состояние, не как следствие причинного процесса, не как окончательное увеличение энтропии, не как результат движения от менее вероятного состояния к более вероятному, но как цель, окончательное исчерпание энтропии, как результат движения от более вероятного состояния к менее вероятному. Смерть для него в этом случае представляет скорее рождение. Именно таким является этическое религиозное сознание, приписывающее миру творца, автора, то есть подразумевающее исторический телеологизм (см. [Бердяев 1923]) и тем самым отрицательное движение от смерти (физиологического рождения) к истинному рождению (физиологической смерти). Поэтому в таком сознании рождение рассматривается как нечто энтропийно-отрицательное — результат греха, а смерть — как глубоко позитивное информативное явление, как воскресение для истинной ахронной жизни. Ибо конец любого текста, конец его создания и восприятия, его «физиологическая смерть», означает начало его жизни как семиотического явления.

В этом, по-видимому, и состоит идея культурного бессмертия. В тот момент, когда человек культуры умирает, он в полной мере рождается как текст культуры, начинается его подлинная ахронная жизнь, которая начинает читаться с самого начала как нечто телеологическое.

Пример телеологического отношения к своей смерти являет свидетельство о кинике Диогене Синопском, которое приводит Диоген Лаэртский: «Тем, кто говорил ему: «Ты стар, отдохни от трудов», он отвечал: «Как, если бы я бежал дальним бегом и уже приближался к цели, разве не следовало бы мне напрячь все силы, вместо того, чтобы уйти отдыхать?» [Диоген Лаэртский 1979: 244]. Подобное отношение к смерти было характерно для большинства «учителей жизни» от Будды, Лао-цзы, Сократа и Иисуса Христа до Л. Н. Толстого. К тому же ряду явлений относятся идея нирваны в буддизме и самадхи в йоге. Тот же тип отношения к смерти осуществляет культурное самоубийство Катона Утического или смерть А.Н. Радищева как реализация самоубийства Катона (в интерпретации Ю.М. Лотмана [Лотман 1977a]). По мнению З. Фрейда, любое самоубийство есть отождествление себя с другим и, следовательно, акт телеологический, передача информации тому, кто остается жить (хотя бы по принципу: «Я убью себя, но вам же будет хуже») [Фрейд 1923].

В этом плане этика телеологична в принципе, ее время направлено к исчерпанию энтропии, а психология детерминистична, ее время направлено в сторону увеличения энтропии. Поэтому в христианстве психология — от дьявола, она представляет собой систему искушений, направленных на то, чтобы сбить человека с пути информативной смерти-рождения. Человеку в обычной жизни необходима постоянная семиотическая регуляция поведения, что равносильно движению в отрицательном времени. В противном случае общая тенденция движения мира в сторону увеличения энтропии очень быстро уравнивает его со средой. Таким образом, семиотизация, понижение энтропии равносильна социо-антропологическому выживанию (на этом построен сюжет робинзонады). Десемиотизация равносильна разрушению личности и культуры. Культура всегда антиэнтропийна и поэтому стремится к повышенной семиотичности. Однако вследствие принципиальной неполноты любой системы описания действительности (ср. принцип (1) в 1.1.0.) культуре необходимо несколько систем описания с тем, чтобы «неполнота компенсировалась стереоскопичностью» (по выражению Ю.М. Лотмана [Лотман 1979: 17]). Отсюда принципиальный билингвизм культуры как ее универсальная характеристика [Иванов 1978; Лотман 1977c; Лотман-Успенский 1977]. При этом в каждой культуре всегда есть своя семиотика «сырого» и семиотика «вареного». «Естественность» Руссо противопоставляется «искусственности» Монтескье. «Новое» петровских реформ противопоставляется «старому» боярской фронды. Строго упорядоченное конфуцианство находится в противоречивых отношениях с квази-

неупорядоченными даосами и буддистами-чань (см. [Абаев 1983; Померанц 1972]). Но и в том, и в другом случае, — и при отстаивании естественности, и при отстаивании упорядоченности — речь идет о языке, о преодолении энтропии.

Семиотическое пронизывает каждодневный жизненный опыт человека, так как он, вследствие своего экстракорпорального развития, повлекшего за собой развитие высших языковых функций [Поппер 1983: 515-517], не может жить инстинктом. Поэтому человеку необходима семиотика еды, чтобы отличить вредное от полезного и отравленное от неотравленного. Для того, чтобы сшить или купить новую одежду, которая в качестве предмета физической реальности подвержена энтропии, необходимо иметь в языке понятие одежды, чтобы была возможность «генетически» приравнять старую одежду к новой. В этом смысле общество, живущее семиотической жизнью, постоянно стремится двигаться в антиэнтропийном направлении на фоне неуклонного положительного энтропийного времени.

### 1.1.3. Мифологическое и эсхатологическое время

Энтропийная модель времени не является универсальной в истории культуры и насчитывает всего лишь около ста лет своего развития. На протяжении двух тысячелетий христианская культура жила в соответствии с противоположной концепцией времени, которую можно назвать эсхатологической. Наконец, самая древняя модель времени и самая жизнестойкая, насчитывающая десятки тысяч лет — это мифологическая, циклическая модель. В мифологической модели времени не «работает» первый постулат Рейхенбаха — постулат необратимости:

«Если же поверить пифагорейцам, то снова повторится все то же самое нумерически (буквально, тождественно), и я снова с палочкой в руке буду рассказывать вам, сидящим передо мной, и все остальное вновь придет в такое же состояние» (цит. по [Лосев 1976: 126]).

Так же циклически моделируется в мифологической картине мира история (см., например, [Конрад 1972; Лосев 1976; Элиаде 1987]). Соответственно и в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего [Лосев 1982a; 1982b; Уорф 1960a; 1960b]. Мифологическая модель мира не знает противопоставления текста и реальности. Мифологическая стадия сознания — это стадия досемиотическая. Знак здесь равен денотату, высказывание о действии — самому действию, часть — целому и т.д. (см. [Фрэнгер 1980; Леви-Брюль 1994; Лосев 1982a; Лотман-Успенский 1973; Мелетинский 1976; Пятигорский

1965)). В определенном смысле понятие мифа есть самоотрицающее понятие. Ибо там, где есть слово «миф», уже нет самого мифа, а там, где есть миф, нет понятия мифа, как и нет вообще никаких понятий. Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность, то есть на стадии эпоса, который уже в определенном смысле является текстом [Лотман-Минц 1981]. Для Платона время — еще круг, но это уже один большой круг (Великий Год), а время — «подвижный образ вечности», которая существует вне времени [Платон 1971]. Поэтому понятие текста и реальности у Платона существуют (соответственно *tehne* и *physis*), но то, что для нас является реальностью, для Платона — мир текстов, подобий идеального, истинного мира, а мир идей (семиотический в нашем смысле) — для него обладает свойствами истинной реальности [Лосев 1974]. Развитие идей Платона в философии неоплатоников, переплетенное с иудейской динамической картиной мира (см. [Аверинцев 1971, 1977]), дает эсхатологическую, линейную модель времени и истории, разработанную ранними христианскими авторами, и прежде всего Блаженным Августином в трактате «Die Civitate Dei» [Августин 1906]. История, по Августину, есть противоборство двух миров: государства земного и Государства Божьего. Участь первого — разрушение, участь второго — созидание и завоевание ахронного рая (ср. [Бердяев 1923; Гуревич 1972; Майоров 1979]). Завязка исторической драмы — Первородный Грех, ее кульминация — Страсти Христовы, а развязка и цель — Второе Пришествие и Страшный Суд. В соответствии с этим прошлое и будущее, начало и конец, в средневековом представлении об истории меняются местами (ср. представление древнерусской летописи о том, что прошлое находится впереди («передние князья»), а настоящее и будущее — позади («задняя слава») [Лихачев 1972: 286]. Ср. также слова Иоанна Крестителя об Иисусе: «Идущий за мною стал впереди меня, потому что был прежде меня» [Иоанн, 1,15]. Очевидно, что эта картина времени полностью соответствует противопоставлению энтропийного времени информативному в естественнонаучной картине. Энтропийное время — это время града земного, время дьявола. Информативное телеологическое время — это время Града Божьего. Таким образом, истинная жизнь — это жизнь в нашем понимании семиотическая, мир идей, по Платону, а жизнь брэнная — это внезапная энтропийная реальность, реальность иллюзорная. Истинная жизнь в эсхатологическом сознании — это подготовка к смерти. Отсюда средневековая идея о том, что жизнь это сон, а смерть — пробуждение (см. также §2.6.). Поэтому отношение к смерти в рамках

эсхатологической модели глубоко положительное, а бессмертие на этом свете — самое мучительное наказание (Агасфер, Мельмот, Демон). Ю.Н. Тынянов говорил, что в России страх смерти как культурное явление ввели Толстой и Тургенев [Гинзбург 1986: 385]. Действительно, культурного страха смерти еще в пушкинскую эпоху не было, достаточно вспомнить веселую «холерную» переписку Пушкина в 1830 году.

Хронологически начало «страха смерти» совпадает с деэсхатологизацией культуры, начавшейся в середине XIX века в прямой связи с естественнонаучным и философским позитивизмом и в конечном счете с открытием второго закона термодинамики, который был сформулирован Кельвином и Клаузиусом в 1850 году и положил начало энтропийной модели времени [Уитроу 1964: 353].

#### 1.1.4. Концепции семиотического времени в XX веке

Деэсхатологизация времени была процессом отнюдь не долгим, так как культуре противопоказан страх смерти. Поэтому уже с конца XIX века начинается мощное антиэнтропийное движение в философской мысли, направленное на то, чтобы сомкнуть острие «стрелы времени», неумолимо движущейся к максимальной энтропии, с ее началом. Это движение развивалось по двум направлениям, одно из которых можно назвать ремифологизацией, а другое — реэсхатологизацией.

Уже Людвиг Больцман в «Лекциях по теории газов» формулирует флуктуационную гипотезу возникновения мира, в соответствии с которой Вселенная возникла в результате чрезвычайно маловероятного события. Именно поэтому энтропия в начале развития Вселенной, по мнению Больцмана, была низкой. С этого момента она увеличивается до тех пор, пока это не приведет к тепловой смерти Вселенной. Но этот процесс, по Больцману, является лишь очень вероятным, но не достоверным. Существует мизерная вероятность того, что элементы вселенной вновь распределятся таким же образом, как это было в ее начале, что приведет к флуктуационному взрыву и мир повторит свое развитие. Эта вероятность равна вероятности того, что в один и тот же день все жители одного города покончат жизнь самоубийством [Больцман 1956: 523-526].

Гипотеза Больцмана является вероятностной, в соответствии с ней возвращение мира практически не произойдет никогда. В менее же строгих построениях мыслителей начала XX века идея возвращения становится поистине навязчивой. Она пронизывает философию жизни Ф. Ницше, аналитическую психологию К.Г.

Юнга и практически всю философию истории XX века — построения О. Шпенглера, Н.А. Бердяева, Й. Хейзинги, А.Дж. Тойнби, М. Элиаде [Шпенглер 1991; Бердяев 1923; Тоунбее 1934-1961; Хейзинга 1993; Элиаде 1987].

Одновременно с ремифологизацией начинается и реэсхатологизация, для которой характерно совмещение христианского понимания мира с его естественнонаучной картиной. В конце XIX века это движение связано в первую очередь с именем Н.Ф. Федорова, основной целью «философии общего дела» которого было антиэнтропийное достижение земного рая при помощи физического воскрешения мертвых [Федоров 1982]. Характерно, что Федоров, апеллируя к первому началу термодинамики (закону сохранения энергии), совершенно игнорировал второе. В XX веке наиболее яркий представитель движения реэсхатологизации — Пьер Тейяр де Шарден, развивающий концепцию прогрессивного антиэнтропийного развития мира, направленного к так называемой точке Омега, к рождению Бога, единого самосозидающего интеллекта [Тейяр де Шарден 1987].

По-видимому, культуре вообще не свойственно быть атеистической. Атеизм в культуре часто выступает как квази-атеизм. Так, А.Дж. Тойнби показал, что концепция исторического материализма является лишь разновидностью христианского учения, идея коммунизма — вариантом эсхатологического второго пришествия [Тоунбее 1935: 355-356]. По-видимому, так называемые материализм и идеализм суть дополнительные описания одного объекта. Говоря обобщенно, точка зрения идеализма совпадает с точкой зрения текста, а точка зрения материализма — с точкой зрения реальности (ср. вывод Л. Витгенштейна о том, что идеализм и материализм суть одно, если они строго продуманы [Витгенштейн 1994: 57 <5.64>]).

В культуре XX века существовала еще одна точка зрения на время, связанная с традицией английского «абсолютного идеализма» начала века [Bradley 1969, Alexander 1903; McTaggart 1965; Dunne 1920, 1930]. Эти философы исходили из того, что ноуменологически времени вообще не существует, а иллюзия времени возникает в статичном мире из-за непрерывного изменения внимания наблюдателя.

Наиболее интересной в плане семиотического рассмотрения проблемы времени является концепция Джона Уильяма Данна. Есть два наблюдателя, говорит Данн. Наблюдатель 2 следит за наблюдателем 1, находящимся в обычном четырехмерном пространственно-временном континууме. Но сам этот наблюдатель 2 тоже движется во времени, причем его время не совпадает со

временем наблюдателя 1. То есть у наблюдателя 2 прибавляется еще одно временное измерение, время 2. При этом время 1, за которым он наблюдает, становится пространственно-подобным, то есть по нему можно передвигаться, как по пространству — в прошлое, в будущее и обратно, подобно тому, как в семиотическом времени текста можно заглянуть в конец романа, а потом перечитать его еще раз. Далее Данн постулирует наблюдателя 3, который следит за наблюдателем 2. Континуум этого последнего наблюдателя будет уже шестимерным, при этом необратимым будет лишь его специфическое время 3; время 2 наблюдателя 2 будет для него пространственно-подобным. Нарастание иерархии наблюдателей и, соответственно, временных изменений может продолжаться до бесконечности, пределом которой является Абсолютный наблюдатель, движущийся в абсолютном Времени, то есть Бог [Duppe 1920] (см. также наши переводы фрагментов из Данна [Данн 1992; 1995]).

Интересно, что, согласно Данну, разнопорядковые наблюдатели могут находиться внутри одного сознания, проявляясь в особых состояниях сознания, например, во сне. Так, во сне, наблюдая за самим собой, мы можем оказаться в собственном будущем, тогда мы и видим пророческие сновидения (ср. 3.2.6.). Теория Данна является синтетической по отношению к линейно-эсхатологической и циклической моделям. Серийный универсум Данна нечто вроде системы зеркал, отражающихся друг в друге. Вселенная, по Данну, иерархия, каждый уровень которой является текстом по отношению к уровню более высокого порядка и реальностью по отношению к уровню более низкого порядка.

Концепция Данна оказала существенное влияние на культуру XX века, в частности, на творчество Х.Л. Борхеса, каждая новелла которого, посвященная проблеме времени и соотношению текста и реальности, закономерно дешифруется серийной концепцией Данна, которую Борхес хорошо знал. Так, в новелле «Другой» [Борхес 1984] старый Борхес встречает себя самого молодым. Причем для старика Борхеса это событие, по реконструкции Борхеса-автора, происходит в реальности, а для молодого — во сне. То есть молодой Борхес во сне, будучи наблюдателем 2 по отношению к самому себе, переместился по пространственно-подобному времени 1 в свое будущее, где встретил самого себя стариком, который, будучи наблюдателем 1, спокойно прожил свой век во времени 1. Однако молодой Борхес забывает свой сон, поэтому, когда он становится стариком, встреча с самим собой, путешествующим по его времени 1, представляется для него полной неожиданностью (подробно о концепции Данна в



связи с «серийным мышлением» начала XX века см. [Руднев 1992b]). Культура — это огромный текст. Но любой текст только тогда является текстом, когда он может быть прочитан. Последнее, как писал М.М.Бахтин, —

«вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно). Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее безответности. Даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает хотя бы в форме: «всякий на моем месте солгал бы также» [Бахтин 1979: 306].

Представим себе, что всю жизнь человека можно записать на видеомагнитофонную кассету. Пусть эта запись будет обладать еще большим сходством с реальной жизнью человека: будет стереоскопической, будет воспроизводить вкус и запах и т.п. В любом случае эта запись будет являться текстом лишь в том случае, если ее кто-то прочтет после того, как она будет записана. В противном случае она превратится в бессмысленный конгломерат из предметов реальности. Культура для идеалистического сознания есть «видеомагнитофонная запись» жизни всего человечества. Если предположить, что после смерти человечества она не будет прочитана (ср. финал романа Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества», где жизнь рода Буэндиа оказывается записанной на манускрипте от начала до конца; ср. также апокалиптический мотив книги, которую дает Ангел Иоанну и в которой записана судьба человечества), то развивать ее бессмысленно, так как она превращается в конгломерат ничего не значащих вещей. Поэтому в рамках такого сознания понятие движения времени в сторону увеличения энтропии, в сторону физиологической смерти есть такое же самоотрицающее понятие, как понятие мифа. Человеку христианской культуры (а это равносильно тому, чтобы сказать: человеку европейской культуры) не свойственно думать, что он умрет «окончательно». Он лишь знает о смерти других, то есть знает, что другие время от времени в физическом смысле перестают существовать. Сама смерть не является событием жизни человека [Витгенштейн 1994: 71 <6.341>]. Поэтому для идеалиста внесемиотическая реальность является несуществующей абстракцией. Само разграничение прошлого и будущего предполагает их зеркальную противоположность, ибо «в тебе, душа моя, измеряю я времена» [Августин 1880: 362], ибо энтропийной жизнью от прошлого к будущему живет только природа, которая об этом «не знает», которая не горюет о прошлом и не

уповает на будущее. Ибо в природе существует лишь бесконечный ряд настоящих моментов. Появление семиотической памяти уже означает движение в противоположном направлении, так же как и появление понятия «миф» является отрицанием самого мифа.

Согласно гипотезе Г. Рейхенбаха, опирающегося на эксперименты и выводы Э.К.Г. Штюкельберга и Р.П. Фейнмана, положительное направление времени в макром мире есть следствие асимметрии положительно и отрицательно заряженных частиц. Физическое время движется в сторону увеличения энтропии потому, что электронов в целом больше, чем позитронов. К такому выводу физики и философы приходят потому, что при наблюдении за поведением этих частиц возникает эффект их аннигиляции, то есть возникновение из ничего и превращение в ничто. В соответствии с «бритвой Оккама» путь электрона, который превращается в свою противоположность — позитрон, корректней описать как движение того же электрона, но в противоположном направлении времени [Рейхенбах 1962: 356; Уитроу 1964: 359-363].

Анализируя понятия текст и реальность, мы анализировали только вход и выход человеческого сознания, которое само по себе оставалось для нас «черным ящиком». Быть может, мышление есть нечто аналогичное высвобождению элементарных частиц, которые могут двигаться по времени туда и обратно. Мы не можем полностью возвратиться в прошлое, так как мы не можем «всего упомнить». Если же мы помним все, то это позволяет нам почти реально передвигаться по времени в прошлое, как это делал человек с большой памятью Шерешевский [Лурия 1968].

Здесь мы переходим в область домыслов и загадок, выходя за рамки рассматриваемых нами проблем. Поэтому этот раздел нам хочется закончить высказыванием Бенджамена Ли Уорфа, которого называют самым загадочным лингвистом двадцатого столетия:

«Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдем не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. Все есть в сознании, и все в сознании существует и существует нераздельно. В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону — то, что мы видим, слышим, осязаем, — мы можем называть *the present* (настоящее), другую сторону, обширную воображающую область памяти, — обозначить *the past* (прошлое), а область веры, интуиции и неопределенности — *the future* (будущее), — но и чувственное восприятие, и память, и предвидение, все это существует в нашем сознании вместе» [Уорф 1960: 148].

**Раздел 1.2. Текст и категория наклонения**

**1.2.1. Функциональная типология наклонений**

В предыдущем разделе мы работали в системе «текст — реальность», причем было выяснено, что это противопоставление, сопровождающееся парадоксальной противоположностью энтропийного и семиотического направлений времени в культуре, является не онтологическим, не безусловным, а прагматическим, меняющимся в зависимости от точки зрения субъекта. Для одной культуры текстом является то, что представляет собой физическую реальность для другой.

Итак, любое событие физической реальности происходит во времени и пространстве, а любое высказывание на естественном языке характеризуется категориями времени и наклонения (имеется в виду, конечно, любой сложный язык с развитым синтаксисом и прагматикой, Язык-3, по типологии [Степанов 1985]).

Каждое высказывание, описывающее реальность, является текстом знаковой системы, время которой является обращенным по отношению ко времени физической реальности (см. предыдущий раздел). Текст есть протокол, описывающий реальность поэтому он соотносится с реальностью определенным образом.

Отношение высказывания к реальности выражается категорией наклонения, или объективной модальности.

В этом плане различаются три основополагающих наклонения:

1. Наклонение со значением принадлежности высказывания к реальности — индикатив, *fact-mood* (Он пришел).
2. Наклонение со значением мысли, не связанной с реальностью, — конъюнктив, *thought-mood* (Он пришел бы).
3. Наклонение со значением воли говорящего по отношению к другому лицу — императив, *will-mood* (Приходи!).

О. Есперсен выделяет 20 типов наклонений различных оттенков, но при этом он подчеркивает, что необходимым и достаточным числом являются именно три выделенных нами наклонения [Есперсен 1964]. Эти три элемента, три типа соотношения высказывания с реальностью (как и вообще число три (см. [Топоров 1980])) имеют глубокие культурно-исторические и структурно опосредованные корни.

В чем значение выделенных модальностей?

В сослагательном наклонении говорящий высказывает свою мысль о том, что некоторое событие могло бы иметь место в реальности.

В повелительном наклонении говорящий высказывает свою волю другому человеку с тем, чтобы некоторое событие имело место в реальности.

В изъявительном наклонении говорящий высказывает свое воспоминание, наблюдение или предсказание того, что некоторое событие имело, имеет или будет иметь место в реальности.

Можно видеть, что выделенные модальности выстраиваются во временной последовательности, которая имеет не только лингвистический, но и психологический и даже космогонический смысл. Мысль — воля — факт — это последовательность Творения. В Книге Бытия Бог вначале пожелал создать мир, далее повелел самому себе: «Да будет свет!» и после этого высказал свое отношение, «отрефлексировал» свершившийся факт («И сказал, что это хорошо»).

Этот мотив постепенного пресуществления из конъюнктива Божественной Мысли через императив Божественной Воли к акту Творения и рефлексии над ним является, по-видимому, довольно универсальным в мифологической традиции. Во всяком случае, нечто подобное можно видеть в начале одной из наиболее авторитетных упанишад, в «Брихадараньяка-упанишада»:

«Он / — зовущийся смертью пожелал/: «Пусть я стану воплощенным» — и сотворил разум. Он двинулся, славословя, и от его славословия родилась вода. «Поистине — /сказал/ он — когда я славословил, появилась вода» [Брихадараньяка упанишада 1974: 48].

Мы видим, таким образом, что конъюнктив как чисто ментальная модальность, императив как чисто волюнтативная модальность и индикатив как рефлексивная модальность действительно опосредованы древними психологическими и культурными представлениями. В этом плане выделение трех модальностей естественным образом соотносится с наличием в языке трех лиц.

Конъюнктив в качестве ментальной модальности — естественное наклонение первого лица. (Конечно, могут существовать фразы типа «С каким удовольствием Иван Иванович выпил бы сейчас стакан воды!», но они подразумевают сильную вовлеченность говорящего (функционального первого лица) в сферу сознания того, о ком говорится, то есть по сути не являются функциональным третьим лицом в чистом виде). Можно сказать, что конъюнктивные предложения имеют дело с эго-реальностью.

Императив в качестве волюнтативной модальности — сфера, направленная от первого лица ко второму. Императив первого и третьего лиц переносит на них специфику второго лица как со-

беседника. Когда говорящий обращается к себе, его второе «я» актуализируется в качестве собеседника, то есть функционального второго лица. Например, человек смотрит в зеркало и говорит себе: «Да, постарел ты, брат!». В случае же императива третьего лица имеет место факт вовлечения становящейся реальности в коммуникативный план (как в акте Божественного Творения); происходит своеобразная интимизация (термин Б. Шифрина [Шифрин 1989]) реальности. В предложениях типа «Да здравствует революция!» революция интимизирована, функционально вовлечена в сферу актуального второго лица. Можно сказать, таким образом, что реальность императива это ты-реальность.

Индикатив в качестве рефлексивной модальности, модальной факта, является естественным наклоном третьего лица, то есть реальности «как таковой», ибо третье лицо, «он», строго говоря, не является личным местоимением — это местоимение отчужденного факта. Поэтому индикативные высказывания в первом и втором лицах отчуждают, остраивают эти лица. Когда человек говорит о себе «Я шел по улице», он говорит о себе, как о нем, как о другом, как о предмете реальности. Эгоцентризм местоимения в смысле [Рассел 1957] в этом случае редуцируется. Весьма характерно, что маленькие дети предпочитают говорить о себе в третьем лице: «Машенька хочет кушать», так как для человека, находящегося на подобной стадии филогенеза, понятие о собственном «я» как о чем-то уникальном и отличном от всего остального еще не сформировалось (ср. [Lacan 1970]). Можно, таким образом, сказать, что реальность индикатива есть оно-реальность (пользуясь терминологией Фрейда, для которого «я» и «оно» суть проявления сознательных и бессознательных областей личности [Фрейд 1990b]).

Каждая из трех модальностей осуществляет свой тип связи с реальностью.

Конъюнктивное высказывание связано с реальностью опосредованно и свободно. Между реальностью и модальностью мысли нет никакой зависимости, как нет ее, например, между высказыванием «Хорошо бы пойти дождю» и тем, пойдет ли дождь на самом деле. Это отношения взаимной независимости, констелляции (ср. типологию синтаксических зависимостей в [Ельмслев 1960]).

Императивное высказывание подразумевает возможность обратной связи между высказыванием субъекта и реакцией собеседника, на которого направлено высказывание. То есть между ними существует односторонняя зависимость вероятностного типа, вероятностная детерминация. Особый случай представляет собой императив Творения, который детерминирует реальность не вероятно-

стно, а достоверно («И сказал: Да будет свет. И стал свет»).

Индикативное высказывание связано с реальностью отношением взаимной зависимости, то есть скоординировано с нею. Любое высказывание претендует на то, чтобы быть истинным, даже когда человек говорит «Я вру» (ср. с эффектом «иллюзивного самоубийства», выделенным З. Вендлером и рассматриваемым в 2.1.1), поэтому для говорящего всегда важно однозначное соответствие между высказыванием и реальностью.

Теперь, исходя из того, что конъюнктив — это мысль о реальности, императив — это творение реальности, а индикатив — это рефлексия над реальностью, можно ввести понятие «психологической модальности», под которой будем понимать определенный тип состояния сознания в его отношении к реальности.

Назовем психологическим конъюнктивом такое состояние сознания, при котором сознание и реальность связаны отношением взаимной независимости, то есть состояние сна, грез, мечтаний, раздумий и так далее. По-видимому, особым типом психологического конъюктива будет состояние эстетического конъюктива, например, состояние актера, играющего роль.

Назовем психологическим императивом такое состояние сознания, при котором сознание вероятно детерминирует реальность. Это состояние, направленное к другому субъекту, воспринимаемому как актуальное второе лицо, — любовь, вождение, ненависть. Особым случаем здесь будет состояние мистического религиозного императива, модальность молитвы, жертвы, закланания.

Назовем психологическим индикативом такое состояние, при котором сознание наблюдает за реальностью, фиксирует, описывает и интерпретирует факты реальности. При этом возможен случай, когда состояние психологического конъюктива принимается за состояние психологического индикатива, то есть сон за явь, искусство за действительность, иллюзия за реальность. Здесь мы вплотную подходим к проблеме соотношения модальностей в искусстве и культурном сознании XX века (см. также 2.1.5).

Но прежде необходимо проанализировать следующую ситуацию, которая заключается в том, что и в обычной речевой деятельности наклонений в чистом виде не существует.

### 1.2.2. Синкретизм наклонений в речевой деятельности

Любая коммуникация — это обращение к какому-то адресату, то есть к функциональному второму лицу. Поэтому любое обычное

индикативное высказывание подразумевает априорный императив, который опосредует адресата к восприятию этого высказывания. Назовем его императивом-актуализатором. Роль этого императива играют обращения в письме и устной речи, посвящения в художественных произведениях, позывные в радиоконтактах. Императив-актуализатор может «выноситься за скобки», но он всегда подразумевается (ср. в 2.1.5 о перформативной гипотезе Дж. Росса и перформативных presuppositions, по А. Вежбицкой). Этот императив призывает адресата к вниманию, к тому, что данное высказывание предназначено для него. «Послушай!» — таков инвариант императива-актуализатора. Например:

•Послушайте, ведь если звезды зажигают, Значит это кому-нибудь нужно?• (В. Маяковский)

•Послушайте: Билли Пилигрим отключился от времени•. «Слушайте: на десятую ночь из дверей вагона, где сжал Билли, вытащили засов, и двери отворились». (К. Воннегут. «Бойня № 5»)

Таким образом, обычное индикативное высказывание нехудожественного текста складывается из предшествующего ему императива актуализатора и последующего собственно индикатива, который может быть назван индикативом-верификатором. Реконструировать инвариантный каркас подобной фразы можно следующим образом: «(Послушайте), истинно, что дело обстоит так-то и так-то». Но как же в таком случае выглядит собственно императивное высказывание? По-видимому, его можно реконструировать так: Предложение «Иди домой!» можно представить как «Послушай, я хочу, чтобы было истинным высказывание «Ты идешь домой» (о семантике императива см. [A. Ross 1941; Хилпинен 1986]). Это «я хотел бы, чтобы было» есть конъюнктивный элемент, то ментальное состояние, которое всегда предшествует волевому акту. Сходным образом выглядит реконструкция и собственно конъюнктивного высказывания типа «Выпил бы я сейчас рюмочку»: «Послушайте, я хотел бы, чтобы было истинным высказывание «Я выпиваю рюмочку».

### 1.2.3. Корреляция наклонений и родов литературы

В целом можно сказать, что три рода словесно-художественного творчества: лирика, драма и эпос — соответствуют трем наклонениям. Лирика, имеющая дело с эго-реальностью, с первым лицом, констеллятивно сопологающим различные сферы бытия, является естественной областью психологического конъюнктива. Драма, в особенности древняя драма, с ее диалогами хора и персонажа, с противопоставлением оды и эпиремы (см. [Фрейденберг 1936, 1978]) имеет дело с ты-реальностью и является по-

этому областью психологического императива. Наконец, эпос, наррация вообще — рассказ о действительности, имеющий дело с воображаемой оно-реальностью, является естественной сферой психологического индикатива. Художественный текст изображает психологическую модальность посредством языковой модальности. Однако при переходе высказывания из нехудожественного контекста в художественный его модальный план трансформируется.

Что такое индикатив эпического нарративного произведения? Назовем его индикативом-нарратором. Ясно, что индикатив-нарратор не имеет ничего общего с индикативом-верификатором, так как верификация художественного высказывания не имеет смысла (невозможно, да и бессмысленно проверять, соответствует ли действительности тот факт, что «все смешалось в доме Облонских») (подробно этот вопрос рассматривается в разделе 2.1).

На данную проблему проливают свет исследования О.М. Фрейденберг, из контекста которых ясно, что индикатив-нарратор возник из конъюнктива. Мы привыкли к построению придаточного изъяснительного по типу: «он сказал, что...». Древние греки говорили: «Он сказал, будто (якобы)...», то есть неявным образом подчеркивали конъюнктивный, ирреальный план того, о чем говорится [Фрейденберг 1978: 214].

В художественной речи индикатив-нарратор выступает как *индикатив метаязыковой констатации*, то есть констатации того, что эта фраза принадлежит естественному языку, на котором она сказана. Именно в этой функции он продолжает оставаться индикативом, то есть продолжает быть подверженным особой художественной верификации, определяющей не истинность или ложность того, о чем говорится в данной фразе, а принадлежность или, напротив, внеположность ее тому художественному языку, выразителем которого она является или, во всяком случае, на роль выразителя которого она претендует.

Индикатив метаязыковой констатации, индикатив художественного высказывания разворачивается следующим образом: «Послушайте, то, о чем здесь говорится, является осмысленной фразой естественного языка, поэтому давайте представим, что это предложение является истинным» (см. также раздел 2.1). Это «давайте представим» можно назвать императивом-креатором, своего рода императивом Творения. Так, например, предложение «Майкл Тэрнер вышел на улицу в два часа пополудни» как художественное высказывание в модальном плане будет разворачиваться следующим образом: «Послушайте, предложение «Майкл



Тэрнер вышел на улицу...» является осмысленным предложением нашего языка, поэтому давайте представим, как будто это предложение является истинным».

Последний раз уточняя сказанное, можно добавить, что индикатив метаязыковой констатации реально в художественном произведении выступает как индикатив жанровой принадлежности. Жанр есть территория, на которой имеют юрисдикцию данные законы [Бахтин 1979]. Поэтому высказывание художественного текста осознается как истинное или ложное в зависимости от того, соответствует ли оно законам данного жанра, можно или нельзя так сказать, правильно это или неправильно, красиво или некрасиво, складно или нескладно. Заявлению в обычной речевой деятельности: «Этого не может быть!» в литературе соответствует заявление: «Так невозможно писать!» Именно напряжение между чисто языковым значением индикативности и генетическим, рудиментарным значением конъюнктивности и дает ту разность потенциалов, о которой как о сущности искусства писал Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» [Выготский 1965]. На выходе этой разности потенциалов создается индикатив жанровой принадлежности, бережное сохранение которого в одну эпоху и грубое нарушение в другую и составляет, по-видимому, механизм литературного процесса и — шире — механизм эволюции человеческой культуры (ср. концепции литературной эволюции Ю.Н. Тынянова и Ю.М. Лотмана [Тынянов 1977b; Лотман 1978b]).

#### 1.2.4. Поэтика модальности в художественном дискурсе XX века

В будущей истории мировой культуры XX век, как можно предположить, предстанет перед исследователями в двух планах. С одной стороны, эта эпоха является апогеем того исторического периода, который называют Новым временем, с другой, — обнаруживает свою уникальность путем *reductio ad absurdum* всех ценностей культуры Нового времени. Можно согласиться с современным ориентологом, что в истории человеческой культуры насчитывается три стадии: стадия Мифа, когда человек занят рассмотрением природы; Истории, когда объектом познания становятся отношения между людьми; и стадия Структуры, где объектом описания стал сам факт межсубъективного отношения. Последняя стадия с неизбежностью синтеза явилась оглядкой на первую, очевидцами чего мы и стали в XX веке [Малявин 1985].

Первое свойство культуры XX века, ее метаописательность, закономерно приводит к метаописанию модальных трансформаций в художественном тексте.

Второе свойство культуры XX века, производное от первого, которое принято определять как неомифологизм [Мелетинский 1976], приводит к закономерному, хотя, конечно, и вторичному модальному синкретизму, подобному тому, который рассматривался нами выше в 1.2.2. Если при становлении повествования, наррации из мифа происходило вычленение модальных планов, если при ее расцвете происходит трансформация конъюнктивного «как будто» в индикативное «что», то на стадии самоописания культуры, на стадии Структуры, актуализируется обратный процесс, процесс трансформации индикатива-нарратора во вторичные ирреальные наклонения.

Рассмотрим в этом плане заглавие романа характерного для XX века писателя Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» [Фриш 1980]. Как предложение естественного языка это обычный императив первого лица, который реконструируется следующим образом: (Послушайте!) Я хотел бы, чтобы было истинным высказывание «Меня зовут Гантенбайн». Однако в реальности нет такого человека, который действительно хотел, чтобы его звали таким образом. Поэтому в качестве художественного высказывания это предложение в модальном плане трансформируется так: Послушайте, предложение «Назову себя Гантенбайн» является осмысленным предложением естественного языка, поэтому давайте представим, как будто истинным является высказывание о том, что есть некий человек, который хотел бы, чтобы его звали таким образом. Языковой императив превращается в индикатив наррации, при этом не теряя своего изначального императивного значения. Дальнейшее действие романа, о котором идет речь, развивается в направлении того, чтобы представлять ирреальные модальности как реальные, то есть конъюнктив как индикатив. Рассказчик представляет себя попеременно то Гантенбайном, то другим персонажем, Эндерлином (на протяжении романа все время повторяется одна и та же фраза: «Я представляю себе»), каждый из которых поставлен в ситуацию психологического конъюнктива, которую (ситуацию) первый (Гантенбайн) разыгрывает как эстетический конъюнктив (он притворяется слепым) и которая воспринимается другими персонажами как психологический индикатив-верификатор (все считают истинным, что Гантенбайн слеп, и ведут себя в соответствии с этим); таким образом изображается трансформация индикатива-верификатора в индикатив жанровой принадлежности — в данном случае имеется в виду ситуация «жена изменяет слепому мужу», много раз обыгранная в литературе. Второй персонаж — Эндерлин — сам переживает происходящее с ним как индикатив-верификатор, в то время как объективно ситуация является психологическим

конъюнктивом: прочитав чужой диагноз, по ошибке принятый за свой, Эндерлин ведет себя так, как вел бы себя человек, приговоренный к смерти от ракового заболевания. При этом не будем называть, что и та и другая ситуация является лишь внутритекстовым императивом рассказчика (Назову себя Гантенбайн), который сам по себе имеет сложный модальный план.

Возможен вопрос, чем отличается все это от сходных сюжетных и культурных ситуаций, характерных для романтической эстетики начала XIX века? Да, в романтическом мышлении немецкого типа действительно ирреальная модальность может выступать в качестве реальной (достаточно вспомнить историю Петера Шлемиля и его тени (Альфред де Шамиссо), многочисленные сюжеты Э.Т.А. Гофмана, «Мельмота Скитальца» Чарльза Метьюрина и многое другое), но здесь в отличие от модернизма XX века трансформации модальностей являются скорее метафизическими, а не метаязыковыми. Конъюнктив превращается в индикатив за счет вмешательства сверхъестественного.

Трансформация модальности в искусстве XX века и совмещение модальных планов в нем носят характер совмещения различных языков описания реальности. В этом плане одним из наиболее характерных феноменов является сюрреализм, строящийся на совмещении в одном тексте различных и несовместимых языковых элементов и уровней, что создает резкий модальный диссонанс, достаточно вспомнить картины Дали и фильмы Бунюэля.

Например, в фильме «Золотой век» героиня, истомленная страстью, обнаруживает в своей спальне огромную корову с колокольчиком. Корова в шикарной городской комнате — индикативизация подсознательного психологического императива героини (вожделение материализуется в образе огромного плодородного тела), но, с другой стороны, это вполне реалистическая корова, которую героиня воспринимает вполне буднично как психологический индикатив; ничуть не смутившись, она с досадой выгоняет корову из спальни.

Ясно, в этой связи, почему именно кино стало наиболее универсальным эстетическим языком новейшего времени. Если роман в широком бахтинском понимании этого слова является жанром, специфическим для Нового времени в целом, и трансформация модальностей как бы входит в его жанровую природу, то кинороман доводит эту тенденцию до предела, ибо никакому искусству недоступно так, как это доступно кинематографу, показывать реальное как иллюзорное, а иллюзорное как реальное (ср. обычный бытовой комментарий рядового зрителя к изображению на киноэкране ситуации психологического конъюнктива,

данного как психологический индикатив: «это ему кажется», «это он вспоминает», «это ему снится»).

Каждый человек нуждается в собеседнике, каждое сознание нуждается в другом сознании, а каждый текст — в другом тексте. Каждое слово жаждет быть услышанным. Неотвеченность и глухота — символы преисподней [Бахтин 1978]. В литературе XX века и непосредственно предшествующей ей металингвистическая фигура индикатива, за которым скрывается императив, становится чрезвычайно актуальной.

«Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника опущены, но так, что общий смысл несколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово.» [Бахтин 1963: 264].

Когда герой Достоевского говорит: «Дело обстоит так-то и так-то, но вы не подумайте, что оно обстоит иначе (ибо в глубине души я сомневаюсь, что оно обстоит так, как думаю об этом я)», то его психологический индикатив, мнимая уверенность в правоте и окончательности своего слова, оборачивается императивным призывом к собеседнику, полемикой с ним, раздражением, ненавистью, любовью, короче говоря, психологическим императивом.

«Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое производит его сообщение о том, что он живет на кухне, не хочет огорчить своей собеседницы» [там же: 276]. Все персонажи Достоевского находятся в постоянной амбициозной позиции психологического императива по отношению к невысказанной реакции другого.

Когда персонаж Достоевского говорит: «Мне на вас наплевать!» это означает «Пожалейте меня!» Самоубийцы Достоевского, как и все самоубийцы, производят акт психологического императива. Если следовать мысли З. Фрейда, суицид, убивая себя, убивает на самом деле своего обидчика, предварительно отождествив себя с ним [Фрейд 1923]. Поэтому самоубийство — это императивный акт передачи информации другим, живым: «Посмотрите, что вы со мной сделали!»

Чужое слово как императив, притворяющийся индикативом, может быть направлено и за пределы текста, то есть стать фактом

отношения автора текста к другим текстам и авторам. По мнению Бахтина, у Достоевского господствует чисто пространственное вневременное отношение к литературному процессу и его представителям, моделью чего является газета, где все авторы и их произведения соположены рядом в тесном пространстве газетной полосы. Гоголь Достоевского, которого он высмеивает в Фоме Фомиче Опискине, — как бы живой собеседник, с которым он полемизирует. Вообще чужое слово это «твое» слово, ты-реальность:

*..А так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает..*

Чужое слово проступает зачастую как интимное слово, предназначенное для определенного, тайного читателя, который один поймет и заметит его. Полемичность чужого слова, направленного за рамки текста, пронизывает произведения Достоевского. Сны Раскольникова полемически сопоставлены снам Веры Павловны из романа «Что делать?»; социальные утопии революционных демократов пародируются такими персонажами, как Лебезятников, Виргинский и его жена. Пародия, заостряя то непринимаемое, что есть в пародируемом объекте, императивно указывает: «Посмотри, как ты выглядишь на самом деле!» (ср. понимание пародии в статье [Фрейденберг 1973а]) (наиболее яркий пример — писатель Кармазинов из романа «Бесы» как пародия на писателя И.С. Тургенева). У Достоевского есть целые конфигурации персонажей, которые полностью репродуцируют соответствующие конфигурации из произведений Пушкина и Грибоедова (см. [Бем 1936]). Например,

Раскольников — Германн  
старуха-графиня — старуха-процентщица  
Лизавета — Лиза.

То, что Пушкин зашифровал в «Евгении Онегине» для своих друзей, Достоевский зашифровывает... для Пушкина. И здесь важна не только ахронность восприятия Достоевским литературного процесса, а еще интимность отношения к Пушкину всей русской культуры как одна из наиболее безусловных черт литературного этикета послепушкинской эпохи — от знаменитого афоризма Аполлона Григорьева («Пушкин — это наше все») до блоковского обращения к Пушкину в его стихотворении:

*Пушкин, тайную свободу  
Пели мы вослед тебе.  
Сохрани нас в непогоду,  
Ружу дай в немой борьбе.*

Метаописанием и травестией такого интимизированного отношения к Пушкину явилось доведение его до фамильярности в стихотворении Маяковского «Юбилейное».

Чужое слово как завуалированный императив может проявляться и в самой архитектонике произведения. Так, название поэмы Гоголя «Мертвые души» — это специфически пушкинское название, содержащее обобщенный каркас так называемого «скульптурного мифа» Пушкина, исследованного Р. О. Jakobsonом, мифа о живой статуе, воплощении inferнального начала, которая губит героя произведения — «Каменный гость», «Медный всадник», «Золотой петушок» [Jakobson 1987]. В то же время трехчастное построение замысла «Мертвых душ», как известно, является императивно обращенным к «Божественной комедии» Данте — «Ад», «Чистилище», «Рай».

Подобное же построение характерно для «Шума и ярости» Фолкнера — четырехчастная композиция которого является повторением композиции четвероевангелия: в трех первых частях (синоптические Евангелия от Марка, Матфея и Луки) разные рассказчики (Бенджи, Квантин и Джейсон) повествуют примерно об одном и том же; последняя часть наиболее обобщенная (гностическое четвертое Евангелие от Иоанна) дается от лица автора. Отсюда и евангелический, пассионарный сюжет романа — действие происходит во время Пасхи, а главному герою Агнцу Божьему Бенджи, как и Христу, «тридцать лет и три года».

В XX веке классическим романом, квинтэссенцией модального мышления является «Доктор Фаустус» Томаса Манна, весь сюжет которого происходит, вернее, скользит на грани психологического индикатива гитлеровской Германии, психологического конъюнктива фаустианской символической продажи души за творчество (мотив с такой модальной неопределенностью, когда нельзя до конца определенно сказать — какой модальный статус имеют события — происходит ли приобщение к дьяволу лишь в расстроенном уме Леверкюна или оно имеет место «на самом деле» — так вот этот мотив в литературе нашего времени опять-таки идет от Пушкина — из «Пиковой Дамы») и психологического императива мольбы о спасении. Ядро этого сюжета — сцена разговора Леверкюна с чертом, отчетливо обращенная к соответствующей сцене из «Братьев Карамазовых», — представляет собой сложную модальную конфигурацию. Здесь и конъюнктив как индикатив: Леверкюн, как и Иван Карамазов, хочет думать, что черт — лишь порождение его большой фантазии, но тем не менее всю свою дальнейшую жизнь в сюжете строит так, как будто диалог имел место, то есть находится по отношению к черту

(и тем самым по отношению к себе и к своей болезненной ментальности) в отношении психологического индикатива. Здесь имеется также скрытый императив нескольких порядков. С одной стороны, это намеренное и подчеркнутое цитирование Достоевского, к которому Томас Манн относился примерно так же, как Достоевский относился к Пушкину. С другой стороны, это императив, полемически направленный против Гете, к которому Томас Манн относился примерно так, как Достоевский — к Гоголю. «Доктор Фаустус» Томаса Манна — это диалог-полемика с «Фаустом» Гете. Поэтому Т. Манн как бы зачеркивает гетевского Фауста, которого он практически не цитирует, будучи полностью обращен к традиции народных книг о Фаусте и еще более ранних «логий» о нем. Смысл этого отношения Т. Манна к гетевскому Фаусту раскрывается в общем значении фигуры Фауста в культуре Возрождения и Нового времени, фигуры, которая сама была порождением культурно-исторического императива по отношению к средневековью. Жизнелюбивый и пытливый умом Фауст противопоставлен средневековому идеалу — Иисусу, любящему смерть и не любящему знание. Недаром в свидетельствах об Иоганне Фаусте есть и такие, откуда явствует, что он не чужд был отождествлять себя не то со Спасителем, не то с Антихристом — откуда его «исцеления наоборот» и никромантия — вызывание духов умерших как пародия на иисусовы исцеления мертвых.

«В чудесах он был готов соперничать с самим Христом, — сказано в одном из свидетельств о Фаусте, — и самонадеянно говорил в большом собрании, будто беретя в любое время и сколько угодно раз совершить все то, что совершал Спаситель» [Жирмунский 1972: 261].

Однако Фауст не только сопоставлял себя с Христом, но и противопоставлял себя ему. Во время пирушки со студентами накануне гибели (пародия на Тайную Вечерю) Фауст в противоположность Иисусу призывает всех спать спокойно, а не корит за то, что не бодрствуют вместе с ним. «Фауст» Гете завершил культурную тенденцию к оправданию героя, «Фаустус» Томаса Манна показывает, к чему привела эта эмансипация, это культурное богоотступничество. Отсюда негативный императив Т. Манна к Гете — «Посмотри, что из этого получилось!».

Последняя модальная конфигурация, играющая важнейшую роль в культуре XX века, — это конфигурация «Текст в тексте». Наиболее простой случай — документальные кадры в художественном игровом фильме; они, сохраняя черты индикатива-верификатора, приобретают черты индикатива-нарратора. Более сложный случай — художественный текст в художественном тексте,

например, роман о Пилате в «Мастере и Маргарите» (ср. ниже 2.1.5). Здесь конфигурация иерархическая. Основной план имеет черты индикатива наррации. Рассказ о Пилате, выступая как выдуманный, оттеняет тем самым основной текст как правдоподобный. На глубине повествования все меняется местами. Видимый мир оказывается иллюзорным, а рассказываемый текст — высшей реальностью. Христианское противопоставление высшей реальности мира горнего и низшей реальности мира дольнего в этом плане интерпретируется как противопоставление высшей реальности текста и кажущейся реальности «физической реальности». Именно потому «рукописи не горят», что текст только кажется текстом: на самом деле он и есть высшая неуничтожимая реальность.

Философия XX века — это философия модальности. То, что является реальностью для одного — иллюзия для другого, а для третьего вновь реальность, и так до бесконечности. Мир до конца не познаваем. Вы утверждаете одно в индикативе, но на самом деле это только ваше предположение, которое нельзя обосновать, исходя из ваших внутренних постулатов (ср. постулаты (1)-(3) в 1.1.0). Поэтому всякий индикатив чреват конъюнктивом и наоборот. Поэтому неполнота знания должна компенсироваться дополнительностью описания [Бор 1962] и — шире — стереоскопичностью видения [Лотман 1979]. А для этого необходим диалог между сознаниями, между полушариями, между языками и культурами. Поэтому любое высказывание в индикативе чреват императивным призывом к высшему пониманию, которое все оценит и простит. Модальный план меняется в зависимости от того, кто говорит, кто слушает и на кого направлено высказывание. Оценка поведения объекта зависит от самого субъекта [Гейзенберг 1987]. Значение зависит от того, в каком конкретном случае оно употребляется [Витгенштейн 1994]. Индикатив: я знаю, что дело обстоит так-то и так-то — есть лишь необходимость чего-то несомненного, чтобы, оттолкнувшись от этой квазииндикативной несомненности, начать сомневаться во всем остальном, это тот верификатор, который необходимо фальсифицировать [Поппер 1983], это та лестница, которую, по словам Витгенштейна, взобравшись по ней, необходимо отбросить.



**ГЛАВА ВТОРАЯ**  
**ПРАГМАСЕМАНТИКА**  
**ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ**

**Раздел 2.1. Экстенционал художественного высказывания**

2.1.0. Понимание термина «художественное высказывание»

На протяжении всего исследования художественное высказывание будет пониматься прежде всего не аксиологически. То есть понятие художественности как аксиологически ориентированное понятие нас интересоваться не будет, так же как и производные от него аксиологические выражения «более художественный» или «менее художественный». К сожалению, в русском языке нет термина, который в наибольшей степени соответствовал бы тому, о чем будет идти речь: английскому *fiction* и производному от него *fictional*. Между тем, буквальный перевод этих слов как «вымысел» и «вымышленный» не вполне подходит, так как их значение лишь пересекается со значением «художественный» в том смысле, в котором мы хотим его употреблять. Вымышленность может иметь место и в контексте нехудожественного, например, обыденного речевого дискурса, когда, скажем, ребенок рассказывает небылицы, или имеет место ситуация обмана или вранья, речевого бахвальства (см. об этом подробнее [Searle 1976; Тодоров 1983]).

Вымысел как мощный субститут реального материала присутствует в работах по лингвистической философии и лингвистике (например, история о французе, переселившемся в Лондон, из статьи С. Крипке «Загадка контекстов мнения» [Крипке 1986]), к которой мы обратимся ниже в разделе 3.1.) С другой стороны, в контексте художественного произведения могут встречаться пропозиции, которые вполне нейтральны в плане их вымышленности / подлинности, то есть пропозиции типа

(1) Все счастливые семьи похожи друг на друга...

Ясно, что в макроконтексте художественного произведения и такие пропозиции интенционализируются, но в целом можно сказать, что пропозиции типа (1) нейтрализованы (в смысле Н.С. Трубецкого [Трубецкой 1960]), дефонологизированы по признаку вымышленность / подлинность. Такие пропозиции исследованы в работах [Weitz 1956; Castañeda 1979; Lewis 1983] и специально нами рассматриваться не будут. Следует лишь отметить, что в принципе все художественное произведение или подавляющая его часть может обходиться без вымысла, и это будут не только произведения, граничащие с публицистикой вроде «Архипелага Гулаг» А.С. Солженицына (где, впрочем, подчеркнуто в подзаголовке, что речь идет о «художественном исследовании»), но и такие сложные тексты современного постмодернизма, как «Бесконечный тупик» Д. Е. Галковского (подробнее о нем см. [Руднев 1993с]).

В данном исследовании нас будут интересовать прежде всего художественные произведения в узком смысле, то есть беллетристика, которая и называется в англоязычном языковом обиходе fiction. Таким образом, говоря о художественном высказывании, мы будем иметь в виду вымышленное высказывание в контексте художественного беллетристического произведения, то есть в таком, в котором действуют выдуманные герои. Таким образом, главным предметом нашего анализа будут художественные высказывания с пустым термом, то есть такие, как

(2) Все смешалось в доме Облонских

или

(3) Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова.

Основной особенностью пропозиций этого типа, который в разделе 1.2 определяется как индикатив метаязыковой констатации, является отсутствие у них логической валентности, или истинностного значения. То есть в каком-то фундаментальном смысле такие предложения не являются ни истинными ни ложными, так как собственные имена, входящие в них, не имеют реальных денотатов. Вне своего исконного контекста подобные предложения в речевой деятельности могут играть лишь роль цитат (см. [Вежбицка 1982]), в противном случае они становятся экстенционально бессодержательными и их употребление теряет смысл. Так, уже Фреге писал:

•Предложение *Одиссея высадили на берег Итаки в состоянии глубокого сна* очевидным образом имеет смысл. Но поскольку мы не знаем, есть ли денотат у имени *Одиссей*, мы вряд ли можем сказать, что таковой имеется у всего предложения. Ясно, однако, что тот, кто всерьез считает данное предложение истинным или ложным, считает также, что имя *Одиссей* имеет не только смысл, но и денотат, ибо именно денотату этого имени можно приписывать состояние, обозначенное в приведенном предложении соответствующим предикатом. [...] суждение не изменится от того, имеет слово *Одиссей* денотат или нет. Однако сам факт, что нас волнует вопрос о денотатах отдельных частей предложения, указывает на то, что мы в общем случае предполагаем наличие денотата и у предложения в целом. Суждение теряет для нас всякую ценность, как только мы замечаем, что какая-нибудь из его частей не имеет денотата» [Фреге 1978: 187-188].

### 2.1.1. Проблема экстенционала художественного высказывания

Что же является значением, денотатом, или экстенционалом художественного высказывания в противоположность его смыслу, коннотату, или интенционалу? (Здесь и в дальнейшем соответствующие цепочки (тройки) терминов будут употребляться как синонимы, но предпочтение будет отдаваться наиболее однозначной карнаповской паре «интенционал / экстенционал», как она употребляется в книге [Карнап 1959].) Фреге считал, что по отношению к вымыслу проблема поиска денотата, во всяком случае, денотата, понимаемого как истинностное значение, неактуальна. Вот что он писал по этому поводу в статье «Мысль: логическое исследование»:

•Вымысел является тем случаем, когда выражение мыслей не сопровождается несмотря на форму утвердительного предложения, действительным утверждением их истинности, хотя у слушающего может возникнуть **соответствующее переживание** (выделено мной. — В.Р.) [Фреге 1987: 25].

Задача, поставленная в этой главе исследования, пожалуй, и сводится к тому, чтобы выяснить, каким образом «у слушающего возникают соответствующие переживания», то есть — переживания истинности того, что он слушает, в то время, как он в то же самое время осознает, что перед ним вымысел. Можно подойти к этому вопросу так, как подходил к нему сам Фреге, то есть равнодушно заявить, что у подобных высказываний («*Одиссей высадили на Итаку*») нет и не может быть денотата. Но, в то же время, Фреге сам писал, что «суждение теряет для нас всякую ценность,

как только мы замечаем, что какая-нибудь из его частей не имеет денотата». Можно пойти другим путем, сказав, что художественное высказывание имеет истинностное значение, но в контексте особого модального оператора, или пресуппозитивного «приступа» — «в данном художественном произведении». Так поступают фактически большинство послевоенных исследователей этой проблемы [Линский 1982; Woods 1974; Walton 1978; Castañeda 1979; Lewis 1983; Miller 1985]. В дальнейшем мы обсудим это решение. Но в данном разделе нам представляется уместным попытаться найти решение, которое вытекает из рассуждений самого Фреге в его знаменитой работе «Смысл и денотат».

Здесь Фреге говорит, что денотатом предложения является его истинностное значение (в дальнейшем мы будем применять также в этом случае выражение «логическая валентность» — перевод английского выражения из книги [Карнап 1959] — как синонимическое), а смыслом (то есть способом реализации денотата) — выраженное в предложении суждение (см. [Фреге 1978: 210]). Далее Фреге говорит о косвенном контексте и косвенном денотате. Косвенный контекст для Фреге — это любое придаточное предложение. Оно лишено истинностного значения, потому что независимо от того, истинно или ложно содержание придаточного предложения, истинность главного предложения не меняется. Поэтому, говорит Фреге, денотатом придаточного предложения является его смысл. Перефразируя это высказывание в терминах книги [Карнап 1959], можно сказать, что в косвенном контексте придаточного предложения объем и содержание понятия, то есть его интенционал и экстенционал нейтрализуются.

Но что же это означает, что денотатом становится смысл, то есть высказанное в предложении суждение? Ведь денотат, значение, должен представлять собой некий материальный класс объектов. Для номиналиста Фреге, такая проблема не возникает — для него это класс суждений, мыслей (*Gedanke*), существующих в некоем другом по отношению к физической реальности платоновском пространстве, в «третьем мире», по более позднему выражению Карла Поппера [Поппер 1983]. В этом смысле Фреге близок мейнонгианскому решению проблемы вымысла [Meinong 1904], резко раскритикованного Расселом [Рассел 1982].

Но Рассела проблемы логики художественных высказываний, насколько нам известно, вообще не интересовали.

Как же можно ответить на вопрос о том, что является экстенционалом косвенного контекста, приняв в целом подход Фреге, но оставаясь при этом на «естественно-позитивистской», если так

можно выразиться, точке зрения? Наш ответ сводится к следующему. Экстенционал косвенного контекста следует искать в самом языке, или, поскольку мы говорим о своей «естественно-позитивистской установке», — в речевой деятельности. Косвенный контекст говорит не о реальности. О реальности говорит прямой контекст или все сложное предложение в целом (это — мысль Фреге; мы в дальнейшем уточним и скорректируем ее). Косвенный контекст, косвенная речь, говорит — о речи. Поэтому ее экстенционалом является прямой контекст. Допустим, имеется сложно-подчиненное предложение

(4) Нам рассказали, что В. прекрасно играл на флейте

В этом случае экстенционалом придаточного предложения «В. прекрасно играл на флейте» будет его смысл, то есть само это высказывание, как если бы оно выступало в прямом контексте. Таким образом, экстенционалом косвенных контекстов (придаточных предложений) — в нашем исследовании реально это содержание пропозициональных установок — будет совокупность осмысленных (правильно построенных в семантическом плане, если воспользоваться языком генеративной лингвистики) высказываний данного языка. То есть в нормальном (немаргинальном) случае предложение «В. играл на флейте» — будучи семантически правильно построенным — войдет в класс экстенционалов косвенных контекстов, а квази-предложение

Поединок без быстро улетело —

будучи синтаксически и семантически неправильно построенным — не будет входить в область денотатов (о границах критерия осмысленности, синтаксической и семантической, мы говорить сейчас не будем, поскольку нас интересует не маргинальные, а обычные высказывания обыденной речевой деятельности (ср. [Putnam 1973])). Перейдем к художественным высказываниям. Когда Пушкин пишет «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова», то ясно, что у этого предложения нет логической валиентности, оно не является ни истинным, ни ложным. Но ведь свою особую эстетическую ценность данное суждение от этого не теряет. Художественная речь, не высказывая истины или лжи, существует, по меньшей мере, более двух тысячелетий.

Образно говоря, в случае художественного высказывания с пустым термом происходит нечто вроде фонологической нейтрализации согласной фонемы по глухости/звонкости на исходе слова (когда, например, спрашивают: «В вашем доме есть [кот]?»),

имея в виду: «В вашем доме есть код?»). Чтобы было вполне ясно, что мы имеем в виду, приведем пример прагмасемантической нейтрализации высказывания по истинности/ложности из статьи Дональда Дэвидсона «Общение и конвенциональность»:

«Представьте себе следующее: актер играет в эпизоде, по ходу которого предполагается возникновение пожара (например, в пьесе Олби «Крошка Алиса»). По роли ему положено с максимальной убедительностью сыграть человека, пытающегося оповестить о пожаре других. «Пожар!» — вопит он и, возможно, добавляет (по замыслу драматурга): «Правда, пожар! Смотрите, какой дым!» — и т.д. И вдруг... начинается настоящий пожар, и актер тщетно пытается убедить в этом зрителей. «Пожар!» — вопит он. — «Правда, пожар! Смотрите, какой дым!» и т.д.» [Дэвидсон 1987: 219].

Существует аналогичная легенда о Ф.И. Шаляпине, которая звучит примерно так. Однажды в компании Шаляпина заспорили о том, что такое искусство. Шаляпин незаметно вышел из комнаты. Через пять минут он ворвался в комнату, бледный, со сбившимся шарфом, с выражением волнения на лице: «Пожар!» — закричал он. Все бросились к дверям. «Вот что такое искусство», — спокойно заметил Шаляпин.

Ясно, однако, что для восприятия подобного рода логикосемантической нейтрализации, необходимо развитое культурное сознание, которое реагировало бы на повествование с пустыми термами (вымышленными героями) ровно настолько, насколько эта реакция может быть признана адекватной в ту или другую сторону. Известен анекдот об актере провинциального американского театра, который так вошел в свою роль, что на самом деле задушил актрису — Дездемону, а зритель так сильно переживал этот момент, что после удушения Дездемоны застрелил актера — Отелло. Однако недаром Бертольд Брехт сказал об этой истории: «Плохой актер, плохой зритель!».

Другой, противоположный полюс неадекватности восприятия фиктивного высказывания представляет собой знаменитая сцена в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, где Наташа Ростова, находясь в театре, воспринимает происходящее на сцене как конгломерат бессмысленных действий. Это относится ко всей эстетике позднего Толстого, не без основания утверждавшего, что искусство — это обман.

О том, как трудно прививалось восприятие прагматики вымысла в русской культуре, пишет Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы», рассказывая, что когда в XVII веке при дворе царя Алексея Михайловича был поставлен первый спектакль —

«Артаксерксово действо», — то действие продолжалось десять часов без перерыва (это делалось для того, чтобы максимально приблизить эстетическое восприятие к обыденному), начиналось оно выступлением особого персонажа, Мамурзы, «оратора царева», который объяснял собравшимся на языке того времени основы прагмасемантики художественного высказывания применительно к театру. Он говорил собравшимся царю и придворным, что сейчас перед ними выступят воскресшие Артаксеркс и его соратники, «которые явились здесь и теперь перед русским царем, которому тоже предстоит бессмертие» (см. [Лихачев 1972: 191-198]).

Таким образом, употребление и восприятие художественного высказывания с пустым термом представляет не только логические трудности, но и являлось когда-то острой культурно-психологической проблемой. Поэтому художественная проза, «искусство предложения», появилась гораздо позже, чем поэзия, «искусство слова» в точном смысле (подробнее об этом см. [Лотман 1972]). С логической точки зрения художественное высказывание не является ложным высказыванием, оно не искажает фактов (как это делает бытовой вымысел), а оперирует с несуществующими фактами.

Здесь возможны три случая:

1. Художественное высказывание приписывает несуществующим именам (пустым термам) обычные предикаты. Это именно тот наиболее распространенный в городском послеренессансном сознании тип fiction, беллетристики, который мы и будем рассматривать.

2. Второй случай противоположен первому. Здесь семантически заполненным именам приписываются «вымышленные» предикаты. На этом основан «исторический роман», когда чаще всего реально существовавшему в истории персонажу приписываются, возможно, никогда не происходившие с ним действия (ср. доведение именно этого принципа до абсурда в хармсовских «Анекдотах о Пушкине»).

3. Третий вариант вымысла является в логическом смысле самым сильным и объединяет два предыдущих — здесь вымышленным именам приписываются «вымышленные» предикаты. Это случай, наиболее полно реализующийся в научной фантастике или мистической литературе. Ср.

Космический корабль «Альфа» приземлился на поверхность Юпитера.

Предлагаемое в настоящем разделе решение проблемы экстен-

сионала художественного высказывания сводится к следующему. Мы считаем, что художественное высказывание в определенном смысле можно отождествить с фрегевским косвенным контекстом. И в том и в другом случае не может идти речь об истинном значении. И в том и в другом случае речь идет о пропозициональной установке. В случае главного и придаточного предложения это лежит на поверхности. В случае художественного высказывания «истинностный контекст» уходит в пресуппозицию.

Читая художественное произведение, мы всегда исходим из презумпции, что это «кто-то рассказывает о чем-то», что это Пушкин, а не кто-либо другой говорит, что, «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова», что это Толстой говорит, что «Все смешалось в доме Облонских», и поэтому ответственность за истинность этого высказывания ложится на плечи автора. Это он рассказывает историю. И истинным является лишь тот факт, что рассказывается некая история.

Мы можем протестировать легитимность отождествления художественного высказывания с содержанием пропозициональной установки следующим образом. Для этого мы используем известный феномен из теории речевых актов, так называемое «иллокутивное самоубийство» (см. одноименную статью [Вендлер 1985]).

Напомним, что суть этого феномена состоит в следующем: в любом современном индоевропейском языке есть глаголы, которые, будучи поставлены в стандартную перформативную позицию (первое лицо единственного числа) и будучи при этом явными эксплицитными перформативами, семантически сами подчеркивают свое перформативное значение, совершают иллокутивное самоубийство. Это такие глаголы, как хвастаться, похвалиться, лгать (отсюда знаменитый парадокс лжеца), инсинуировать, голословно заявлять, клеветать, выбалтывать, высмеивать, льстить.

•Так, — пишет Вендлер, — высмеивать, говоря, “Я высмеиваю тебя”, или льстить, говоря, “Я тебе льщу”, было бы саморазрушительным действием» [Вендлер 1985: 247].

Также иллокутивным самоубийством являются следующие перформативы:

Я клевету на вас.

Говоря так, я просто похваляюсь.

Я хвастаюсь, что меня выбрали председателем.

Однако у иллокутивного самоубийства есть одна очевидная особенность: оно возможно только в прямом контексте. Косвенный контекст разрушает иллокутивное самоубийство. Так вполне нор-



мальными высказываниями русского языка были бы следующие:

Говорят, что я высмеиваю тебя.

Глупо утверждать, что я тебе лъщу.

По его мнению, я клеветчу на вас.

Неправда, будто я хвастаюсь, что меня выбрали председателем.

Здесь косвенный контекст и художественная практика функционально пересекаются. Вполне можно представить, что персонаж абсурдистской пьесы Ионеско, Беккета или Введенского говорит:

Я клеветчу на вас.

Хотя истинность в речевом акте не играет главной роли, но, по видимому, успешность речевого акта в определенной степени зависит от истинности составляющего его пропозициональную основу «индикативного радикала». Во всяком случае, когда истинность речевого акта входит в поверхностную структуру обычного главного предложения, то есть когда речевой акт вместе со своей чисто перформативной валидностью теряет и логическую валентность (в пресуппозицию любого перформатива безусловно входит его истинность или ложность), то пропадает феномен иллокутивного самоубийства. Нам не удалось найти реальных примеров с проанализированными Вендлером глаголами, но мы можем прибегнуть к такому излюбленному в лингвистической философии способу доказательства, как мысленный (или, даже, словесный дискурсный) эксперимент. Приведем выдуманный «лабораторный фрагмент» некоей «художественной прозы»:

— Что же вы все делаете? — закричал Джон.

— Я клеветчу на тебя, — заявил Билл.

— Я лъщу тебе, — воскликнула Маргарет.

— Я высмеиваю тебя, — ответила Джейн.

— А я похваляюсь, что меня выбрали председателем, — мрачно выдал Грэхем.

Поскольку при восприятии художественной прозы читателю ясно, что все, что якобы происходит в рассказе, на самом деле выдуманно, то и феномен противоречивости в отношении успешности/неуспешности, характеризующий иллокутивное самоубийство, вместе с пресуппозитивной логической валентностью, уничтожаясь, позволяет сделать этот фрагмент совершенно нормальным «симулякром» обычной художественной прозы XX века. При этом важно (и эта особенность не замечена Вендлером), что интенционализация и уничтожение иллокутивного

суицида происходит в ситуации «ответа на вопрос», то есть в излюбленном Я. Хинтиккой модальном ракурсе вопроса [Хинтикка 1980]. Ответ на вопрос (— Что ты делаешь? — Я лщу тебе.) во многом снимает истинно-значную нагрузку с высказывания и переводит его иллюкутивную валидность в более мягкий контекст, а именно в косвенный, потенциально косвенный, который играет роль своеобразного лингвистического «психотропного средства», предотвращающего иллюкутивное самоубийство.

### 2.1.2. Роль заглавия как коррелята главного предложения

Предположим, мы действительно показали, что художественное высказывание в каком-то фундаментальном смысле эквивалентно обычному придаточному предложению, и, следовательно, денотатом художественного высказывания, так же как и денотатом придаточного предложения, является его смысл, то есть то утверждение, которое в нем делается.

Тем самым, денотатом художественного высказывания в общем является обычное высказывание нормальной речевой деятельности. Однако тогда встает закономерный вопрос. Что в таком случае является коррелятом главного предложения в художественном произведении? По Фреге, принципиальной особенностью предложения в целом и сложного предложения в частности является то, что его денотатом служит истинностное значение, логическая валентность. Поэтому следует найти у художественного произведения ту его часть, которая обладает логической валентностью.

Такой его частью является заглавие, слово, которое уже своей внутренней формой указывает на родство с главным предложением. Характерной также является позиция заглавия в начале дискурса, а также то, что исторически заглавие выросло из первого предложения художественного текста. То, что мы называем «Повестью временных лет», было первым предложением текста «Первоначальной летописи»: «Се повесть временных лет, откуда пошла есть русская земля, кто в Киеве начал первым княжити...» и т.д.

Заглавие художественного дискурса несомненно обладает логической валентностью, оно может с истинностью указывать на то, что перед нами именно это произведение. Будучи в современных литературных текстах чаще всего номинативным словосочетанием, заглавие указывает на то произведение, чьим репрезентантом оно является. Так, если на титульном листе книги написано:

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Л.Н. Толстой

Анна Каренина

роман, —

то логический анализ этого высказывания может выглядеть следующим образом:

Истинно, что перед вами книга (роман), называемая «Анна Каренина» и написанная Л.Н. Толстым.

Заглавие как-будто говорит: «Вот повествование о том, что произошло то-то и то-то»; содержанием этого того-то и того-то и является сам художественный текст, функционально эквивалентный придаточному предложению и именно поэтому имеющий значение безотносительно к правдивости или лживости того, о чем в нем говорится.

Но если заглавие художественного произведения действительно обладает логической валентностью, то в этом случае оно должно быть в состоянии не только истинным, но и ложным. Может ли быть заглавие художественного произведения ложным высказыванием? Да. И это происходит в тех случаях, когда имеет место фальсификация, то есть, например, в случае с Оссианом. Когда читатель видел перед собой заглавие:

Сочинения Оссиана —

то это был образец ложного высказывания, так как на самом деле поэмы, приписываемые шотландскому барду III века, были написаны шотландским поэтом и фольклористом конца XVIII века Джеймсом Макферсоном. То же самое имело место в заглавии:

Повести покойного Ивана Петровича Белкина.

Как уже отмечалось, современное короткое заглавие выросло из длинного заглавия, которое, в свою очередь, отпочковалось от первого предложения текста. Для этого архаического заглавия были характерны две особенности.

То, что в современном заглавии ушло в пресуппозицию (или в глубинную структуру), в старом заглавии лежало на поверхности, — его указательно-рефлексивное значение.

Вторая особенность состояла в том, что старое заглавие очень часто эксплицитировало жанр того художественного произведения, репрезентантом которого оно являлось — повесть, слово, сказание, моление, песнь. Так, то, что мы сейчас называем одним словом «Задонщина», на самом деле называлось так: «Слово о ве-

ликом князе Дмитрее Ивановиче и о брате его князе Владимире Андреевиче, яко победили супостата своего царя Мамая». Русская художественная проза, появившись сравнительно поздно и развившись только в конце XVIII века, четко хранила связь с традицией этого названия «полным именем». Так, полное название пушкинской «Сказки о царе Салтане» такое: «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди». Характерно также название лермонтовского произведения, одного из прекрасных, как бы мы сейчас сказали, «ремейков» фольклорной традиции: «Песня про царя Ивана Васильевича, удалого купца Калашникова и злого опричника Кирибеевича».

Итак, заглавие художественного дискурса несет полную логико-истинностную нагрузку. Во всем произведении только оно должно быть истинным (или ложным).

### 2.1.3. Экстенционал художественного высказывания как выражение эстетической функции художественного дискурса

В 1920-е — 1930-е годы в русской и европейской (прежде всего пражской) эстетике, ориентированной на лингвистический структурализм, победил тезис, в соответствии с которым художественное произведение является не непосредственным отражением («отображением») действительности, как считала социологически ориентированная эстетика XIX — начала XX века, а особым типом высказывания, направленным на выражение самого себя. В той или иной степени этот тезис разделяли В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, но непосредственно учение о самонаправленности художественного высказывания создали Р.О. Якобсон, говоривший в этой связи о поэтической функции языка [Якобсон 1975], и Ян Мукаржовский в своем трактате об эстетической функции [Мукаржовский 1976]. Цветан Тодоров так подытожил это функционалистское понимание «искусства предложения» в статье «Семиотика литературы»:

«До настоящего времени никто не сумел дать устойчивого определения литературы. [...] Согласно первому, отличительная особенность литературного дискурса заключается в том, что составляющие его предложения не являются ни истинными, ни ложными, но создают представление о вымышленной действительности. [...] Согласно второму определению, отличительной чертой литературного дискурса [...] является сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Тодоров 1983а].

Надо сказать, что здесь же Тодоров критикует слишком догмати-

ческое и узкое понимание литературы, как оно процитировано им выше. Текст может, как известно, особенно в межпарадигмальные эпохи (ср. [Степанов 1985]), находиться в «плавающем» межджанровом состоянии, находиться на полпути между обыденным дискурсом и литературным. Наиболее ярко это показано Н.С. Трубецким применительно к «Хождению за три моря» Афанасия Никитина, которое по жанровым истокам будучи, скорее, путевыми заметками, постепенно приобретает черты художественного нарратива, то есть саморефлексирующего высказывания [Трубецкой 1983].

Разрабатываемая в данном разделе идея о том, что экстенсионалом художественного высказывания является его смысл, есть не что иное как сформулированная на языке пропозициональной семантики та же идея, которую высказывали русские формалисты и пражские функционалисты. Художественная литература не является отражением реальности (это функция обыденной речевой деятельности), художественная литература является отражением речевой деятельности, свойственной той национальной языковой культуре, которой принадлежит автор; она является рефлексией над этой языковой культурой и обогащением ее. Поэтому законы литературы имманентны.

Когда Пушкин писал «Евгения Онегина», он очень широко использовал опыт западных литератур, прежде всего французской и английской (см., например, [Жирмунский 1975; Лотман 1976, 1980]). Написав и издав «Онегина», Пушкин обучил русскую литературу романтическому роману, его характерным высказываниям, его художественной парадигматике. Перефразируя слова Белинского, нанесшего много объективного вреда русской литературе, пытаясь сделать из нее учебник жизни, можно сказать, что «Онегин» был не энциклопедией русской жизни, а энциклопедией русского языка, современной Пушкину русской речевой деятельности (подробнее описание фактов русской литературы в свете развиваемой в этой работе концепции художественного дискурса см. в разделе 3.3, где критикуется понятие художественного реализма).

Литература как самообучение языку, его скрытым богатствам и возможностям сродни детской эгоцентрической речи, также направленной на высказывание ради него самого и редуцированной в плане логической валентности. Применительно к поэзии о сходстве детской и художественной речи писал Л.П. Якубинский в статье «Откуда берутся стихи» [Якубинский 1986]. Детская эгоцентрическая речь является не столько освоением реальности, сколько усвоением языка. Именно поэтому дети по-

вторяют часто одни и те же фразы, не подразумевая при этом высказывания истинных или ложных суждений. Именно поэтому для ребенка важны сказки, которые он готов слушать по многу раз, не затрудняя себя восприятием логической валентности высказываемых там суждений.

Таким образом, художественная проза необходима как процесс самообучения культуры своему языку, закрепления наличествующих в нем смыслов и обогащения новыми смыслами. Художественная проза берет в качестве строительного материала обыденную речевую деятельность в той же мере, в какой язык в качестве строительного материала берет саму реальность (ср. концепцию языка как отражения реальности в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна [Витгенштейн 1994]). В этом смысле искусство прозы — это не искусство слова, — последнее относится к поэзии, — а искусство предложения, именно поэтому вопрос об экстенсionale встает применительно к ней так остро. Взяв пропозицию в качестве своего инструмента, являясь, говоря словами современного философа, симулякром пропозиции [Baudrillard 1981], художественная проза незаметно для читателя лишает пропозицию ее наиболее фундаментальных свойств — способности выражать истинностные значения, давая ей взамен возможность оперировать пустыми терминами, говорить о несуществующем, не навлекая на себя репрессивных санкций, как это бывает в обыденной речевой деятельности с ложью или обманом, которые (в частности, в демократическом, а не в тоталитарном языковом сообществе) подвергаются социально-психологическому осуждению. Создавая целые конфигурации вымышленных пропозиций, художественная проза сохраняет изоморфизм с невымышленными пропозициями (о понятии изоморфизма пропозиции — картины применительно к «Логико-философскому трактату» см. [Stenius 1960]), что, в свою очередь, создает иллюзию правдоподобия художественных произведений, иллюзию художественного реализма. Эта иллюзия в социально- психологическом смысле опасна как одна из предпосылок (можно сказать, логических предпосылок) тоталитаризма как возможности манипулировать экстенсionalmente пустыми пропозициями. Поэтому опровержение художественного реализма представляется таким же актуальным сегодня, каким Джорджу Эдварду Муру в 1920-е годы представлялось «опровержение идеализма» (см. [Moore 1922]).

#### 2.1.4. Жанровая опосредованность интенционала художественного высказывания

Итак, денотатом художественного высказывания является высказанное в нем суждение, то есть по сути денотат художественного высказывания — это оно само, как если бы оно употреблялось в обыденной речи. Таким образом, если логический анализ обычного высказывания во внеэстетической речевой деятельности —

Он уже пришел

разворачивается как — Истинно, что он уже пришел, — то в случае художественного высказывания он будет разворачиваться по-другому: Истинно, что высказывание «Он уже пришел» является осмысленным (правильно построенным в семантическом смысле) высказыванием русского языка). Ср. аналогичный анализ выше в 1.2.3. Но действительно, о чем же еще нам может сказать фраза «Все смешалось в доме Облонских» при том, что мы знаем, что никаких Облонских в реальности не существует (мы предупреждены об этом «главным предложением» этого текста, который нам говорит «Это — роман «Анна Каренина», то есть повествование вымышленное, беллетристическое»)? Повидимому, это высказывание может нам сказать только о том, что оно является осмысленным предложением русского языка, что такие высказывания в принципе «бывают». Можно заметить, что художественное высказывание во многом соответствует экстенционально пустым высказываниям из тех, которые часто анализируются в работах философов языка, например, знаменитое — Нынешний король Франции лыс, — которое не является ни истинным, ни ложным, будучи произнесено после окончания франко-прусской войны 1871 года, то есть после того, как Франция окончательно стала республикой (см., например, [Рассел 1982, Стросон 1982]). Чтобы подобная фраза стала осмысленной, для нее должен быть создан соответствующий контекст. Либо этот контекст будет историческим (то есть будет иметься в виду произнесение этого высказывания до 1871 года) — и тогда это высказывание приобретет нормальную логическую валентность; либо это будет экспериментально-научный контекст, где это высказывание приводится как образец аномального, либо это будет контекст художественный, когда (аналогично случаю с иллокутивным самоубийством) произнесение этой фразы можно будет оправдать какими-то «нарративными обстоятельствами», например, невежеством говорящего, или желанием говорящего ввести наивного слушателя в заблуждение (ср. анализ подобных речевых ситуаций в бытовой речевой деятельности в статье [Кларк-Карлсон 1986]). В этом случае мы как будто подсматриваем самый момент зарождения художественности, когда высказывание употребляется не для того, чтобы высказать истину или

ложь, а для того чтобы обыграть эффект отсутствия у него истинностного значения.

Таким первичным жанром, находящимся на границе обыденной и художественной речевой деятельности, является бытовой анекдот (см. подробно [Руднев 1990в]). Анекдот еще минимально оторван от обыденной речевой стихии, но уже является фактом эстетического поведения. Анекдот строится на зазоре между двумя типами означивания. Поэтому и в историко-культурном плане анекдот — важнейший этап на пути построения беллетристики, так как в нем внимание с собственно передачи информации переносится на повествование ради него самого.

Каким же образом художественная проза обогащает наши представления о языке, как она путем обогащения языка обучает нас миру?

Здесь следует вспомнить концепцию значения, разработанную Витгенштейном в «Философских исследованиях», которая коротко звучит так: «Значение есть употребление» [Витгенштейн 1994: 99]. Как известно, Витгенштейн строго не разграничивал понятий «смысл» и «значение», особенно в поздний период своего творчества, поэтому мы переформулируем его позицию следующим образом: смысл выражения зависит от той языковой ситуации, той «языковой игры», в которой это выражение употребляется.

Здесь мы встречаемся лицом к лицу с вопросом о том, что представляет собой исконный интенционал художественного высказывания, тот интенционал, которым оно обладало еще будучи обычным высказыванием. Сказать, что поскольку денотатом художественного высказывания стал его интенционал, постольку интенционал I и интенционал II слились, значит только запутать проблему. Рассмотрим простейшее высказывание, которое мы будем рассматривать как художественное высказывание:

Он уже пришел.

Будучи художественным высказыванием, оно лишается логической валентности, то есть его анализ разворачивается как —

Истинно, что высказывание «Он уже пришел» является правильно построенным высказыванием русского языка.

Здесь мы рассмотрели смысл, интенционал II художественного высказывания (эквивалент его экстенционала). Но ведь остался и исконный интенционал I, само утверждение «Он уже пришел»;



смысл, который не зависит от истинности и ложности. Но что это за смысл? Здесь-то мы и прибегнем к помощи семантической теории позднего Витгенштейна. Как не бывает языковой игры вообще, — должна быть какая-то конкретная языковая игра (или речевой жанр, в терминологии М. М. Бахтина, близко подошедшего к концепции Витгенштейна (см. [Бахтин 1979]), ср. перечень языковых игр в «Философских исследованиях» [Витгенштейн 1994: 90 <23>]), — так не бывает «художественного произведения вообще». Художественный дискурс выступает в конкретном жанровом воплощении — бытовой рассказ, детективный роман, «бульварное чтиво», «повесть о любви», мелодрама, производственный роман, роман ужасов, научно-фантастический роман, модернистский роман, постмодернистская проза, концептуалистская проза и т.д.

Каждый раз смысл художественного высказывания будет меняться в зависимости от того, в какой художественный контекст мы его поместим. Так, в контексте напряженного детективного или криминального сюжета фраза «Он уже пришел» может означать призыв к действию, то есть примерно следующее: «Он уже пришел. Оружие к бою» (ср. сходный анализ витгенштейновско-муровского выражения «Я знаю, что...» в [Малкольм 1987]).

Но в контексте любовной истории или психологической мелодрамы высказывание «Он уже пришел» может означать не призыв к действию, а нечто совсем другое, например, конец долгого ожидания, нечто вроде: «Он уже пришел. Наконец-то!».

В контексте же бытового рассказа или новеллы тайн смысл этой фразы может быть совсем другим. Например, в отсутствии объекта этого высказывания говорящие обсуждают нечто, связанное с ним, о чем нельзя говорить в его присутствии. Тогда «Он уже пришел» будет означать сигнал к прекращению разговоров «о нем».

Теперь предположим, что мы знаем, что перед нами художественное высказывание, но не знаем ни его заглавия, ни жанра, ни содержания соседних высказываний. Тогда «Он уже пришел», оторванное от контекста, вообще ничего не сообщит нам кроме того, что это высказывание принадлежит к правильно построенным предложениям русского языка, то есть мы будем знать лишь интенционал II этого высказывания (его «художественный денотат»), исконный же смысл высказывания сможет раскрыть лишь конкретная жанровая ситуация. Но если предположить, что высказыванием «Он уже пришел» начинается рассказ писателя, известного своими сюжетными сюрпризами и стилистическими головоломками, то эта фраза будет содержать потенциально все возможное число ее бытовых первичных жанровых смыслов и станет в смы-

словом отношении на порядок богаче. Таким образом, вторичный художественный речевой жанр (художественная языковая игра) строится путем наложения смыслов высказываний, относящихся к первичным речевым жанрам (языковым играм), на конкретный нарративный контекст данного художественного дискурса.

### 2.1.5. Поэтическое и прозаическое высказывание

До сих пор мы говорили исключительно о нарративном прозаическом высказывании. Можно сказать, что в большой мере наши утверждения распространяются на драматический род литературы и на стихотворный эпос, то есть на все те роды и жанры художественной литературы, где имеются высказывания с пустыми терминами, где в сюжете действуют вымышленные персонажи. Но наши утверждения во многом неприемлемы по отношению к поэзии *par excellence*, к лирической поэзии. В первую очередь, в отношении к лирике не действует тот закон, в соответствии с которым высказывание при переходе в художественный контекст лишается логической валентности и областью его экстенционалов становятся высказывания обыденной речи. Сравним два высказывания:

Все смешалось в доме Облонских.

Я помню чудное мгновенье.

Для нормального восприятия первого высказывания как художественного представляется необходимым, чтобы читатель осознал, что на самом деле ничего не происходит, что все сказанное — вымысел. Для нормального восприятия первой строки пушкинского стихотворения и подавляющего большинства стихотворений лирического плана этого совершенно не нужно. Мы вполне можем себе представить говорящего в ситуации, в прошлом имевшей место в реальности, что он действительно «помнит чудное мгновенье». То есть получается, что в лирике высказываются истинностные значения, художественные высказывания лирического дискурса обладают логической валентностью, — и это совершенно не мешает восприятию эстетической функции лирического дискурса.

Происходит парадоксальная вещь: проза, которая призвана уподобиться обыденной речи с характерным для нее высказыванием истинностных значений, должна лишиться себя логической валентности; в поэзии же, которая вообще не претендует на воспроизведение объективной реальности, логическая валентность

высказывания остается нетронутой. Вспомним (раздел 1.2), что проза в принципе связана с индикативом, характерной принадлежностью которого как раз является логическая валентность, а поэзия — с конъюнктивом, который совершенно к логической валентности безразличен. То есть проза, изображающая, миметирующая взаимную зависимость между высказыванием и реальностью, лишает свои высказывания взаимной зависимости с реальностью; поэзия, изображающая взаимную независимость высказывания и реальности, сохраняет взаимную зависимость своих высказываний и реальности. Парадокс снимается тем, что для поэзии феномен предложения вообще не слишком важен. Поэзия не изображает предложений, они не являются ее инструментом. Поэтому именно в поэзии возможен именной стиль (см. [Wells 1960; М. Лотман 1982]), так как поэзия в первую очередь работает со словом. Именной стиль в художественной прозе возможен лишь как модернистский эксперимент.

Предикативность как неотъемлемая черта пропозициональности (об этом подробно см. [Степанов 1985: гл. IV]) с необходимостью присуща художественной прозе, наррации. Поэтому проза и освобождает свои высказывания от логической валентности, превращая их в квазивысказывания, чтобы осуществить эстетическую функцию, которая выступает в ней как функция наррации, занимательного повествования ради самого повествования. Но если в лирической поэзии смысл и денотат «остаются на своих местах», то что же обеспечивает в ней поэтическую функцию (подробную и стройную концепцию прагмасемантики поэтического высказывания см. в исследованиях С.Т. Золяна [Золян 1988, 1991])? Что отвлекает в поэзии читателя от истинностных значений? Ведь стихи читаются и слушаются не для того, чтобы узнать, что в реальности происходило со стихотворцем, во всяком случае, по преимуществу не для этого.

Роль эстетической функции обеспечивает в поэзии «двойная сегментация речи», то есть наложение на синтаксическое членение речи ритмического членения, организованного при помощи регуляризации просодических единиц. Стихотворный ритм, накладывающий сильные ограничения на ритмический состав слов в строке (подробно см. [Руднев 1985а, 1986а]), представляет собой «возможность одно и то же рассказать по-разному и найти сходство в различном», по классическому определению Ю.М. Лотмана [Лотман 1972: 32], то есть создает мощную предпосылку для создания поэтического стиля. И если понятие «лирический сюжет» представляет собой во многом научную метафору, без которой можно обойтись при изучении лирического дискурса,

то доминантой художественной прозы является именно сюжет — последовательность модально окрашенных художественных высказываний. Поэтому именно к изучению сюжета, раскрывающегося через понятие нарративной модальности, мы перейдем в последующих разделах нашего исследования.

### 2.1.6. Кризис пропозициональности в философии языка и новые прагмасемантические концепции значения высказывания

До сих пор мы исходили из того, что имеется некий замкнутый дискурс и некая, тоже замкнутая в себе реальность. Затем мы спрашивали: как отличить одно от другого? (В разделе 1.1 мы выдвинули гипотезу, что первый обладает особым семиотическим временем.) Но представим себе обычную для искусства XX века ситуацию, когда в рамках одного художественного дискурса возникает другой, то есть ситуацию текста в тексте, которой мы уже касались в разделе 1.2.

Так в «Мастере и Маргарите» Булгакова предложение

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город —

одновременно является фразой из романа Мастера, рукопись которого читается Маргаритой, и началом повествования о Пилате, которое по сравнению с каруселью московских событий выглядит почти как документальное (см. об этом [Лотман 1981: 16-17]). Таким образом, процитированное высказывание относится к трем речевым пластам: к обычной русскоязычной речевой деятельности (это семантически правильно построенное высказывание); к языку романа Булгакова и к языку инкорпорированного в роман Булгакова романа Мастера о Пилате.

Таким образом, это предложение уже внутри булгаковского романа задается косвенным контекстом: это роман, написанный героем романа, то есть художественное высказывание «в квадрате». Как мы показали, денотатом художественного высказывания является само это высказывание как элемент возможной речевой деятельности, осуществляемой в естественном языке. Но в романе Булгакова для Маргариты, читающей роман Мастера, таким «естественным языком» является язык романа Булгакова. Поэтому предложение «Тьма, пришедшая со Средиземного моря...», — означает самое себя два раза: внутри художественного языка булгаковского романа его денотатом будет являться высказывание, произнесенное в рамках основного текста романа; вне его это будет аналогичное предложение русского языка, имеющее в ка-

честве денотата логическую валентность — то есть являющееся либо истинным, либо ложным. Можно представить себе, что в романе о Пилате (внутри булгаковского романа) есть еще один роман, скажем, сочиненный Пилатом, а в нем — еще один. и так до бесконечности.

Подобного рода бесконечные построения текстов в тексте характерны для романтического нарратива типа «Мельмота Скитальца» Ч. Метьюрина или «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого. Бывает и так, что мы читаем внутри прозаического нарративного художественного дискурса стихи, написанные его героем, — наиболее яркий пример — стихи доктора Живаго, которые Пастернак выделил в отдельную (последнюю) главу романа. Мы воспринимаем эти стихи на фоне романа. Они, так сказать, построены из слов самого романа, это «интенциональные стихи», отсылающие нас не к реальной жизни их настоящего автора Бориса Пастернака, а к нарративной художественной реальности. Это стихи, сотканые из слов несуществующего языка. И вот почти каждый текст, сколь бы примитивным он не был, всегда стремится к тому, чтобы инкорпорировать в свою структуру элементы другого художественного языка, как правило, более примитивно организованного. Делается это для того, чтобы создать иллюзию собственной правдоподобности. Эта уловка встречается почти в каждом бульварном романе, где мы читаем фразу вроде:

В романах обычно пишут то-то и то-то, — в настоящей же жизни все происходит по-другому.

В классической опере XIX века речитатив является эквивалентом говорения, прозаической разговорной речи. Чтобы подчеркнуть это, для того, чтобы слушатель забыл, что перед ним условное по своей природе искусство, герои оперы еще и «поют» в интенциональном смысле, то есть в ткань оперы вводятся номера (арии, дуэты), как правило, организованные более жестким художественным языком или как цитаты из других хронологически более ранних художественных языков. Так, в «Пиковой даме» П.И. Чайковского исполняется дуэт «Мой маленький дружок...», воспроизводящий тему Allegro моцартовского клавирного концерта № 25 до мажор (К. 503).

Но в XX веке соотношение основного и дочернего дискурсов строится не как простое включение, а скорее, как сложное пересечение: при этом не всегда понятно, где кончается текст первого порядка и начинается текст второго порядка, что и происходит в «Мастере и Маргарите». Ср. еще более запутанную ситуа-

цию в фильме Л. Бунюэля «Скромное очарование буржуазии», когда герои, сидящие за столом, вдруг обнаруживают, что их показывают на сцене, что они — актеры; все в ужасе разбегаются, кроме одного, который в этот момент просыпается: оказывается, что он все это видел во сне (о проблеме сновидения см. в 3.2.6).

Работа с прагматикой в послевоенном художественном мышлении оказывается настолько сильной, что даже в обычной массовой литературе, каковой являются, например, детективные романы Агаты Кристи, могут происходить прагмасемантические сдвиги, которые были невозможны еще в 1920-е годы в самых утонченных модернистских дискурсах. Так, в романе «Убийство Роджера Экройда» убийцей оказывается рассказчик, что приводит читателя к сильной прагмасемантической фрустрации (подробно см. [Руднев 1995e]). Соотношение языка и реальности строится во второй половине XX века наподобие ленты Мебиуса: внутреннее незаметно переходит во внешнее, а внешнее — во внутреннее. Текст и реальность соотносятся не как проекция художественного языка, интенционального по своей природе, на экстенциональный язык, описывающий реальность (то есть не по рецептам «Логико-философского трактата»), но как сложный перепутанный клубок, в котором языки разной степени интенциональности переплетаются подобно тому, как в обыденной речевой деятельности переплетаются эстетические и неэстетические начала: шутка и анекдот соседствуют с приказом и ссорой, розыгрыш — с обманом, рассказывание снов — с чтением докладов.

Здесь важно отметить тот факт, что обыденная речевая деятельность, конечно, не сводится к высказыванию пропозиций в индикативе, обладающих истинностным значением. И в этом плане настает время пересмотреть и скорректировать фрегианское представление о логической семантике и вместе с ним наше представление об экстенционале художественного высказывания.

Пропозициональная семантика, добившаяся к 1930-м годам огромных успехов в трудах деятелей Венского кружка (см. [Шлик 1993a, 1993b; Карнап 1946, 1959]) и львовско-варшавской школы [Tarski 1956], тем не менее не достигла основного результата, на который были направлены ее усилия, — построения идеального логического языка, — и к концу 1930-х годов обозначился ее кризис, приведший к созданию новых философских концепций, отошедших от основной верификационистской идеи логического позитивизма.

Новый подход, связанный с идеями позднего Витгенштейна и Дж.Э. Мура [Moore 1959] или развивавшийся параллельно им (см.,

например, [Ryle 1978]), носит название лингвистической философии (британский ее вариант иногда называют философией обыденного языка, американский вариант — философией лингвистического анализа). Из лингвистической философии выросло отдельное направление аналитической философии и философии языка — теория речевых актов Дж. Остина и Дж. Серля [Остин 1986, Searle 1969; Серль 1986а, 1986б]. Одновременно идея пропозициональности начала себя исчерпывать в собственно логических построениях, что привело к возникновению многозначных логик (см. их очерк в книге [Зиновьев 1960]) и развитию модальной логики, приведшему в 1960-е годы к созданию Я. Хинтикой, Д. Капланом, С. Крипке, Р. Монтегю совершенно новой философско-логической дисциплины, опирающийся на идеи Лейбница, — семантики возможных миров, или теоретико-модельной семантики [Крипке 1981, Хинтиikka 1980, 1981; Скотт 1981].

Основой, объединявшей эти новые, весьма разнообразные и часто направленные полемически друг по отношению к другу подходы, была критика понятия истины (как фундамента пропозиционально-семантической теории) и достоверности (как залога истинности). Определяющую роль в этом научно-философском движении сыграло доказательство Геделем теоремы о неполноте дедуктивных систем типа системы «Principia Mathematica» Б. Рассела и А.Н. Уайтхеда, на которую опиралась вся логико-позитивистская парадигма первой половины XX века. Важное место в культурно-историческом процессе критики понятия истинности и достоверности сыграло также развитие квантовой механики и формулировка Н. Бором и Гейзенбергом ее философских оснований [Бор 1961, Гейзенберг 1987]. Здесь уместно вернуться к самому началу нашего исследования (1.1.0), где говорится о базовых принципах эпистемологии XX века. Поскольку исходные посыпки любого рассуждения невозможно проверить (принцип неполноты), необходимо считать их истинными конвенционально (принцип достоверности) и исходя из этого, строить модель действительности, при помощи дополнительных языков описания (принцип дополнительности).

Таким образом, возобладали в целом американский прагматический взгляд на истину как на нечто, представляющее собой лишь удобную форму, которую мы придаем миру, подобно пространству и времени в кантовском истолковании. Критика понятия истинности как основы значения высказывания шла по ряду направлений (см. очерк послевоенной семантики в статье [Сааринен 1986]).

Теория речевых актов выявила в речевой деятельности ряд высказываний (речевых актов) основным параметром значения кото-

рых является не истинностное значение, а иллюкутивная сила высказывания, степень его убедительности, успешности [Остин 1986, Серль 1986а]). Так, председатель собрания, заявляющий:

Объявляю собрание открытым, —

прежде всего заботится не об истинности того, что он говорит, а об успешности своего речевого акта, он самим актом своего высказывания производит действие в реальности. То есть в речевых действиях высказывание и реальность не находятся в отношении параллельного изоморфизма — высказывание является не отражением реальности, а частью реальности. Как писал Витгенштейн, «Слова — это поступки» [Витгенштейн 1992: 182]. Наиболее сильный вариант теории речевых актов обнаружила в так называемой «перформативной гипотезе» (см. [Ross 1970]), в соответствии с которой любое высказывание на уровне глубинной структуры является перформативом, речевым актом, то есть в его глубинную пресуппозицию входит перформативный элемент. То есть обычное индикативное высказывание «идет дождь», по мнению философов, разделяющих перформативную гипотезу, на уровне глубинной структуры выглядит следующим образом: «Желая сделать так, чтобы ты знал это, я говорю: идет дождь» [Вежицка 1985: 253].

Возникшая и развившаяся в 1960-е — 1970-е годы лингвистика разговорной речи подчеркнула, что в живой разговорной речевой деятельности те высказывания, которые вообще могут претендовать на обладание истинностным значением, то есть эксплицитные индикативные высказывания, играют весьма незначительную роль. Разговорная речь, как правило, вообще не имеет форму правильного предложения, чаще всего это эллиптическая, отрывочная речь, обрывки фраз, интерферирующих друг с другом, незаконченных, оборванных на полуслове. Вот как выглядит расшифровка фрагмента записи разговорной речи покупателей в московском овощном магазине конца 1970-х годов:

«Апельсины: Три не очень больших //; Штучек семь / маленькие только пожалуйста //; Мне четыре покрупней дайте //; Один большой огурчик мне //; Один длинный потолще //; Вот тот кривой взвесьте //; Что-нибудь грамм на триста найдите // Капуста: Один покрупче //; Побольше один //; Мне два маленьких крепеньких //; Будьте любезны вот тот кочешок с краю //; Один кочешок получше найдите пожалуйста [Русская разговорная речь 1978: 151].

Наряду с императивами, вопросами, конъюнктивными высказываниями, контрфактическими предложениями, которые в принципе лишены значений истинности, многие высказывания в ин-



дикативе в принципе неверифицируемы (наиболее подробную и убедительную критику оснований истинности как базы семантики высказывания дал исследователь творчества Фреге и создатель оригинальной философии языка английский философ Майкл Даммит в [Даммит 1987]). Таковы советские лозунги:

Империализм — это загнивающий капитализм.

Коммунизм — это советская власть плюс электрификация всей страны.

Мир победит войну.

Коммунисты всегда впереди.

Т.М. Николаева назвала систему подобных высказываний, при помощи которых можно манипулировать массовым сознанием, «лингвистической демагогией» [Николаева 1988]. Вообще в разговорной речи зачастую не действует принцип исключенного третьего, в ней возможны объективно противоречивые высказывания. Бинарная пропозициональная логика неадекватна такому материалу. Для его анализа необходима многозначная логическая система.

Так, например, Г. фон Вригт рассматривает противоречивое высказывание «Дождь одновременно идет и не идет» в рамках строящейся им трехзначной логики:

«Рассмотрим процесс, такой, например, как выпадение дождя. Он продолжается некоторое время, а затем прекращается. Но предположим, что это происходит не внезапно, а постепенно. Пусть  $p \dashv\vdash \bar{p}$  иллюстрирует, что на определенном отрезке времени вначале определенно идет дождь ( $p$ ), а между двумя этими временными точками находится «переходная область», когда может падать небольшое количество капель — слишком мало для того, чтобы заставить нас сказать, что идет дождь, но слишком много для того, чтобы мы воздержались от утверждения, что дождь определенно закончился. В этой области высказывание  $p$  ни истинно, ни ложно. ... Можно, однако, считать, что дождь еще идет до тех пор, пока падают капли дождя, а можно считать, что дождь закончился, если падают только редкие капли дождя. Когда ситуация рассматривается с таких точек зрения, промежуточная область перехода или неопределенности включается и в дождь и в не- дождь, причем выпадение дождя отождествляется с положением, когда отсутствует невыпадение дождя, а невыпадение дождя — с положением, когда не идет дождь. Тогда вместо того, чтобы говорить, что в этой области ни идет, ни не идет дождь, следовало бы сказать,

что в данной области и идет дождь, и не идет дождь» [Вригт 1986b: 566-567].

В принципе неверифицируемыми являются также высказывания о будущем и прошлом. Это — модальные высказывания. Они легко фальсифицируются: высказывания о будущем — будущим опытом, высказывания о прошлом — альтернативными представлениями о прошлом. Так, Ю.М. Лотман показал, как строились с ориентацией на художественное поведение вымышленные «хлестаковские» мемуары Д.И. Завалишина [Лотман 1975]. Л.Н. Гумилев в своих книгах подчеркивает, что историческая реальность изображается историком или летописцем под углом зрения той политической партии, которой он принадлежит: в зависимости от этого он замалчивает одни факты, придумывает другие и тенденциозно освещает третьи. Создаются такие грандиозные исторические фальсификации, как государство пресвитера Иоанна (см. [Гумилев 1970]). Еще более радикально судят об истории русские математики М.М. Постников и А.И. Фоменко, которые, опираясь на концепцию Н.А. Морозова, доказывают, что целые исторические эпохи являются фальсификациями (см. [Постников — Фоменко 1982; Носовский — Фоменко 1995]). Можно считать, что эти доказательства неубедительны и малопродуктивны (ср. остроумную их критику Ю.М. Лотманом в [Лотман 1982b]), однако сам факт актуализации подобных исследований, независимо от того, как к ним относиться, является показательным в эпоху кризиса понятий истины и достоверности.

Чрезвычайно интересный тип высказываний, определенных с точки зрения условий их истинности, приводит Р. Моуди в книге «Жизнь после жизни» [Моуди 1991], где собраны свидетельства людей, переживших клиническую смерть. Здесь имеют место вербализованные отчеты о мистическом постмортальном опыте, но его достоверность имеет не верификативную, а жанровую природу: так, автор справедливо указывает на то, что в рассказах многих «свидетелей смерти» повторяются одни и те же детали, но это говорит не об истинности этих свидетельств (так же, как и не об их ложности), а о принадлежности их к одному достаточно узкому речевому жанру (языковой игре). Поэтому и методика, примененная здесь Моуди, так сильно напоминает методику В.Я. Проппа, примененную им при анализе волшебных сказок [Пропп 1969].

Все это не отменяет ценности подобных исследований, как не отменяет невозможность верификации высказываний, сделанных пациентами профессора С. Грофа в психоделическом бреду (высказываниях-свидетельствах о перинатальном и трансперсональном опыте) [Гроф 1992]. Тот факт, что методика Грофа рабо-

тает, и достаточно большой процент психически больных излечиваются (приобретают устойчивую ремиссию) после таких сеансов, как раз говорит о том, что истинность высказывания почти ничего общего не имеет с его успешностью, практической валидностью.

Современная культура является культурой информационной, постиндустриальной, это «третья волна цивилизаций», как назвал ее американский футуролог Алвин Тоффлер [Toffler 1980]. Но именно в обществе с переизбытком информации информация становится мощным средством манипуляции общественным сознанием. Успешность сообщенной информации по средствам масс-медиа зависит прежде всего не от ее истинности, а от ее убедительности. Последнее позволило одному из наиболее авторитетных философов современного Запада Жану Бодрийяру в его рассуждениях о той искажающей роли, которую играют средства массовой информации, сделать провокативное утверждение по поводу американо-иракского конфликта в Персидском заливе в январе 1991 года, что вообще все военные действия там проходили лишь на дисплеях компьютеров, что «войны в заливе не было» [Бодрийяр 1993].

В последнее десятилетие кризис пропозициональности зашел так далеко, что философы, традиционно причислявшие себя к лингвистической (аналитической) парадигме, сочли более актуальным изучение не самих пропозиций, а интенциональных состояний, то есть обратились к области психической жизни, которую логические позитивисты вообще не считали предметом философии (см., например, [Searle 1983; Kripke 1982], ср. также наше недавнее исследование [Руднев 1995e]). Какой же может быть художественная практика в эпоху, когда в эпистемологическом смысле «все дозволено»? К обсуждению этого вопроса мы переходим в двух последних параграфах данного раздела.

### 2.1.7. Художественное высказывание и речевое действие (Франц Кафка: автор и его герои)

Известно, что в XX веке художественный опыт часто предварял научные открытия (см. также [Степанов 1983]). Так, задолго до лингвистики устной речи существовал стиль «потока сознания» в художественной литературе, созданный Дж. Оджойсом и М. Прустом. Постакмеистическая поэзия Мандельштама и Ахматовой не только предшествовала, но и стимулировала интертекстуальные исследования творчества этих авторов (см. исследования К.Ф.Тарановского [Tarasovsky 1976] и учеников). Неомифологический роман уже подошел к своему расцвету к 1940 годам («Доктор Фаустус» Томаса Манна), а понятие «неомифологизма» появи-

лось лишь в 1970-е годы (см., например, [Мелетинский 1976]), и тогда же были разработаны научные методики анализа подобного рода художественного материала, например «мотивный анализ» Б.М. Гаспарова (см. [Гаспаров 1995]) или деконструктивизм Жака Деррида [Derrida 1967, 1972, 1980].

Ниже мы на примере творчества одного из крупнейших представителей классического европейского модернизма XX века Франца Кафки покажем, как в художественной практике реализовывались еще теоретически неотрефлексированные и даже неназванные идеи теории речевых актов. Вся творческая судьба Франца Кафки (включая его жизнь, как она засвидетельствована в документах, письмах и биографических материалах) могла бы рассматриваться как цепь неуспешных речевых актов: в детстве и юности зависимость от грубого brutального отца порождает невозможность освободиться и зажить самостоятельной жизнью — все попытки сделать это тщетны; не получается обеспечить себе свободу, обеспечить возможность для спокойного творчества — самого главного в жизни; попытки жениться несколько раз срываются; все три романа остаются недописанными; письмо отцу («Письмо Отцу») — неотправленным; любимая женщина (Милена Есенская) — потерянной; все творчество кажется неудавшимся — Кафка завещает Максу Броду уничтожить все его рукописи. Однако и эта последняя воля не выполняется.

Но взглядевшись внимательней, можно увидеть, что эта неуспешность достигается Кафкой как будто специально, он будто нарочно стремится к ней. Говоря серьезно, никто не мешал ему уехать из дома отца и жить одному, никто не мог помешать ему, взрослому человеку, жениться. Всякий раз он отказывается от брака без каких-либо видимых причин. Он мог бы послать письмо отцу по почте, однако он делает все возможное, чтобы письмо в руки отца не попало — он отдает его матери с просьбой передать письмо отцу (ср. с просьбой Максу Броду уничтожить рукописи), отлично понимая, что мать этого никогда не сделает.

Что же в результате? Маленький болезненный ипохондрик, неуверенный в себе чиновник, тихий еврей из Праги, вечно больной и недовольный жизнью, становится после смерти величайшим писателем XX века, кумиром культуры нашего столетия. Кажущаяся неуспешность во время жизни оборачивается гиперуспешностью после смерти.

Прежде чем перейти к анализу художественного творчества Кафки, вкратце обрисует тот культурный фон, который окружал его творчество. Это австрийский экспрессионизм, наследие австро-венгерского модерна (подробно о культурной жизни Вены

см. в книге [Janik-Toulmen 1973]). Смысл экспрессионизма и основная его характерная черта состоит в том, что он гипертрофирует системность, но при этом искажает элементы системы, обостряя знаковый характер этой системности (подробнее см. [Руднев 1992b, 1993a]). Разупорядочение мира у Кафки происходит не от нарушения норм, а от слишком усердного их выполнения. У Кафки главенствует всегда некий высший Закон, проявления которого носят хотя часто неожиданный характер, но всегда строго детерминированный. Изображение искаженных речевых действий — одна из характерных особенностей прозы Кафки. Причем эти искажения идут именно по тем линиям, которые знакомы нам по жизни автора. Либо это неуспешность самых элементарных речевых действий, когда человек говорит что-то другому, а тот ему не отвечает, либо наоборот, когда самые невероятные речевые акты становятся гиперуспешными.

Так, в рассказе «Приговор» дряхлый, немощный отец вдруг кричит (неизвестно из-за чего) своему сыну: «Я приговариваю тебя к казни — казни водой» — и сын после этого немедленно бежит топиться. И в том и в другом случае подчеркивается, артикулируется сама сущность речевого акта, анатомируется его структура.

Своеобразным памятником неуспешности/гиперуспешности речевого поведения является знаменитое «Письмо Отцу», в котором Кафка, с одной стороны, показывает, что отец своими «ораторскими методами» воспитания — руганью, угрозами, злым смехом — добивался обратного тому, чего хотел от сына, превращая его в запуганное и зависимое существо.

«Мне было страшно, — пишет Кафка отцу, — например, когда ты кричал «Я разорву тебя на части», хотя я и знал, что ничего ужасного после слов не последует (ребенком я, правда, этого не знал), но моим представлениям о твоём могуществе соответствовала вера в то, что ты в силах сделать и это» [Кафка 1991: 426].

Но, с другой стороны, Кафка признает, что именно таким, каким он вырос — запуганным, вечно боящимся отца, никуда не годным — он обязан этому воспитанию, которое в этом смысле было успешным. Возможно, если бы не отец, то Кафка женился бы, сделал карьеру, меньше страдал психически и не так рано бы умер. Но тогда возможно, он не написал бы «Замка».

Именно структуру этого последнего произведения определяет диалектика неуспешности и гиперуспешности. С одной стороны, чиновники Замка (Сордини, Сортини, Кламм, Мом, Эрлангер, Бюргель) принадлежат к высшей упорядоченной и упорядочивающей структуре власти — отсюда их страшное высокомерие. С другой стороны, чиновников отличают неадекватные слабости,

проявляющиеся в их речевом поведении. Они при всем своем высокомерии робки, нерешительны и ранимы. Так, Сортини вначале пишет грубую записку Амалии, где в оскорбительных тонах требует свидания, но при этом он злится на самого себя, что эта слабость отрывает его от работы. Написав агрессивную записку, он уезжает (в сущности, убегает). Эта записка Сортини влечет за собой цепь неуспешных речевых действий. Амалия рвет записку, а семья, испугавшись такой дерзости, тщетно добивается у Замка прощения за этот поступок, но замок в прощении отказывается, подчеркивая, что семью никто ни в чем не обвинял, семья хочет хотя бы добиться того, чтобы ей определили вину, но Замок отказывается и в этом. Отец Амалии каждый день выходит на дорогу и пытается вручить кому-либо из чиновников просьбу о прощении, но безуспешно. Брат оскорбленной Амалии Варнава, устроившись на работу в Замок, подходит то к одному, то к другому из слуг с рекомендательной запиской, но слуги не слушают его, пока один из них не вырывает записку у Варнавы из рук и не рвет ее в клочья. Даже давая поручения Варнаве, ему вручают какие-то явно старые ненужные письма, а он, получив их, вместо того, чтобы сразу отдавать их по назначению, медлит и ничего не предпринимает. Кламм, один из самых могущественных персонажей романа, во всем, что касается главного героя К., проявляет робость и уступчивость. Когда землемер отбивает у Кламма Фриду, тот сразу пасует, не делая попыток ее вернуть или наказать. Чиновники и их секретари не только амбициозны, но и чрезмерно впечатлительны, нервны и излишне болтливы. Бюргель, к которому землемер К. попадает ночью случайно, болтает несколько часов подряд, пытаясь при помощи болтовни бороться с бессоницей и не давая уснуть землемеру. Но К. вместо того, чтобы воспользоваться беззащитностью Бюргеля, сам засыпает.

Вообще землемер в плане речевого поведения являет собой полную противоположность чиновникам. Для него характерна не успешность, а скорее тернистый путь к гиперуспеху. Те речевые действия, которые даются легко, его не интересуют. Для него важны только те речевые акты, успеха в которых можно добиться лишь путем упорной борьбы (подробнее см. [Руднев 1992b]). По свидетельству Макса Брода, роман должен был кончиться тем, что Замок принимает К., когда тот находится на пороге смерти. Вот еще один пример неуспешности-гиперуспешности. Если уподобить Замок Царствию небесному (о многочисленных мифологических интерпретациях «Замка» см. в кн. [Мелетинский 1976]), то финал является аллегорией отпущения грехов перед смертью, в преддверии ахронной жизни в семиотическом обратном времени (см. раздел 1.1 настоящего исследования).

### 2.1.8. Семантика возможных миров и проблема экстенционала художественного высказывания постмодернистского дискурса

Одной из основных философских идей семантики возможных миров является та, в соответствии с которой «вечными истинами» (по выражению Куайна), или необходимыми истинами являются те, которые являются таковыми во всех возможных мирах. То, что является истинным в одном возможном мире, может быть ложным в другом. Так, например если рассматривать контекст времени как возможный мир, то высказывание

Сегодня весь день светило солнце —

может быть истинным применительно к некоторым конкретным дням, когда действительно светило солнце, и ложным применительно к другим дням, когда было пасмурно. Применительно к художественному дискурсу философия возможных миров, или теоретико-модельная семантика, дает возможность рассматривать художественный мир вымышленного произведения, как один из возможных миров, и тогда задача определения экстенционала художественного высказывания разрешается следующим образом. Высказывание «Все смешалось в доме Облонских» является истинным (или ложным) *в художественном мире* романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Примерно так рассуждают исследователи прагмасемантики художественного высказывания, принимающие теоретико-модельную стратегию (см., например, [Woods 1974; Pavel 1976; Lewis 1983]). При этом в ответ на традиционное фрегианское представление о том, что художественное высказывание с пустым термом не является ни истинным, ни ложным, философы этого направления рассуждают следующим образом. Если высказывание:

Шерлок Холмс жил на Бейкер стрит

не является ни истинным ни ложным, то тогда, в той же мере ни истинным ни ложным должно быть высказывание:

Шерлок Холмс жил на Парк лейн

Последнее совершенно очевидно не соответствует действительности, во всяком случае, художественной действительности рассказов А.Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе (см. об этом [Woods 1974, Lewis 1983]). Характерной особенностью теоретико-модельной парадигмы является уравнивание в правах различных модальных

и интенциональных контекстов. При этом границы между художественным и нехудожественным дискурсом стираются.

Но они действительно стираются в художественной практике, современной этой философской парадигме. В определенном смысле здесь роковую роль сыграло завоевавшее умы 1980-1990-х годов понятие виртуальной реальности. Вначале оно имело более или менее технический смысл, означавший ту иллюзорную «искусственную реальность», которая возникала перед глазами пользователя компьютерными играми определенного типа. Однако постепенно значение этого выражения стало расширяться. С виртуальными реальностями стали ассоциироваться реальности сновидения, бреда, вообще любого измененного состояния сознания. Но поскольку в определенном смысле состояние сознания любого человека является измененным по отношению к состояниям сознаний других людей, то каждая реальность является виртуальной.

Действительный мир, который в семантике возможных миров являлся маркированным членом «модельной тройки» [Крипке 1981], в философии виртуальных реальностей сливается с виртуальными реальностями человеческих сознаний и придуманными этими сознаниями дискурсами, идеологическими, риторическими, художественными, религиозными (о религии как языковой игре см. [Hudson 1975]).

В этой культурной ситуации особое значение приобретает искусство постмодернизма, во многом являющейся Ответом на Вызов философских стратегий семантики возможных миров и философии виртуальных реальностей.

Постмодернизм как художественное и философское направление отличает то, что каждое высказывание в нем понимается как отсылка к иному произнесенному ранее высказыванию (подробно о постмодернизме см. [Jameson 1986; Lyotard 1979; Rorty 1979; Baudrillard 1981; Райхман 1989]). Если говорить о современном художественном постмодернистском высказывании, то следует скорректировать тезис о том, что экстенционалом художественного высказывания являются высказывания естественно-го языка.

Для постмодернистского высказывания эта корректировка, по-видимому, должна звучать следующим образом: экстенционалом постмодернистского художественного высказывания является высказывание, принадлежащее к другим художественным дискурсам, художественным языкам и системам. По сути дела, постмодернистское высказывание является всегда цитирующим высказыванием. Причем, если литература предпостмодернист-



ского толка, — поэзия Мандельштама, Ахматовой, Элиота, проза Томаса Манна, Булгакова, Кортасара, Борхеса — старалась спрятать цитату, завуалировать ее, создавая загадку для исследователя и провоцируя такие исследовательские парадигмы, как, например, «мотивный анализ», занимающийся расшифровкой цитатных узлов художественного дискурса (одним из наиболее ярких исследований такого рода является работа Б.М. Гаспарова о «Мастере и Маргарите» [Гаспаров 1995]), — то постмодернистское высказывание сознательно оголяет цитату и тем самым обесмысливает, дезавуирует ценность исследовательских стратегий, блестяще работавших применительно к литературе предшествующего периода.

Исследователь постмодернистского текста может по сути выступать лишь как соавтор этого текста, поскольку в предельном случае постмодернистский текст выступает как гипертекст, то есть такое художественное построение, которое зиждется на нелинейном и многократном прочтении.

Прообразом постмодернистского «гипертекста», по-видимому, является роман Х.Кортасара «Игра в классики», где каждую главу можно читать двояко: 1) так, как она представлена в тексте графически; 2) в соответствии с особым ключом, который приложен автором к роману [Кортасар 1990].

Образцом современного гипертекста является компьютерный роман, например, «Полдень» Майкла Джойса (подробнее о структуре этого текста см. [Генис 1994]). Гипертекст компьютерного типа обладает ограниченным числом высказываний первого порядка и несколькими сотнями команд, шифтеров, которые позволяют прерывать чтение в любом месте и при помощи комбинации нажатия клавиш менять сюжетную стратегию, разыгрывая один за другим альтернативные варианты интриги. Говоря о том, что экстенционалом постмодернистского высказывания является художественное высказывание первого порядка, а не высказывания естественной речевой деятельности, мы не имеем, конечно, в виду, что каждое высказывание в модернистском тексте является непременно цитатой из другого текста. Но когда мы говорили об обычном художественном высказывании с пустым термом, мы тоже осознавали, что наряду с ними и ему подобными в художественном дискурсе присутствуют высказывания и целые субдискурсы, сохраняющие истинностные значения (например, первое предложение романа «Анна Каренина» или философские размышления в «Войне и мире»). Тем не менее, отсылка к иным художественным контекстам, действительно является доминантой художественного постмодернизма.

Чтобы убедиться в этом, рассмотрим некоторые наиболее известные примеры.

Модернистским бестселлером 1980-х годов является роман известного итальянского филолога и семиотика Умберто Эко «Имя розы» [Эко 1990]. Этот роман построен следующим образом. На первом уровне его высказываний — история молодого человека, послушника бенедиктинского монастыря, Адсона, и его наставника философа, ученика Оккама, Уильяма Баскервилльского. Однако на втором уровне восприятия (тоже лежащем почти на поверхности) истории походов средневековых героев, раскрывающих преступления в монастыре, находится ситуация, связанная с системой персонажей, излюбленной топики, стилистикой и сюжетными ходами рассказов Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе. При этом Холмсу соответствует мудрый Уильям Баскервилльский (прозрачный намек на повесть «Собака Баскервиллей»), а Ватсону, естественно, — Адсон.

В другом не менее известном произведении, которое можно назвать постмодернистским в широком смысле (оно написано в 1976 году), романе С. Соколова «Школа для дураков», указанная нами особенность выступает ярче всего на уровне стиля и в масштабе конкретного высказывания. В этом произведении целые блоки высказываний строятся как цитаты, тоже совершенно прозрачные, из советских стихов и песен, русской классики и детского фольклора:

«Книга — лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам, книга — за книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу, книга — друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер, загадка: сто одежек и все без застежек — что такое? отгадка — книга. Из энциклопедии, статья книжное дело на Руси: книгопечатание на Руси появилось при Иоанне Федорове, прозванном в народе первопечатником, он носил длинный библиотечный пыльник и круглую шапочку, вязаную из чистой шерсти. И тогда некий речной кок дал ему книгу: на, читай. И сквозь хвою тощих игл, орошая бледный мох, град запрядал и запрыгал, как серебряный горох. Потом еще: я приближался к месту моего назначения — все было мрак и вихорь. Когда дым рассеялся, на площадке никого не было, но по берегу реки шел Бурого, инженер, носки его трепал ветер. Я говорю только одно, генерал: что, Маша, грибы собирала? Я часто гибель возвращал одною пушкой востовою. В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек. А вы — говорите, эх, вы-и-и! А белые есть? Есть и белые. Цоп- цоп, цайда-брайда, рита-умалайда-брайда, чики-умачики-брики, рита-

усалайда. Ясни, ясни на небе звезды, мерзни, мерзни, волчий хвост!» [Соколов 1990: 130].

Можно сказать, что моделью действительности, отраженной в приведенной цитате и принадлежащей герою и рассказчику (наполовину дефективному, наполовину генильному), является упражнение по русскому языку из учебника А.С. Бархударова, где разрозненные «учебные» предложения из русской классики образуют своеобразную систему перекрещивающихся своими предметными областями возможных миров. При этом подобные цитаты, выполняя «дидактическую функцию», с легкостью прочитываются как постмодернистский коллаж.

Примером чрезвычайно сложного построения модернистских высказываний является творчество замечательного сербского писателя («балканского Борхеса») Милорада Павича. В его главном и наиболее известном произведении романе «Хазарский словарь» [Павич 1991] рассказывается история принятия хазарами в IX веке новой веры. Текст действительно строится в виде статей словаря, посвященного истории Хазарии, но каждый из трех томов словаря — христианский, исламский и иудейский — толкуют хазарский вопрос в свою пользу, то есть христианские источники исходят из того, что хазары в IX веке приняли христианство, исламские источники исходят из того, что хазары приняли ислам, а евреи — из того, что хазары приняли иудаизм. В результате роман представляет собой сложнейшее хитросплетение внешне противоречивых, но внутренне чрезвычайно последовательных высказываний. При этом характернейшей особенностью данного произведения является то, что практически каждое высказывание является цитатой другого высказывания из другой статьи «Словаря». В результате получается впечатление огромного и богатейшего художественного мира при том, что референция цитируемых источников практически никогда не выходит за пределы текста романа. Интенционально-экстенциональная система высказываний «Хазарского словаря» является принципиально амбивалентной с точки зрения своей конечности/бесконечности, так как книгу можно читать вновь и вновь по кругу. Прямой аналогией этого построения является эйнштейновское представление о Вселенной, которая одновременно конечна и бесконечна [Эйнштейн 1965: 219-222].

В качестве последнего примера постмодернистского высказывания приведем один из последних дискурсов русского прозаика-концептуалиста Владимира Сорокина. Русский концептуализм в целом можно рассматривать как разновидность постмодернизма, так как в основе его художественного метода является опери-

рование художественными клише отечественной (прежде всего, советской) культуры. Характерные особенности произведения, о котором пойдет речь, начинаются с его заглавия. Оно называется «Роман» [Сорокин 1994], что является действительным обозначением жанра (вспомним наши соображения о функции заглавия в 2.1.3), но одновременно и именем главного героя. Весь роман за исключением финала, строится как сплошной эклектичный набор цитат из классической русской литературы XIX века — «Отцы и дети» Тургенева, «Обрыв» И.А. Гончарова, «Гроза» А.Н. Островского, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Дубровский», «Капитанская дочка» и «Граф Нулин» А.С. Пушкина, новеллы Чехова. Причем эти цитаты так очевидны, что они воспринимаются почти как вещи, то есть как денотаты в наиболее примитивном смысле этого слова. Вот, например: ситуация, когда молодой герой приезжает в деревню. Следует описание его чемодана:

«Мятые рубашки с оставшимися в манжетах запонками, китайские цветастые полотенца, голландские носовые платки, нательное белье, галстуки, парусиновые брюки, панама, карманные шахматы, бритвенный прибор, флакон французского одеколона, расческа, пара книг, дневник» [Сорокин 1994: 17].

Ср. в «Графе Нулине»:

*С запасом фраков и жилетов,  
Шляп, вееров, плащей, корсетов,  
Булавок, запонок, лорнетов,  
Цветных платков, чулков а jour.  
С ужасной книжкой Гизота,  
С тетрадью злых карикатур,  
С романом новым Вальтер Скотта,*

Примерно в той же последовательности в цитате перечисляются одежда, мелкие предметы, книги и рукописи. Последние три синтагмы метризируются, постепенно превращаясь в 4-стопный ямб:

*...бритвенный прибор,  
флакон французского одеколона,  
расческа, пара книг, дневник*

В целом, однако, по мере чтения начинает создаваться впечатление кошмарного сновидения, построенного из лейтмотивов русской литературы. Здесь уже действительности, реальности вообще нет, экстенсионалы превращаются в карнаповские «индивидуальные концепты» [Карнап 1959] (подробно о «Романе» Сорокина см. [Руднев 1995d]).

Таково качание маятника экстенсионализации/интенсионализации художественной референции в постмодернистской прозе.

**Раздел 2.2. Высказывания с пространственными операторами «Здесь и «там» в системе художественного сюжета**

2.2.1. Нарративные модальности

Рассмотрим следующее художественное высказывание:

Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было.

Что мы можем сказать об этом высказывании, исходя из тех логико-семантических результатов, которых мы достигли в предыдущих трех разделах данной работы?

Будем считать, что мы знаем, что это высказывание взято из романа Ю.М. Лермонтова «Герой нашего времени» («Княжна Мери») и нам известно, что произошло перед тем событием, которое описывается данным высказыванием, и что произойдет после него (последнее позволяет нам «антирейхенбаховский» постулат семиотического времени: мы можем знать будущее текста (см. раздел 1.1.). В этом случае мы можем констатировать, что во временной структуре всего дискурса это высказывание занимает одну из ключевых позиций (в повести «Княжна Мери» условно наиболее ключевую). Здесь Печорин узнает, что он на самом деле убил Грушницкого, то есть в каком-то смысле впервые убил человека, причем не врага-горца, а равного, причем он расстрелял его почти в упор, безжалостно и цинично). Одним словом, это высказывание играет чрезвычайно большую роль в дискурсе. Если пользоваться языком традиционной поэтики, то можно сказать, что оно маркирует развязку сюжета «Княжны Мери». Это высказывание предельно информативно, оно как будто полагает некий предел событиям: завеса приоткрывается — дым рассеивается — и мы узнаем вместе с Печориным, что произошло нечто неизбежное и в физическом смысле непоправимое (необратимое, анизотропное). Грушницкий убит, его больше нет среди живых. Вот что мы можем сказать об этой фразе, с позиций первого раздела.

Исходя из второго раздела, можно сказать, что это типичный индикатив метаязыковой констатации. Исходя из третьего раздела, мы можем констатировать, что экстенсионалом этого высказывания является само это высказывание как элемент русскоязычной речевой деятельности: высказывание это правильно построено в семантическом плане, оно понятно.

Содержанием, интенционалом этого высказывания является уз-

навание Печориным, его спутниками (участниками дуэли) и читателем, что Грушницкий убит.

Если бы данное высказывание принадлежало постмодернистскому дискурсу, то нам следовало бы сказать, что его экстенционалом является высказывание из какого-либо другого художественного текста. И в данном случае можно вполне определенно сказать, из какого именно — «Евгения Онегина» Пушкина, который послужил канвой для повести «Княжна Мери»: — пропорция — Онегин — Печорин; Ленский — Грушницкий. Но «Герой нашего времени» не является произведением постмодернизма, хотя трактовка его как постмодернистского не является абсурдной (подробно о русской литературе XIX века как системной целостности см. последний раздел настоящего исследования), поэтому мы скажем, что отсылка к «Онегину» является скрытой цитатой, то есть частью смысла (коннотата) данного высказывания.

Можно сказать, что для понимания тех эмоций, которые, возможно, овладели Печориным, после того, как «дым рассеялся», важно знание (для первых читателей «Героя нашего времени» это было вполне актуальное знание) соответствующих строф Шестой главы «Онегина», а именно, строф XXXIII и XXXIV:

*Приятно дерзкой эпиграммой  
Взбесить оплошного врага;  
Приятно зреть, как он упрямо  
Склонив бодливые рога,  
Невольню в зеркало глядится  
И узнавать себя стыдится;  
Приятней, если он, друзья,  
Завоет сдуру: это я!  
Еще приятнее в молчанье  
Ему готовить честный гроб  
И тихо целить в бледный лоб  
На благородном расстоянии;  
Но отослать его к отцам  
Едва ль приятно будет вам.*

*Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен приятель молодой,  
Нескромным взглядом иль ответам,  
Или безделицей иной  
Вас оскорбивший за бутылкой,  
Иль даже сам в досаде пылкой  
Вас гордо вызвавший на бой,*

*Скажите, вашею душой  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле,  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно коченеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв?*

[Пушкин 1963: V, 134-135]

Пожалуй, это все, что мы можем сказать о данном высказывании, исходя из представлений о темпорально-модальной структуре текста, а также об экстенционале и интенционале художественного высказывания. Но это далеко не вся информация, которая сообщается нам, читателям, этим высказыванием. Можно сказать, что мы извлекли статическую, или парадигматическую информацию, но не извлекли динамической, синтагматической информации. Мы рассматривали это высказывание как целое (хотя и исходили из презумпции знания его художественного контекста). Но мы не рассматривали это высказывание в ряду других, соседних — близких и далеких — высказываний как звено одной нарративной цепи, то есть мы не рассматривали его как элемент сюжета.

Сюжетность художественного нарративного дискурса во многом определяется его квазиэкстенциональной природой. Когда читателю ясно, что история выдуманна, то есть сказанное не является ни истиной, ни ложью и отторжено от обыденной жизни рамками особой — художественной — языковой игры, то внимание поневоле заостряется на том, ради чего история и рассказывается, на ее субъекте, то есть на сюжете (родственные слова, происходящие от лат. *subjicio*, — *jesi*, — *jestum*, — *ere*, то есть то, что «простирается перед нами».

Ясно также, что ключом рассказа, наррации, а значит, и сюжета, является некое изменение. Ведь если ничего не происходит или происходит нечто однообразное, то на этом нельзя построить сюжет в классическом смысле, например, детективный сюжет, или сюжет комедии с развитой интригой (о редуцированном сюжете в русской литературе XIX века речь пойдет особо в 3.1.3). И ясно также, что изменение может зафиксировать полноценно только цепь высказываний, а не одно высказывание, хотя какой-то кульминационный момент изменения положения вещей может быть акцентирован и в одном высказывании. Но тогда в высказывании должно быть нечто являющееся индикатором этого изменения, причем было бы очень важно выявить структурные особенности этой части высказывания.

Такой частью высказывания является его модальная рамка, то есть все то, что мы отсекали, рассматривая высказывание как чистый пропозициональный радикал. При этом в данном случае речь идет не об объективных модальностях, которые закреплены в речи грамматически, то есть не о наклонениях, которые мы рассматривали в разделе 1.2 и которые задают основной модальный тон высказыванию, но не учитывают его иногда очень сильных обертонов. Что же входит тогда в модальную рамку?

По нашему мнению, это шесть категорий:

1. Информация о том, является ли содержание высказывания необходимым, возможным или невозможным, то есть алетическая модальность.
2. Информация о том, содержит ли высказывание аксиологически позитивно или негативно окрашенные сведения — то есть аксиологическая модальность (подробно см. [Ивин 1971]).
3. Информация о том, содержат ли высказывания некую норму или ее нарушение, то есть нечто разрешенное, запрещенное или должное — деонтическая модальность (подробно см. [Вригт 1986а]).
4. Информация о том, является ли содержание высказывания известным, неизвестным или полагаемым, — то есть эпистемическая модальность (подробно см. [Hintikka 1962]).
5. Информация о том, содержит ли высказывание сведения, касающиеся того, что описываемое в нем событие происходило в прошлом, происходит в настоящем или будет происходить в будущем — то есть темпоральная модальность (подробно см. [Prior 1960, 1967]).
6. Информация о том, содержит ли высказывание сведения о принадлежности его субъекта к одному актуальному пространству с говорящим (здесь), к разным пространствам (там) или нахождении его за пределами пространства (нигде) — то есть пространственная модальность (подробно см. 2.2.2-2.2.4).

Что нам может сказать в этом плане рассматриваемое высказывание? В алетическом смысле это высказывание о возможном. В аксиологическом смысле это высказывание о негативном. В деонтическом смысле это высказывание о разрешенном (с точки зрения дворянской этики первой половины XIX века) и одновременно о запрещенном (с точки зрения христианской и общечеловеческой этики — как нарушение запрета на убийство). В эпистемическом смысле это высказывание об узнавании. В темпоральном плане это высказывание о прошлом и о конце, смерти (прекращении времени жизни Грушницкого). В



пространственном смысле это высказывание об изменении в положении Грушницкого по отношению к рассказчику и перемещении его из пространства «там» в пространство «нигде».

Модальное богатство характеризует, как правило, высказывания, играющие ключевую роль в сюжете. К таковым и относится разбираемое высказывание.

Понятие нарративных модальностей было введено Л. Долежелом [Doležel 1976, 1979]. Долежел включал в нарративные модальности только четыре категории — алетику, деонтику, эпистемику и аксиологию. Мы добавляем еще две категории: время и пространство, что — наряду со знанием и необходимостью и нормой и ценностью дает достаточно полную модальную картину того, что может происходить с человеком в реальности. Рассмотрим подробнее структуру каждой из выделенных модальностей.

1. Алетическая модальность содержит три члена: возможно, невозможно (не верно, что возможно) и необходимо (не верно, что возможно не). Традиционно алетические модальности трактуются чисто логически. То есть, например, необходимость понимается как априорная, логическая необходимость ( $2 \times 2 = 4$ ), а невозможность — как логическая невозможность ( $2 \times 2 = 3$ ). Однако применительно к художественному высказыванию мы считаем уместным ввести понятие психологической необходимости и психологической невозможности. Пример психологически необходимого высказывания:

Человек рождается от двух людей.

Пример психологически невозможного высказывания:

Человек рождается от наговора

Как правило, в качестве алетическо-нарративной модальности служит нарушение психологической необходимости, то есть то, что называется чудом. Чудо по своей природе имеет не логический, а чисто психологический характер. Вот что писал по этому поводу Витгенштейн в «Лекции об этике» 1929 года:

«...Все мы знаем, что в обычной жизни называется чудом, это, очевидно, просто событие, подобного которому мы еще никогда не видели. Теперь представьте, что такое событие произошло. Рассмотрим случай, когда у одного из вас вдруг выросла львиная голова и начала рычать. Конечно, это была бы самая странная вещь, какую я только могу вообразить. И

вот, как бы то ни было, мы должны будем оправиться от удивления и, вероятно, вызвать врача, объяснить этот случай с научной точки зрения и, если это не принесет потерпевшему вреда, подвергнуть его вивисекции. И куда тогда должно будет деваться чудо? Ибо ясно, что когда мы смотрим на него подобным образом, все чудесное исчезает, и то, что мы обозначаем этим словом, есть всего лишь факт, который еще не был объяснен наукой, что опять-таки означает, что мы до сих пор не преуспели в том, чтобы сгруппировать этот факт с другими фактами в некую научную систему» [Витгенштейн 1989: 104-105].

Чудеса, описываемые в литературе — это такого рода события, которые могут не затрагивать логической алетики: например Петер Шлемиль и его тень, превращение царевны в лягушку и т.п. Но чудо может носить и логически невозможный характер. Например, идея двойничества, раздвоения, если она толкуется онтологически, разрушает один из наиболее фундаментальных законов бинарной логики — закон тождества предмета самому себе (на этом часто построены новеллы Борхеса (см. [Левин 1981]); другое дело, что скорее всего бинарная логика здесь просто «не работает»).

2. Аксиологическая модальность содержит также три члена: ценное (хорошее, позитивное), антиценное (дурное, негативное) и нейтральное (безразличное).

Пример аксиологически позитивного высказывания:

А женился на Б.

(Конечно, с точки зрения, например, С, влюбленного в Б, это, скорее, аксиологически негативное высказывание. Подобная релятивность характерна для аксиологической модальности в принципе. Всегда следует спрашивать: хорошо с чьей точки зрения? для кого? (ср. [Витгенштейн 1989] о невозможности понятия «хороший» в абсолютном смысле).

Пример аксиологически негативного высказывания:

А развелся с Б.

Для С, влюбленного в Б, это высказывание может быть аксиологически позитивным или аксиологически нейтральным (например, ему может быть уже к этому времени все равно). Пример аксиологически нейтрального высказывания:

А шел по улице.

В принципе можно представить себе контексты, в которых и это высказывание будет выступать как позитивное или как негативное (ср. анализ высказывания «Он пришел» в 2.1.3). Например, если по сюжету А угрожает Б, то появление А на улице может быть аксиологически негативным для Б. В этом случае в данном высказывании возможно перераспределение интонации (или изменение порядка слов) (ср. соответствующие эксперименты Л.В. Щербы [Щерба 1974: 37-38]). Или если С влюблен в А, то появление А на улице может быть с точки зрения С аксиологически позитивным.

Ясно также, что любое высказывание вообще является аксиологически определенным — то есть либо позитивным, либо негативным, либо безразличным. Поэтому любая из остальных тем модальностей включает в себя в явном или скрытом виде аксиологию. Если бы мы задавались целью построить непротиворечивую классификацию нарративных модальностей, то с ортодоксально-структуралистской точки зрения последняя отмеченная нами особенность аксиологической модальности в типологическом смысле снижала бы ее смысловозначительную «фонологическую» ценность как независимого таксона (ср. [Якобсон-Фант-Халле 1960]). Однако построение классификации для нас — цель побочная. Наиболее важным для нас представляется выявление изоморфизма в структуре каждой модальности (см. ниже) и попытка выяснения механизма модальной работы по производству сюжета (см. ниже, а также раздел 3.1).

Так, например, наиболее ясным представляется родство между аксиологией и деонтикой, то есть между ценностью и нормой (см. также [Вригт 1986а]).

3. Три члена деонтической модальности: должное, на одном полюсе, запрещенное на противоположном и разрешенное в качестве среднего медиативного члена — накладываются на трихотомию «хорошее», «дурное» и «безразличное»: должное соответствует хорошему, запрещенное — дурному, разрешенное — безразличному. Например:

Раскольников убил старуху.

Это одновременно и нарушение запрета (преступление), и этически дурной поступок. Но убийство (объективное преступление) может быть осценено аксиологически позитивно. Так террористические акты народовольцев вызвали порой со-

чувствие в русском обществе. Здесь действует принцип аксиологического релятивизма (обусловленного прагматически).

Пример деонтического позитивного высказывания:

Солдат выполнил приказ.

Здесь опять-таки сопровождающая деонтику аксиологическая позитивность может быть прагматически релятивизована и оценена как негативная (например, если выполнение приказа было связано с насилием). Напряжение (в смысле [Выготский 1965]) между негативной деонтикой и позитивной аксиологией (а также *vice versa*) является основой сюжета «трагедии чувства и долга», парадигма которой была заложена, по-видимому, Софоклом в «Антигоне».

Пример деонтически нейтрального высказывания, в котором содержится описание разрешенного действия:

А шел по улице

(см. выше о возможности аксиологической актуализации подобных высказываний).

4. Эпистемическая модальность также содержит три члена: знание — незнание — полагание.

Пример эпистемически позитивного высказывания: А узнал, что он получил состояние.

Знание всегда в каком-то смысле позитивно, так как знание — это исчерпание энтропии. Но как низкая энтропия может повлечь за собой дальнейшее резкое повышение уровня энтропии [Шеннон 1963], так знание может повлечь за собой целую цепь негативных последствий. Так, например, происходит, когда Эдип узнает, что он все-таки убил своего отца и женился на своей матери (то есть узнает, что человек, которого он убил на дороге, был Лай, его отец, а его жена, царица Фив, Иокаста, была его матерью). Поэтому знание, узнавание в сюжете может быть окрашено ярко негативно.

Неведение также является мощным двигателем сюжета. В том же сюжете «Эдипа» Эдип по неведению женится на Иокасте (подробно механизм эпистемического сюжета рассматривается в разделе 3.1). Мягким вариантом незнания является ложное полагание. Так, когда Гамлет закалывает Полония, спрятавшегося за Портьерой, то он делает это, ошибочно полагая, что за портьерой скрывается король Клавдий.

5. Временная модальность содержит также три члена — прошлое, настоящее и будущее. Надо сказать, что время становится активной нарративной модальностью лишь в XX веке с появлением общей теории относительности и связанными с ней идеями релятивности времени-пространства. Примерно в это время становится популярным сюжет путешествия по времени, одним из зачинателей которого был Герберт Уэллс. Сюжеты, связанные с путешествием по времени, являются, таким образом, не чисто темпоральными, а темпорально-алетическими, так как в них происходит нечто психологически невозможное с точки зрения обыденных представлений. До этого время как имплицитная модальность играло гораздо более пассивную роль в сюжете или могло не играть ее вовсе, как, например, в греческом романе, одном из первых образцов беллетристики в современном смысле. Время было фиктивным, практически таким, каким оно является в физике Ньютона, то есть обратимым и симметричным. Поэтому в таких произведениях, как, например, «Эфиопика» Гелиодора или «Дафнис и Хлоя» Лонга может пройти много лет, и это никак не отражается на возрасте героев — времени фактически нет (эту особенность греческого романа впервые проанализировал М.М. Бахтин [Бахтин 1976]).

6. Пространство как модальность не рассматривалось в модальной логике. Между тем, в сюжете оно играет огромную роль. Тернарное противопоставление «здесь — там — нигде» подробно рассматривается в следующих параграфах этого раздела. Забегая вперед, мы можем сказать, что пространственная модальность в сочетании с эпистемической дает наиболее сильный интригообразующий сюжет детективного или ситуативно-комедийного плана. Так, например, анализируя пространственное положение дел в высказывании «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было», мы сказали, что герой перешел из пространства «там» в пространство «нигде». Если бы перед нами был авантурный, детективный или ситуативно-комический сюжет, то писатель мог бы воспользоваться тем, что знание есть всегда скрытое полагание, и тогда могло бы оказаться, что Грушницкий не погиб, а спрятался в скалах, а потом стал мстить Печорину. Вспомним, что в истории массовой литературы именно подобный случай сыграл весьма позитивную роль в судьбе одного из наиболее знаменитых героев беллетристики начала XX века — в судьбе Херлока Холмса. Так в новелле «Последнее дело Холмса» говорится о том, что профессор Мориарти убивает Холмса, сбрасывая его со скалы. Этим должна была закончиться жизнь великого сыщика и оборваться серия рассказов о нем. Однако читатели были возмущены смертью

Шерлока Холмса. И вот в этой ситуации, являющейся тем редким случаем, когда прагматика внешняя, жизненная, и прагматика художественная встречаются лицом к лицу (и между ними не проложить и острия бритвы), Конан-Дойль решил оживить Шерлока Холмса. В ледующей новелле «Пустой дом» рассказывается о том, что Холмс лишь притворился погибшим, а на самом деле, скрывшись в скалах, остался невредим.

Обобщая сказанное о нарративных модальностях, можно отметить две особенности того понятия, которое мы называем сюжетом. Первая особенность заключается в том, что сюжет возникает и активно движется, когда внутри одной модальности происходит сдвиг от одного члена к противоположному (или хотя бы к соседнему): невозможное становится возможным (алетический сюжет); дурное оборачивается благом (аксиологический сюжет); запрет нарушается (деонтический сюжет); тайное становится явным (эпистемический сюжет); прошлое становится настоящим (темпоральный сюжет); «здесь» превращается в «нигде» и обратно (пространственный сюжет).

Вторая особенность заключается в том, что само понятие сюжета может не раскрываться на феноменологическом уровне одного или нескольких высказываний художественного дискурса. Для того, чтобы описать или рассказать в виде нарративного дайджеста сюжет произведения, необходимо, как правило, воспользоваться такими обобщающими квазиметавысказываниями, которых может не быть в самом дискурсе. То есть сюжет — это «супрапропозициональное» образование. Можно сказать, что единицей сюжета является пропозициональная функция (см. [Степанов 1983: 12-13]) и вспомнить В.Я.Проппа, который первым дал развернутую синтагматику сказочного сюжета как совокупности пропозициональных функций. При этом функции Проппа безусловно носят модальный характер, хотя автор об этом не говорил, так как в 1920-е годы это понятие еще не применялось в поэтике. Но по сути каждая из 31 функций Проппа являются нарративными модальностями. Например: «I. Один из членов семьи отлучается из дома, отлучка» — это пространственная модальность. «II. К герою обращаются с запретом, запрет. III. Запрет нарушается, нарушение». Эта конфигурация функций является отчетливо деонтической. «IV. Антагонист пытается произвести разведку, выведывание. V. Антагонисту даются сведения о его жертве, выдача». Эта конфигурация носит отчетливый эпистемический характер [Пропп 1969: 30-31].

После подробного анализа пространственной модальности (2.2.2-2.2.4) мы вернемся к систематизации нарративных мо-

дальностей в 2.2.5). Теперь же в заключении разговора о нарративных модальностях дадим краткое описание сюжета трагедии Шекспира «Гамлет». Будем при этом называть квазиметаязыковые высказывания, описывающие модальные перипетии сюжета, описаниями сюжетных мотивов (следуя за традицией отечественной нарратологии [Веселовский 1986]).

Ясно, что подобная схема будет носить более или менее субъективный характер, в зависимости от того, с какой подробностью членить сюжет на мотивы и каким мотивам придавать большее или меньшее значение. В любом случае это описание следует рассматривать лишь как иллюстрацию.

Последовательность сюжетных мотивов «Гамлета» Шекспира:

1. Появление призрака отца Гамлета — алетический мотив.
2. Призрак открывает Гамлету тайну убийства и призывает к мщению — эпистемическо-деонтический мотив.
3. Гамлет притворяется сумасшедшим — эпистемический мотив.
4. Он отдаляет от себя Офелию — аксиологический мотив.
5. По ошибке он убивает Полония — мотив, сочетающий в себе пространственную, аксиологическую, эпистемическую и деонтическую модальности.
6. Гамлет устраивает Клавдию «мышеловку», инсценируя при помощи бродячих актеров сцену убийства короля — наиболее сильный эпистемический мотив во всей трагедии — кульминация.
7. Король отсылает Гамлета в Англию и пытается руками Розенкранца и Гильденстерна убить его — пространственно-эпистемически-аксиологически-деонтический мотив.
8. Гамлет перехватывает письмо Клавдия, подменяет его и тем самым выпутывается из ловушки, попутно отомстив своим друзьям-предателям — эпистемически-пространственно-аксиологически-деонтический мотив (зеркальное отражение предыдущего мотива).
9. Офелия тем временем кончает с собой — аксиологический мотив.
10. Король вторично пытается убить Гамлета, используя намерение Лаэрта отомстить Гамлету за сестру — аксиологически-деонтический мотив.
10. Королева по ошибке выпивает яд из кубка, предназначенного Гамлету — эпистемически-аксиологический мотив.
11. Лаэрт ранит Гамлета отравленным клинком — аксиологически-деонтический мотив.

12. Гамлет убивает короля — аксиолого-деонтический мотив.

13. Гамлет умирает — аксиологический мотив.

14. Появляется наследник Фортинбрас — пространственно-деонтический мотив.

Данная схема сделана нарочито примитивной. По-видимому, все же сюжет не сводится к сумме мотивов, описываемых на квазиметаязыке. Сюжет живет в конкретном дискурсе — в реальных высказываниях. Сюжет не существует без стиля. Более того, он является просто предельной реализацией и диалектической сменой стиля. Ср. определение стиля и сюжета В.Б. Шкловским, которое схематически звучит примерно так: сюжет это синтагматическое проявление стиля, а стиль это парадигматическая реализация сюжета [Шкловский 1928] (рассмотрение соотношения категорий сюжета и стиля см. в 3.1.1).

### 2.2.2. Семантика прагмапространства. Определение понятий «здесь» и «там»

Понимание художественного пространства как важнейшей типологической категории поэтики стало общим местом после работ М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, В.Н. Топорова [Бахтин 1976; Лихачев 1972; Топоров 1983, 1995a-d] и их последователей. Тот факт, что в художественном произведении смена одного пространства на другое является этически окрашенной, стал предметом исследования Ю.М.Лотмана в статьях [Лотман 1965b; 1986]. Ему же принадлежат ценные наблюдения о том, что некоторые художественные произведения в принципе построены на передвижении по пространству. Это прежде всего тексты русского и европейского сентиментализма, такие как «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева [Лотман 1987].

В чем же состоит логический смысл смены одного пространства на другое? Очевидно, в том факте, что то, что является истинным в одном пространстве, может являться ложным в другом.

Наиболее яркий пример — «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта: в стране лилипутов Гулливер является великаном, в стране великанов — лилипутом.

Примером другой логико-пространственной закономерности является ситуация, типичная для английского детективного романа, когда ограниченное число персонажей собираются в одном месте (откуда вследствие природных явлений оказывается невозможным выбраться и куда больше никто не может попасть)



и в этом месте совершается преступление. Здесь используется следующая логико-пространственная аксиома: поскольку истинно, что если А находится здесь, то невозможно, чтобы он находился в другом месте, и поскольку преступление совершено здесь, то, следовательно, один из персонажей, находящихся здесь, — преступник.

Невозможность выбраться из замкнутого пространства (как правило, острова) является также сюжетной основой робинзонады.

Ниже мы даем свой вариант логики пространства (поскольку аналогичные построения нам неизвестны), ориентируясь на деонтическую логику Г. фон Вригта [Вригт 1986а], временную логику А.Н. Прайора [Prior 1960, 1967], аксиологическую логику А.А. Ивина [Ивин 1971] и эпистемическую логику Я. Хинтикки [Hintikka 1962].

В качестве модальных операторов будут использоваться понятия «здесь», «там», «нигде» и «везде». Определение первых двух понятий представляет трудности. На первый взгляд, кажется, что «здесь» естественно определить как «в месте, находящемся в непосредственной близости от говорящего», а «там» — как «в месте, удаленном от говорящего». Однако наличие таких вполне обычных употреблений, как, с одной стороны, «Он здесь, в Европе» и, с другой стороны, «Он там, за углом», противоречит подобной интерпретации.

Вероятно, бесспорным можно считать, что «здесь» — это «там же, где и говорящий». Тогда пропозиции «Он здесь в комнате», «Он здесь, в Москве», «Он здесь, в Европе» применительно к одному человеку не будут противоречивы в том случае, когда он одновременно находится и «здесь в комнате», и «здесь в Москве», и «здесь в Европе». В этом случае понятие «там» будет определяться как «не-здесь», то есть «не там же, где и говорящий», в другой комнате, в другом городе, в другой стране. Последнее, однако, не объясняет до конца того, почему «там» может быть достаточно близко, а «здесь» — достаточно далеко. Нам кажется, что употребления «Он там, за углом» и «Он там, в Америке» одинаково включают в себя семантический компонент «за пределами сенсорного восприятия». Можно знать, что некто находится «там за углом» или «там в Америке», но видеть и слышать этого нельзя.

Когда у Пушкина в романе Онегин спрашивает:

*Кто там в малиновом берете*

*С послан испанским говорит?* —

то имеется в виду, что Онегин не узнает Татьяну не только пото-

му, что она изменилась, но и потому, что она стоит достаточно далеко, где-то на пороге сенсорного восприятия, то есть он видит, что это дама в малиновом берете, но определить, кто именно, не может. Знание о том, что происходит «там», — это знание на эпистемической основе, знание о том, что находится «здесь», является знанием на сенсорной основе. Здесь — это «в», а «там» — «за»: там, за горизонтом; там, за углом; там, за облаками; там, за далью непогоды».

Будем считать, что объект находится «здесь» в том случае, когда он находится в пределах сенсорной достижимости, и находится «там», когда он находится за пределами или на границе сенсорной достижимости.

Будем считать объект сенсорно достижимым, если он может быть воспринят как минимум двумя органами чувств: например, зрением и осязанием («Я его вижу и могу дотронуться до него рукой») или зрением и слухом («Я его вижу и слышу, что он говорит»), или слухом и осязанием («Я его не вижу, но слышу его голос и чувствую рукой»).

Будем считать границей сенсорной достижимости такую ситуацию, когда объект может быть воспринят только одним органом чувств, например, его можно видеть, но не слышать («Я вижу его через окно, но что он говорит, я не слышу — он находится там, за окном») или наоборот, слышать, но не видеть («Я слышу его голос там, за стеной, но самого его я не могу видеть»).

Мы будем в дальнейшем разграничивать понятия «здесь» и «там» с маленькой буквы и «Здесь» и «Там» с большой буквы.

Если мы говорим, что объект находится «здесь» (h — here), это означает, что он находится в пределах сенсорной достижимости со стороны говорящего (лежит здесь, на столе; сидит рядом).

Если мы говорим, что объект находится «там» (th — there), это означает, что он находится на границе или за границей сенсорной достижимости (он стоит там, за шкафом; там, в углу и т.д.).

Если мы говорим, что объект находится «Здесь» (H — Here), это означает, что он находится в одном актуальном пространстве с говорящим: в одной комнате, в одном доме, на одной улице, в одном городе и т.д. Ясно, что если А находится «Здесь», то А находится «здесь» или «там» (Если А в городе, то он либо здесь, в комнате, либо там, за углом, на соседней улице, в кино и т.д.).

Если мы говорим, что объект находится «Там» (Th — There), это означает: «не верно, что он Здесь», то есть он находится за пределами одного актуального пространства с говорящим.

Будем также разграничивать понятия «нигде» и «Нигде».

Если мы говорим, что «его нигде нет», то это означает, что его нет «нигде здесь», то есть ни «здесь, в комнате», ни «там, за углом».

Если мы говорим, что объекта нет Нигде ( $N - Nowhere$ ), это означает, что его нет ни «Здесь», ни «Там», что равносильно тому, что объект вообще не существует, уничтожен, умер.

При этом анализируемые нами понятия не означают какие-то конкретные пространства, но совокупность пространств: «здесь» может означать и «здесь на столе», и «здесь на стуле», и «здесь на тумбочке», то есть в любой точке пространства, куда видит глаз говорящего, простирается его слух и может быть протянута его рука. Поэтому мы будем говорить о множестве возможных миров «здесь»  $M(h)$ , и в том случае, когда  $A$  находится здесь, будем говорить, что  $A$  принадлежит множеству возможных миров «здесь» —  $A \in M(h)$ .

### 2.2.3. Исчисление высказываний с операторами «здесь» и «там»

Теперь мы можем сформулировать основные аксиомы для логики пространства применительно к индивидуальным термам.

Знак «&» означает конъюнкцию, « $\vee$ » — дизъюнкцию, « $\Rightarrow$ » — импликацию, « $\sim$ » — отрицание, « $\in$ » — принадлежность.

1. Если  $A$  принадлежит множеству возможных миров «здесь», то  $A$  принадлежит множеству возможных миров «Здесь» и не принадлежит множеству возможных миров «там»:

$$A \in M(h) \Rightarrow A \in M(H) \ \& \ \sim (A \in M(th))$$

2. Если  $A$  принадлежит множеству возможных миров «там», то  $A$  принадлежит множеству возможных миров «Здесь» и не принадлежит множеству возможных миров «здесь»:

$$A \in V(th) \Rightarrow A \in M(H) \ \& \ \sim (A \in M(h))$$

Пример. Если  $A$  находится там под кроватью, или в шкафу, или под диваном, то  $A$  находится Здесь, в комнате, Здесь, в доме, Здесь, в городе, и не находится здесь, на столе, на кровати, на тумбочке.

3. Если  $A$  принадлежит множеству возможных миров «Здесь», то  $A$  принадлежит множеству возможных миров «здесь» или множеству возможных миров «там»:

$$A \in V(H) \Rightarrow A \in (M(h) \vee M(th))$$

Пример. Если  $A$  находится Здесь, в комнате; Здесь, в Москве, то  $A$

находится здесь, в доме; здесь, в комнате или там, под кроватью, там, на Арбате. Примечание. Использование в одной пропозиции выражений «Здесь, в комнате» и «здесь, в комнате» может показаться противоречивым. Но это не так. В antecedенте выражение «Здесь, в комнате» означает принадлежность к множеству возможных миров «Здесь», в консеквенте выражение «здесь, в комнате» означает принадлежность к множеству возможных миров «Здесь в Москве».

4. Если А принадлежит множеству возможных миров «Там», то А не принадлежит множеству возможных миров «Здесь»:

$$A \in M(Th) \Rightarrow \sim (A \in M(H))$$

Пример. Если А находится Там в Ленинграде, то А не находится Здесь в Москве.

5. Если А не принадлежит множеству возможных миров «здесь», то А принадлежит множеству возможных миров «там» и множеству возможных миров Здесь или А принадлежит множеству возможных миров «Там»:

$$\sim (A \in M(h)) \Rightarrow A \in (M(th) \& M(H) \vee M(Th))$$

Пример. Если А не находится здесь, на столе (на стуле, совсем рядом, в комнате), то А находится там, за углом, за стеной, в соседней комнате и Здесь, в комнате, в Москве, в доме, или А находится Там, в Ленинграде, в Америке и т.д. Примечание. Аналогично тому, как в примере к правилу 3, выражение «здесь в комнате» в консеквенте означает принадлежность к пространству «здесь», а выражение «Здесь в комнате» в antecedенте означает принадлежность к пространству Здесь.

6. Если А не принадлежит множеству возможных миров «там», то А принадлежит множеству возможных миров «здесь» и множеству возможных миров «Здесь» или А принадлежит множеству возможных миров «Там»:

$$\sim (A \in M(th)) \Rightarrow A \in (M(h) \& M(H) \vee M(Th))$$

Пример. Если А не находится там за стеной (за углом), то А находится здесь на столе, на кушетке, в двух шагах от меня, и находится в комнате, в доме, или А находится Там, в другом доме.

7. Если А не принадлежит множеству возможных миров Здесь, то А принадлежит множеству возможных миров Там или не находится Нигде:

$$\sim (A \exists M(H)) \Rightarrow A \exists M(Th) \vee A(N)$$

Пример. Если А не находится Здесь, в комнате, в доме, в Москве, то А находится там, в другой комнате, в соседнем доме, в Москве, или не находится Нигде.

8. Если А не принадлежит множеству возможных миров «Там», то А принадлежит множеству возможных миров «Здесь» или не находится Нигде:

$$\sim (A \exists M(Th)) \Rightarrow A \exists M(h) \vee A(N)$$

Пример. Если А не находится Там, в другой комнате, в соседнем доме, Ленинграде, то А находится в этой комнате, в этом доме, в Москве или не находится Нигде.

9. Если А не находится Нигде (= находится Нигде, то А не находится Здесь и не находится Там:

$$A(N) \Rightarrow \sim (A \exists (M(H)) \& M(Th))$$

Пример. Если его нет Нигде, то его нет ни Здесь в комнате, в доме, в Москве, ни Там, в другой комнате, в соседнем доме, в Ленинграде.

10. Если не верно, что А находится Нигде, то А находится Здесь или Там:

$$\sim (A(N)) \Rightarrow A \exists (M(H) \vee M(Th))$$

Пример. Если он не умер, то он Здесь или Там в Ленинграде.

Для универсальных термов построение логики пространства усложняется по двум причинам. Первая заключается в том, что для пропозиций с универсалиями не являются истинными аксиомы 1-10. Если дождь идет здесь, это не значит, что он не идет там, и если он идет здесь, то он может идти и там. Вторая особенность, производная от первой, заключается в необходимости введения нового понятия «Везде» как конъюнкции понятий «Здесь» и «Там».

11. Если А принадлежит множеству возможных миров «Везде» (E — Everywhere), то А принадлежит множеству возможных миров «здесь» и множеству возможных миров «Там»:

$$A \exists M(E) \Rightarrow A \exists (M(H) \& M(Th))$$

Этими замечаниями мы ограничимся, так как в теории сюжета

универсалии не играют большой роли, там мы имеем дело прежде всего с сингулярными терминами — персонажами.

#### 2.2.4. Пространственно-эпистемический парадокс и его роль в построении сюжета

Так же, как и при анализе других модальностей, играющих важную роль в сюжете, можно обнаружить, что пространственный сюжет начинается тогда, когда понятия меняются местами: «здесь» становится на место «Нигде», «Нигде» на место «там» и так далее. Например, А полагает, что В находится «Здесь», в то время как В находится «Там», или наоборот, А полагает, что В находится «Там», в то время как В находится «там» (за стеной или перегородкой) и подслушивает то, что о нем говорит А. Более сильный вариант: А полагает, что В Нигде не находится, в то время как В находится Там или Здесь.

Данный тип сюжета представляет собой комбинацию из пространственной и эпистемической модальностей. Наиболее архетипический протосюжет такого типа — муж на свадьбе у своей жены. Ср. также сцену убийства Гамлетом Полония. Многочисленные ситуации, когда герой, незамеченный, подслушивает, подглядывает, приобретает ценную информацию, движущую сюжет, также основывается на пространственно-эпистемической модальности. Интересной разновидностью такого сюжета является ситуация, когда герой притворяется глухим, немым или слепым, создавая искусственную сенсорную перегородку между собой и другими персонажами, что позволяет ему пространственно-прагматически находиться «там», в то время как он находится «здесь», и использовать это также для получения информации.

Логический механизм этого пространственно-эпистемического построения можно эксплицировать, введя алетическо-эпистемический оператор «\*», читающийся как «можно предположить, что». Если мы возьмем формулу 5 и припишем консеквенту оператор «\*», то получим:

$$5a. \sim (A \text{ Э } M(h)) \Rightarrow * (A \text{ Э } (M(th) \ \& \ M(H)) \ \& \ * (A \text{ Э } M(Th)))$$

Если произвести контрапозицию консеквента и антецедента, то получим:

$$* A \text{ Э } M(th) \ \& \ M(h) \vee * A \text{ Э } M(Th) \Rightarrow * (A \text{ Э } (M(h)))$$

То есть, если можно предположить, что А принадлежит множест-

ву возможных миров «там» и множеству возможных миров «Здесь» или принадлежит множеству возможных миров «Там», то можно преположить, что А принадлежит множеству возможных миров «здесь».

По правилу транзитивности:  $((A \Rightarrow B) \& (B \Rightarrow C)) \Rightarrow (A \Rightarrow C)$ , следовательно  $\sim (A \exists M(h)) \Rightarrow * (A \exists M(h))$ ,

то есть, если А не находится здесь, то можно предположить, что А находится здесь. Тот же результат можно получить применительно к правилам 6-8 и 10.

Парадоксальность этого вывода, по всей вероятности, объясняется самой природой понятий, которыми мы оперируем. Понятия «здесь» и «там» опираются на сенсорные данные, понятия «Здесь» и «Там» — на эпистемические данные. Но и сенсорные и эпистемические данные могут быть недостоверны. Человеку может казаться, что он видит и слышит то, что оказывается галлюцинацией. Он может полагать, что точно знает, был он или не был в каком-либо месте, но он мог забыть о том, что с ним было.

Проблема пространства «Там» в принципе связана с проблемой недостоверности информации, преодолевающей большое количество пространства. О том, что происходит «Там», нельзя судить непосредственно «отсюда», информация об этом поступает из свидетельств, рассказов, газет, писем, то есть через третьи руки и с значительным временным запозданием, поэтому в ней не может не присутствовать доля недостоверности. Когда в конце прошлого века изобрели кино и оно стало популярным в 1910-е годы, то прагматическая путаница между тем, что, как кажется зрителям, происходит «здесь и теперь», а на самом деле уже произошло «там и тогда», порождала у них, как описывает это Томас Манн в «Волшебной горе», чувство бессилия от невозможности контакта с этой кажущейся реальностью.

Изобретение телевидения с возможностью прямого эфира из любого участка пространства отчасти решило эту проблему, хотя логически осталась возможной любая степень фальсификации событий, транслируемых «Оттуда», то есть возможность сюжетопорождения в широком смысле.

Пространственный сюжет может взаимодействовать не только с эпистемическим, но и с любым другим:

- 1) с алетическим: А улетает на Марс;
- 2) с деонтическим: А нелегально переходит границу;
- 3) с аксиологическим: А совершает паломничество;
- 4) с темпоральным: А переносится в прошлое.

## ПРАГМАСЕМАНТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Все сюжетные модальности обобщим в таблице (см. также 2.2.1).

+	-	0
необходимо	невозможно	возможно
должно	запрещено	разрешено
хорошо	плохо	безразлично
прошлое	будущее	настоящее
здесь	нигде	там
знание	полагание	неведение

Возможно, что данная классификация не охватывает всех видов модальностей, но она охватывает основные их виды: пространство и время, знание и необходимость, нормы и ценности.

Одной из последних была создана логика речевых актов, построенная Дж. Серлем и П. Вандервекеном [Searle-Vanderveken 1984]. Можно сказать, однако, что любой речевой акт включается в одну из модальных систем, описывающихся приведенной выше классификацией. Например, если кто-то говорит: «Я дарю вам это», — то перед нами аксиологический речевой акт; когда судья произносит приговор: «Приговариваю такого-то к десяти годам тюрьмы», то это деонтический речевой акт. Если человек молится или наоборот призывает нечистую силу, то это алетический речевой акт. Если он говорит: «Я сомневаюсь в этом», то это эпистемический речевой акт. Иллокуция «Я ухожу» представляет собой пространственный речевой акт; высказывание «Начнем через полчаса» — темпоральный речевой акт.

Для того, чтобы сделать классификацию более подробной, мы введем две пары понятий: 1) сильной и слабой модальностей и 2) позитивной и негативной модальностей (см. также 2.2.1).

Сильным модальным высказыванием или действием будем считать такое, которое отражается на судьбе человека (персонажа) в масштабе всей его жизни (всего сюжета). Соответственно слабым будет считаться модальное действие или высказывание, которое не влечет за собой серьезных последствий и детерминирует поведение персонажа на уровне мотива. Сильные модальности будут обозначаться большой буквой, слабые — маленькой.

Позитивным модальным (речевым) действием мы будем считать то, которое будет соответствовать модальностям, находящимся в левом столбце таблицы, то есть все необходимое, должно, хорошее, прошлое, известное, здешнее. Негативными будут соответственно невозможное, запрещенное, плохое, будущее, несущее



шествующее (нигде-не-находящееся), неизвестное. Примечание. Прошлое и будущее рассматриваются как позитивное и негативное в соответствии с христианской традицией: все благое идет из прошлого (закон, патриархи, пророки, Мессия), все дурное ожидается в будущем (возмездие за грехи, Страшный Суд, конец света).

Приведем примеры сильных модальных типов сюжета:

1. AI+ Воскресение Иисуса Христа, видение ангела святому.
2. AI- Призраки и вампиры, оживающие статуи.
3. D+ Геройский подвиг, например, победа над драконом.
4. D- Убийство, насилие, клевета, предательство, инцест.
5. Ax+ Любовь, обогащение, власть.
6. Ax- Потеря или смерть близкого человека, разорение.
7. Ep+ Сверхзнание, прорицание, разгадка истины, открытие.
8. Ep- Введение в заблуждение, клевета, обман, притворство.
9. T+ Перемещение во времени, попадание в прошлое.
10. T- Перемещение во времени, попадание в будущее.
11. S+ Возвращение — с войны, с поединка, из изгнания.
12. S- Уход — попадание в плен, в тюрьму, в ссылку, в ад.

Ясно, что чем большее количество сильных модальностей содержит сюжет, тем более сильным сюжетом он является. Наиболее сильным будет сюжет, использующий все шесть модальностей, например, AI+, T+, D+, Ax+, Ep+, S+. Таким сюжетом представляется евангельский, где присутствует Чудо (AI+), выполнение Иисусом воли Отца (D+), акт Спасения (Ax+), исполнение пророчества о Мессии (Ep+), перераспределение течения времени путем снятия Первородного Греха (T+), Вознесение (S+). Евангельский сюжет обладает такой силой воздействия, что не перестает быть актуальным на протяжении двух тысячелетий.

Предательство Иуды во многом является сюжетом-антиподом, но оно не обладает такой модальной силой, в нем задействовано только три модальности: Ep-, D-, Ax- (эти три модальности составляют семантический комплекс понятия предательства; ни алетическим, ни темпоральным, ни пространственным этот мотив не является).

Три модальности также представляют собой сильный сюжет. На трех модальностях построены такие сюжеты, как «Эдип» (Ax-, Ep-, D-: убийство отца и инцест с матерью по неведению); «Фауст» (AI-, D-, Ax-: договор с дьяволом, ведущий к гибели души); «Дон Жуан» (Ax+, D-, AI-: любовь сопровождается нарушением обета верности умершему мужу, что ведет к появлению его призрака).

Думается, что не случайно мы приводим сюжеты, которые повторяются и воспроизводятся на протяжении многих столетий.

Но можно в принципе представить себе нечто противоположное, то есть сочетание модальностей слабых по силе и нейтральных по ценности, то есть правый столбец таблицы: возможное, разрешенное, безразличное, полагаемое настоящее, находящееся «там». Это будет ситуация, когда «ничего не происходит», некий сюжетный штиль, выраженный древним русским летописцем фразой о том, что в лето такое-то «тихо быть».

Сочетание шести типов модальностей по четырем признакам (сильный, слабый, негативный, позитивный) дает  $4^6=4096$  конфигураций, которые могут реализоваться на уровне целого сюжета или на уровне мотива.

Можно заметить, что в литературе господствуют устойчивые модальные конфигурации. Наиболее просто это показать на примере D и Ax, которые, как правило, сопутствуют друг другу. Здесь выделяются четыре конфигурации:

1. D+ => Ax+ Если герой выполняет то, что должно, его ожидает награда.

2. D- => Ax- Нарушение запрета ведет к беде.

3. (D- => Ax+) => (Ax- => D-) Нарушая запрет, герой получает нечто ценное, которое оборачивается плохой стороной, и герой получает наказание.

4. (D+ => Ax-) => Ax+ Выполняя долг, герой терпит бедствие, но благодаря этому он впоследствии получает награду.

Конфигурации 1 и 2, как правило, выполняют мотивную функцию. Наиболее интересны конфигурации 3 и 4. Конфигурация 3 (формула Первородного Греха) является сюжетной основой «Анны Карениной» Л.Н. Толстого: нарушая долг верности мужу (D-), героиня получает любовника (Ax+), и она погибает, чем, по мнению автора, совершается акт высшего возмездия (D+). Вероятно, Лев Толстой первый не согласился бы с подобной трактовкой, уж слишком она напоминает известную эпиграмму Н.А. Некрасова:

*Толстой, ты доказал с терпеньем и талантом,  
Что женщине не следует гулять  
Ни с камерьбюнкером, ни флигель-адъютантом,  
Когда она жена и мать.*

Как известно, Л. Толстой, отбиваясь от критиков, произнес знаменитую фразу о «сцеплении мыслей». Но сцепление мыслей —

фактор стиля, законы же сюжета чаще всего оказываются достаточно жесткими и примитивными, объединяя во многом другом совершенно не похожие произведения. конфигурация 3 соответствует сюжету «Дамы с камелиями» А. Дюма, под влиянием которого во многом написана «Анна Каренина» [Эйхенбаум 1967]. Может быть, во многом благодаря прозрачности сюжета «Анна Каренина» была встречена критикой в целом благожелательно, в то время как над «Войной и миром», когда он вышел в свет, смеялись, как над нелепым монстром [Шкловский 1928].

На основе конфигурации 4 построен, например, сюжет «Капитанской дочки» А.С. Пушкина: Гринев, сохраняя верность присяге (D+), попадает в беду (Ах-), но именно благодаря этому все заканчивается хорошо и герой получает невесту (Ах+). Различные конфигурации модальностей преобладают в различных жанрах. В комедии основополагающим является эпистемический сюжет («в центре комедии надувательство») [Фрейденберг 1973в] — переодевания, близнецы, обман. В трагедии главную роль играет деонтический сюжет несоблюдения запрета, при этом эпистемический сюжет может присутствовать (как в «Эдипе» Софокла), а может отсутствовать почти вовсе (как в «Антигоне» Софокла, «Прометее прикованном» Эсхила).

Способ применения каждой модальности в определенных жанрах и текстах имеет свою философскую подоплеку. Так в «Войне и мире» Л.Н. Толстого разработана достаточно сложная философия пространства, в соответствии с которой то, что является ценным и должным в одном пространстве, не является таковым в других: то, что неуместно в салоне Анны Шерер, необходимо у старого князя Болконского; в Павлоградском полку действуют нормы, несовместимые с традиционными нормами, действующими в семье Ростовых. Персонажи, подчиняющиеся нормам, действующим в том или ином пространстве, являются второстепенными. Персонажи, которые либо доводят исполнение нормы до предела (бессмысленное геройство Андрея Болконского при Аустерлице), либо наоборот, не хотят или не умеют их соблюдать (Пьер Безухов, Наташа Ростова) являются главными. Моменты взлета и краха происходят на резко маркированном пространстве: Аустерлиц, Шенграбен, Бородино, горящая Москва.

Чрезвычайно интересна философия пространственно-эпистемического сюжета в новеллах Г.К. Честертона, посвященных отцу Брауну, который раскрывает преступления потому, что смотрит на мир глазами последовательного томиста-католика, в то время как другие герои, как правило, атеисты, не видят очевидного.

Благодаря нескольким устойчивым положениям отец Браун ловит преступника на его собственный крючок:

1. Действительность кажется детерминистской, на самом деле она является телеологической (ср. 1.1.3). Следует задаваться вопросом не почему произошло то или иное событие, а зачем и кому понадобилось, чтобы это событие выглядело таким образом.

В новелле «Сапфировый крест» отец Браун подбрасывает сыщику Валентэну следы своего передвижения по городу: разбивает стекло в ресторане: обливает стену супом, рассыпает яблоки. В новелле «Сломанная шпага» отец Браун доказывает, что герой рассказа, генерал, затеял страшное нелепое сражение ради того, чтобы скрыть под грудой трупов убитого им накануне полковника.

2. Люди делят друг друга на высших и низших, на самом деле все люди равны.

Используя эту презумпцию, отец Браун в новелле «Странные шаги» догадывается, что преступник, используя тот факт, что в клубе, в котором происходят события, лакеи и джентльмены носят одинаковые фраки, поочередно представляя перед лакеями как джентльмен, а перед джентльменами как лакей, крадет серебро. То же в новелле «Невидимка», где жертва не замечает преступника, так как преступник одет в форму почтальона, которого вообще не принято замечать.

3. Люди склонны принимать за реальность то, что является фикцией.

В новелле «Проклятая книга» секретарь профессора, увлекающегося магией, разыгрывает его; явившись под другим именем (элемент 2. — профессор привык не замечать секретаря), он говорит ему, что обнаружена таинственная книга, раскрыв которую, люди исчезают. На вопрос, где находится книга, он отвечает, что оставил ее в приемной у секретаря. Когда профессор и «неизвестный» врываются в приемную, то они обнаруживают книгу раскрытой, окно распахнутым, а секретаря, конечно, исчезнувшим. Потом таким же образом «исчезают» и другие люди. Отец Браун догадывается, что никто не исчезал, никакой проклятой книги не существует, и все подстроено (элемент 1. — детерминистское оказывается телеологическим).

4. Считается, что случайный набор предметов невозможно объединить в систему, на самом деле эти предметы можно объединить не только в одну, но и множество систем.

Этот тезис, замечательным образом предваряющий методологические установки семантики возможных миров, позволяет отцу Брауну раскрыть преступление в новелле «Честь Израэля Гау». В

доме, где совершено преступление, обнаружены бриллианты без оправы, много табаку без табакерок, железные пружины и колесики, восковые свечи без канделябров. Спутники отца Брауна считают, что это предметы невозможно никак систематизировать. В ответ отец Браун предлагает такую версию:

«Граф Гленгайд помешался на французской революции. Он был предан монархии и пытался восстановить в своем доме быт последних Бурбонов. В восемнадцатом веке нюхали табак, освещали комнаты свечами. Людовик Шестнадцатый любил мастерить механизмы, бриллианты предназначались для ожерелья королевы» [Честертон 1990: I, 389].

Изумленные слушатели восклицают, неужели в этом и состоит Истина? В ответ отец Браун предлагает совершенно иную версию:

«Гленгайл нашел клад на своей земле, драгоценные камни. Колесиками он шлифовал их или гранил, не знаю. Ему приходилось работать быстро, и он пригласил в подмогу здешних пастухов. Табак — единственная роскошь бедного шотландца, больше его ничем не подкупишь. Подсвечники им были не нужны, они держали свечи в руках, когда искали в переходах, под замком, нет ли там еще камней» [Там же: 391].

Истинной оказывается третья версия. Слуга Гленгайла, которому хозяин завещал все свое золото, но ничего кроме золота, будучи болезненно педантичным, забрал золотые оправы от бриллиантов, корпуса часов, канделябры и табакерки, но оставил нетронутыми сами бриллианты, механизмы часов, табак и свечи.

Варьировать в зависимости от философских установок эпохи могут и конкретные сюжеты. В архаическом мифе об Эдипе, по реконструкции К. Леви-Строса, центральной является идея «автохтонности»: человек рождается от одного или от двух? (и соответственно недооценка кровного родства присутствует наряду с его переоценкой) [Леви-Строс 1983]. В классическом античном «Эдипе» центральной является идея предопределенности судьбы, которая настаивает человека, хочет он того или нет. В «Эдипе» XX века, фрейдистском, который, по мнению Леви-Строса, является одним из вариантов мифа и поэтому тоже должен быть включен в миф, главной является идея неконтролируемости подсознательных инстинктов. Таким образом, Эдип убивал отца и женился на матери, зачеркивая и заостряя идею происхождения от двух людей; античный Эдип поступал так, стремясь преодолеть рок; Эдип фрейдовский убивал отца как соперника и овладевал матерью как партнером по детской сексуальности.

В заключение можно заметить, что, поскольку художественный мир строится изоморфно реальному миру и часто между ними трудно провести резкую границу, то модальная типология сюжета может быть применена и к реальной биографии человека (см. 3.3.2). Жизнь человека состоит из действий и высказываний, каждое из которых осуществляет одну из 4096 модальных конфигураций. Конечно, для построения модальной типологии жизни необходима гораздо более подробная градация модальностей по силе и ценности. Вкусный обед, прогулка по морю, защита диссертации, счастливый брак, присуждение Нобелевской премии — все это аксиологические явления различной степени позитивности. Тем не менее, даже при огрубленном подходе, применяя модальную типологию, можно видеть, каков механизм того, что две различные жизни не похожи друг на друга. Сравним биографии Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Биография Достоевского в своих важнейших чертах строится по схеме  $D \Rightarrow Ax-$ ,  $D+ \Rightarrow Ax+$ : антиправительственная деятельность ( $D-$ ) ведет к суровому наказанию ( $D+$ ,  $Ax-$ ), пройдя через которое человек приходит к некоему позитивному мировосприятию ( $Ax+$ ). В биографии Толстого конфигурация совершенно иная: ( $Ax \Rightarrow Ax-$ )  $\Rightarrow Ax$ ,  $S-$ . Благополучная личная и творческая судьба в первой половине жизни ( $Ax+$ ) парадоксальным образом приводит к переоценке ценностей и нравственному тупику ( $Ax-$ ), из которого удастся окончательно выйти путем не только идеологического разрыва, но и пространственного Ухода ( $S-$ ,  $Ax+$ ).

Особенностью творческого поведения Достоевского было достаточно жесткое разграничение сфер деятельности: личной, писательской и журналистской. У Толстого, которому в начале пути приходилось быть одновременно военным, помещиком, педагогом и писателем [Эйхенбаум 1926], все эти четыре типа деятельности были проявлением чего-то единого. Оба автора жили так, как писали, но у Достоевского писательство, будучи средством к существованию, не проникало так сильно в биографию, как у Толстого, который в поздние годы отучал себя писать так же, как потом отучался от курения: как от вредной безнравственной привычки. Достоевский оставлял свои произведения как неизбежные следы на песке своей биографии, Толстой тщательно старался стереть следы своих произведений, как стирают следы преступлений.

## **ГЛАВА ТРЕТЬЯ**

### **ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СЮЖЕТА И РЕАЛЬНОСТИ**

#### **Раздел 3.1. Эпистемический сюжет**

##### **3.1.1. Логико-семантические механизмы возникновения и функционирования эпистемического сюжета**

Одним из фундаментальных свойств развитого естественного языка, то есть языка с развитой семантикой, синтактикой и прагматикой (Языка-3, по типологии Ю.С. Степанова) [Степанов 1985], является возможность называть один объект различными именами и описывать его различными дескрипциями. Например, имя Иокаста может быть заменено выражениями мать Эдипа, царица Фив или жена Лая. Все три десигнатора будут иметь одно инвариантное значение, денотат, по терминологии Фреге [Фреге 1978], или экстенсионал [Карнап 1959]. В то же время, в каждом из этих выражений есть нечто особенное, то, посредством чего значение реализуется в языке, смысл, коннотат, или интенционал.

Можно сказать, что данная особенность естественного языка является лингвистической базой для формирования стиля, то есть возможности одно и то же называть или описывать по-разному, возможности приписывать одному экстенсионалу в принципе бесконечное множество интенционалов.

Вероятно, наиболее полно этот принцип будет проявляться в лирической поэзии (искусстве слова), применительно к которой можно сказать, что в ней любому объекту может быть приписано любое имя или любая дескрипция. Данная особенность носит семантико-прагматический, а не чисто семантический характер, так как она, по всей видимости, прежде всего связана с неисчерпаемостью содержания основного объекта прагматики и одновременно лирики (см. раздел 2.2) — человеческого Я.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

*Я связь миров повсюду сущих,  
Я крайня степень вещества;  
Черта начальна божества;  
Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!*

[Державин 1947: 41].

Ср. не менее известное описание Ахматовой неисчерпаемости предметной сферы лирической поэзии как реализации принципа субъективности в его прагматической сфере:

#### *ПРО ЭТИ СТИХИ*

*Это — выжимки бессонниц,  
Это — свеч кривых нагар,  
Это — сотен белых звонниц  
Первый утренний удар...  
Это теплый подоконник  
Под черниговской луной,  
Это — пчелы, это — донник,  
Это — пыль и мрак, и зной.*

[Ахматова 1977: 313]

Ср. также рефлексию над этой особенностью языка и пародирование этой особенности поэзии в стихотворении современного русского поэта-концептуалиста:

#### *ИМЕНА*

*человек по имени документ  
человек по имени аргумент  
человек по имени монумент  
человек по имени бильярд*

*человек по имени миллион  
человек по имени камамбер  
человек по имени пастернак  
человек по имени мандельштам*

*человек по имени все равно  
человек по имени сужинсын  
человек по имени «отченаш»  
человек по имени человек*

[Друк 1991: 97]

Однако, как мы уже подчеркнули в разделе 2.1, в отличие от поэзии проза является не искусством слова, а искусством предложения, искусством высказывания. Как же реализуется



данная особенность языка на пропозициональном уровне? В двух словах можно сказать, что эта особенность реализуется в интенциональных контекстах пропозициональных установок, то есть в тех же фрегевских косвенных контекстах, которые мы рассматривали в разделе 2.1. Для того, чтобы было ясно, о чем идет речь, вспомним пример из работы С.Крипке «Загадка контекстов мнения». Некий француз, никогда не бывавший в Англии, разделяет расхожее мнение, что Лондон — красивый город, которой он выражает при помощи французского высказывания:

Londres est jolie.

Однако данный герой отправляется в странствия, после долгих перипетий попадает в Англию и поселяется в одном из самых неприглядных районов Лондона. Он не отождествляет в своем сознании этот город, в котором он теперь живет по воле судьбы, с тем городом, который он называл по-французски *Londres* и по поводу которого разделял мнение, что *Londres est jolie*. Город, в котором он теперь живет, он называет по-английски *London* и разделяет мнение (никогда не бывая в историческом центре города и все время проводя в своем грязном квартале), что —

London is not pretty.

Итак, в «феноменотическом сознании» (выражение из статьи [Сааринен 1986: 131] с анализом аналогичного примера Г.-К. Кас-танеды) этого персонажа стало одним городом больше. Эта особенность не обязательно проявляется в двух различных языках. Вот пример из той же статьи, где речь идет об одном языке. Здесь некий Питер «может узнать имя «Вишневецкий», обозначающее человека, носящего то же имя, что и знаменитый пианист. Очевидно, что выучив это имя, Питер согласится с утверждением: у Вишневецкого был музыкальный талант, и мы, употребляя имя Вишневецкий как обычно для обозначения музыканта, можем вывести отсюда, что

Питер думает, что у Вишневецкого был музыкальный талант.

[...] Позже, в другом кругу людей, Питер узнает, что был какой-то Вишневецкий, политический лидер. Питер весьма скептически оценивает музыкальные способности политических деятелей и потому приходит к заключению, что существует, вероятно, два человека, живущих примерно в одно и то же время и носящих фамилию «Вишневецкий». Употребляя слово «Вишневецкий» для обо-

значения политического лидера, Питер соглашается с тем, что «У Вишневого не было музыкального таланта» [Крипке 1986: 233].

Надо сказать, что тот факт, что внутри пропозициональных установок возможно несоблюдение принципа подстановки нескольких интенционалов для одного эксенционала был замечен и проанализирован еще Фреге, в частности в его работе «Мысль», в рассуждениях о «докторе Густаве Лаубене» [Фреге 1987: 28-30]. Однако наиболее четко и терминологически перспективно эту проблему охарактеризовал Куайн в работе «Референция и модальность», назвав подобные контексты «референтно непрозрачными» [Куайн 1982].

Применительно к художественному дискурсу выявленная особенность языка дает следующий принцип: референтная непрозрачность индивидуальных термов в контекстах мнения пропозициональных установок приводит к эффекту принятия одного индивида за другого, то есть к тому, на чем зиждется эпистемический сюжет (см. раздел 2.2).

Рассмотрим следующие два высказывания, являющиеся квазиметавысказываниями, описывающими сюжет «Царя Эдипа», вернее, некоей усредненной версии «истории об Эдипе»:

- (1) Эдип знает, что он женился на Иокасте.
- (2) Эдип знает, что он женился на своей матери.

(ср. также анализ этих высказываний в [Арутюнова 1988; Вендлер 1986]).

Первое высказывание характеризует положение дел до развязки трагедии, и его смысл не несет в себе ничего трагического. Второе высказывание характеризует положение дел после развязки и в свернутом виде содержит сюжетное зерно трагедии. Выражения Иокаста и мать Эдипа имеют один и тот же экстенционал, но разные интенционалы. Соответственно, высказывания (1) и (2) выражают одно и то же истинностное значение и как будто описывают одно и то же положение дел. Схематически сюжет трагедии Эдипа можно описать при помощи объективно противоречивой конъюнкции:

- (3) Эдип знает, что он женился на Иокасте, и не знает, что он женился на своей матери.

То есть не все семантико-прагматические вхождения имени Иокаста (и прежде всего тот факт, что Иокаста является матерью Эдипа) были известны Эдипу.

С логической точки зрения все это произошло оттого, что выражения Иокаста и мать Эдипа употреблены в референтно непрозрачном контексте пропозициональной установки «Эдип знает, что». То есть в феноменологическом сознании Эдипа Иокаста и мать Эдипа — это разные индивиды. Другими словами, для Эдипа справедливо, что:

(4) Эдип не знает, что Иокаста и его мать — это одно лицо

или

(5) Эдип полагает, что Иокаста и мать Эдипа — это разные лица.

В соответствии с этим и можно утверждать, что возникновение эпистемического сюжета имеет место вследствие возможности в референтнонепрозрачных контекстах пропозициональных установок приписывать одному и тому же суждению противоположные значения истинности или напротив — возможность одно и то же значение истинности приписывать разным суждениям. Так, для Эдипа до развязки трагедии суждения:

(6) Иокаста является женой Эдипа

и

(7) Иокаста является матерью Эдипа —

обладают противоположными значениями истинности, то есть на вопрос «Является ли Иокаста женой Эдипа?» он должен отвечать утвердительно, а на вопрос «Является ли Иокаста матерью Эдипа?» — отрицательно. Обнаружение Эдипом истинности суждения (7) путем установления тождества между именем Иокаста и дескрипцией мать Эдипа — на уровне экстенционала — и составляет пружину сюжета трагедии Эдипа.

Сама возможность возникновения в языке референтно непрозрачных контекстов (здесь мы переходим с логико-семантического уровня описания на лингвистический) обусловлена наличием в нем не только главных предложений, но и придаточных, то есть наличием развитой прагматики как воз-

возможности моделировать говорящим свою речевую позицию, а также наличие соответствующих синтаксических ресурсов для моделирования этой позиции. Ср.:

«[...] В Языке-3 имеются все необходимые условия для того, чтобы в нем появились пропозициональные установки. В самом деле, чтобы можно было сказать «Джон считает, что...» (скажем, «Джон считает, что идет дождь»), нужно, чтобы тот носитель языка, который это говорит, имел возможность выделить Джона как объект наравне с объектом «дождь» [Степанов 1985: 308].

Переходя вновь на язык модальной логики, можно сказать, что различие между интенционалами и экстенционалом высказывания становится существенным, актуальным для языкового сознания, лишь тогда, когда язык приобретает возможность выражать мнения, оценки, нормы, истинность или ложность которых опосредована прагматически (или, в терминах Ю.С. Степанова, дектически), то есть возможность выражать мнения, оценки и нормы, истинные или валидные при одном положении дел или направлении событий, (в одних возможных мирах) и ложные или невалидные при других положениях дел, других направлениях событий (в других возможных мирах) [Хинтиikka 1980в: 72-74].

Говоря метафорически, возможность моделирования ошибки должна быть предоставлена сюжету естественным языком.

Рассмотренные особенности семантики естественного языка обычно понимаются как препятствия на пути к построению языка науки (в частности, в программе логического позитивизма Венского кружка). Истина ограничена строгим числом фактов, в то время как область фантазии, вранья, виртуальных объектов, «индивидуальных концептов» — практически безгранична.

Куайн писал по этому поводу следующее:

«Трущобы возможных объектов — благодатная почва для элементов, склонных к беспорядку. Возьмем, к примеру, возможного толстого человека стоящего у той двери, или же возможного лысого человека, стоящего у той же двери. Являются ли они одним возможным человеком или это два возможных человека? Как нам решить этот вопрос? Сколько же возможных человек стоит у двери? И не больше ли там худых возможных людей, чем толстых? И сколько из них похожи друг на друга? И не делает ли их это сходство одним человеком? Разве нет двух возможных абсолютно одинаковых предметов? Но не то же ли это самое, что сказать, что для двух возможных предметов невозможно быть одинаковыми? Или наконец дело просто в том, что понятие тождества неприменимо к недейст-

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СЮЖЕТА И РЕАЛЬНОСТИ

вительным возможным объектам? Но тогда какой смысл говорить о каких бы то ни было сущностях, если о них нельзя сказать, тождественны ли они, или отличаются друг от друга» [Quine 1953: 4].

Но то, что является препятствием или осознается в качестве препятствия в логике, становится необходимым в беллетристике. Говоря так, мы подчеркиваем, что эпистемический сюжет рассматривается нами как наиболее фундаментальный из всех выделенных нами типов сюжета (см. раздел 2.2). Что же так выделяет эпистемический сюжет по сравнению с алетическим, деонтическим, аксиологическим, темпоральным и пространственным? Прежде всего, наибольшая универсальность первого. Целые жанры нарративной прозы строятся на эпистемическом сюжете, не могут без него обойтись, используя остальные виды модальностей на второстепенных мотивных ролях. Такими жанрами являются прежде всего комедия, детективный жанр, криминальный роман и т.п. Говоря в целом, можно отметить, что чем более массовым является беллетристический жанр, тем более необходимой, неотъемлемой его частью является эпистемический сюжет, сюжет ошибки, *qui pro quo*. Почему это так, можно попытаться выразить следующим рассуждением. Основной единицей нарративной прозы является высказывание, пропозициональной основой которого служит понятие истинности и ложности, рассматриваемое в качестве денотата. В соответствии с тем представлением, которое мы рассмотрели в разделе 2.1, нарративная проза чаще всего лишает свои пропозиции значений истинности, но только для того, чтобы освободить эпистемическое пространство для интенциональной игры в истинность и ложность. «Изображенные», вторичные пропозиции в каком-то смысле остаются пропозициями. Они являются отображением языка, и тем самым своей языковой сути, которая в экстенциональном смысле была у них отнята беллетристическим жанром. Но поиск истины, загадка, ошибка, розыгрыш, обман, надувательство, хитрость, просто откровенная ложь — все это возможно лишь на языке пропозиций (см. также 3.1.5). Поэтому наиболее фундаментальный интерес рядового «пользователя» беллетристики — это интерес эпистемический, а не деонтический, не аксиологический, не алетический, не темпоральный и не пространственный. Для читателя прежде всего важно, что будет дальше? Деонтические и аксиологические мотивы (хорошо ли поступил герой или дурно? можно ли нарушать норму или это исключено?) выступают в беллетристическом дискурсе лишь как мотивная аранжировка. То же самое можно сказать и о пространстве и времени. Пространство, как мы пока-

зали в разделе 2.2, просто является слугой эпистемического сюжета, в время — слугой алетического сюжета научно-фантастического типа.

Говоря метафорически, когда пользователь массовой литературы читает, что герой переходит улицу на красный свет, то здесь важнее не деонтический признак, а эпистемический: «Он нарушил запрет, что же из этого последует? Задавит его или не задавит? Накажут или не накажут?»

Если переформулировать сказанное в терминах раздела 1.1, то можно сказать, что потребность в переработке нарративной информации, которая заключается в исчерпании, так сказать, «интенциональной энтропии», прежде всего удовлетворяет именно эпистемический сюжет.

Чем выше художественный жанр, тем большую роль в нем начинают играть деонтика и аксиология. В комедии наказание зла и торжество добра является профанированием подлинных аксиологических ценностей, ибо происходит это автоматически в силу жанровых законов. Тот факт, что в романе или в трагедии может победить зло, высвобождает эти категории, делает их носителями свободного нарративного выбора, и тем самым поднимает их рейтинг в сюжете.

### 3.1.2. Эпистемический сюжет и философия истины в детективном жанре

Рассмотрим детективный жанр в узком смысле как жанр, в принципе невозможный без эпистемического сюжета. Детектив характерен прежде всего тем, что он является специфическим жанром массовой литературы XX века (зародился в середине прошлого века в англо-американской литературе; основоположники — Эдгар По и Уилки Коллинз) и, стало быть, несет на себе отпечаток специфичности самой культуры нашего столетия. Детектив — не просто жанр с неотъемлемым эпистемическим сюжетом, в этом качестве выступающий как образец «просто сюжета» (ср. классическую работу В.Б. Шкловского «Новелла тайн», где анализируется рассказ Конан-Дойля «Пестрая лента» в качестве наиболее простого и удобного для анализа сюжета [Шкловский 1925]). Детектив — это такой жанр, в котором эпистемический сюжет становится не только инструментом, но объектом художественной рефлексии. Детектив — это в определенном смысле рефлексия над тем, что такое истина. В этом плане детектив — сложный жанр и был выбран Шкловским для анализа, скорее всего, потому, что исследователь, находясь еще внутри исследуе-

мой культуры, просто не отличал детектив и сюжет ошибки и тайны, который может иметь не только детективный, но и приключенческий характер (то, что сейчас называют словом «триллер»), то есть авантюрный.

В детективе не просто происходит поиск истины, а стало быть, осуществляется эпистемический сюжет, но происходит методологическое рассмотрение того, как следует искать истину, и, в конечном счете, что такое истина, какова ее природа. В этом смысле детективный сюжет может быть назван не эпистемическим, а эпистемологическим.

На протяжении первых сорока лет XX века детективный жанр дал три классических разновидности, которые, как мы покажем ниже, были тесно связаны с той философией истины, которая была представлена в соответствующей национальной традиции.

Первым хронологически и остающимся наиболее классическим был английский детектив, то есть новелла Конан-Дойля и роман Агаты Кристи. Английский детектив может быть назван аналитическим детективом. Истина здесь понимается как результат дедуктивной рефлексии. Сыщик (детектив) для того, чтобы раскрыть преступление, должен прежде всего быть умным, размышляющим человеком. Он может раскрыть преступление, сидя у себя в кабинете, как это, порой, и делают Шерлок Холмс и мисс Марпл. Главное для сыщика такого типа — собрать факты и реконструировать события таким образом, чтобы картина преступления выявилась чисто логическим путем.

Англия, как известно, — родина аналитической философии. В начале века, когда Конан-Дойль писал свои рассказы, Бертран Рассел и Альфред Норт Уайтхед формулировали в математических формулах законы логики. Одновременно рассмотрением этических пропозиций с намерением редуцировать этику к анализу языка занялся Джордж Эдуард Мур. Позже к ним в Кембридж приехал учиться Людвиг Витгенштейн. Соответственно истина в трудах первых аналитиков-позитивистов понималась как строгое соответствие пропозиции фактам, а единственным методом поиска истины было дедуктивное аналитическое рассуждение.

Вторым типом детективного дискурса, во многом выстраивавшимся по контрасту к первому, был американский «жесткий» детектив 20-30-х годов XX века. В романах и повестях основателя и наиболее известного представителя этого субжанра — Дешила Хэмита — действие из уютной гостиной сыщика переносится в воровской притон. Здесь детектив путем поиска истины защищает прежде всего себя, он активно вовлечен в дей-

ствии. Он по-прежнему должен быть умным, но он должен быть также сильным и выносливым, часто действует кулаками и его самого часто избивают. Истина в американском детективе — это то, что достается путем упорной борьбы и не имеет никакого отношения к логическому выстраиванию дедукций. Истину важно отвоевать и настоять на ней. При этом лучший друг, как правило, оказывается предателем (как в одном из наиболее известных романов Хемингуэя «Стеклянный ключ»), а любовница всегда обманывает.

Все это как нельзя более соответствует пониманию истины в национальной философии Америки 1920-х годов — в американском прагматизме Пирса и Дьюи. Истина здесь — то, что удобно считать истиной, то, что «организует опыт», по выражению русского философа А.А. Богданова.

Третий тип детектива возник во Франции. Это экзистенциальный детектив (основные представители — Себастиан Жапризо и два писателя, известных под псевдонимами Буало и Нарсержак). В экзистенциальном детективе сыщиком-поневоле оказывается социально незащищенная и с точки зрения других героев интеллектуально посредственная личность. Попадая в экзистенциальную катастрофу, такой герой осуществляет поиск истины путем заглядывания в свой внутренний мир, путем анализа адекватности своего взгляда на реальность — самой реальности. Такой герой должен сделать некий экзистенциальный выбор, лишь тогда интеллектуальная энергия высвобождается в нем, и он начинает действовать (наиболее известный текст такого рода — роман С.Жапризо «Дама в очках с ружьем в автомобиле»). Ясно, что такого рода дискурсы тесно связаны с традицией экзистенциального философствования, как она представлена во французской традиции (А. Камю, Ж.-П. Сартр, Г. Марсель).

Заметим, что по мере смены рассмотренных видов классического детективного жанра, эпистемический сюжет делается все более утонченным и постепенно уступает место деонтике и аксиологии (во французском детективе присутствует еще квази-алетика — то есть ситуация, кажущаяся сверхъестественной, но потом разрешающаяся рационально). У Конан-Дойля и Агаты Кристи сыщик вообще находится вне этики — его интересует лишь истина как логическое упражнение. Такой детектив добр лишь автоматически, потому что зол преступник. В американском детективе проблема морали уже ставится, хотя решается достаточно пессимистично и скептически, но здесь как раз происходит высвобождение того нарративного выбора, о котором говорилось выше в связи с комедией и трагедией. Анг-



лийский сыщик, защищая закон и абстрактную истину, добр по обязанности, американский сыщик может выбирать между добром и злом (он может, например, оставить полицию и примкнуть к мафии), его выбор добра (как правило, все-таки добра, поскольку речь идет о массовой литературе) является свободным волеизъявлением. В отличие от английского сыщика, сидящего на диване, американскому сыщику часто приходится быть жестоким и даже вероломным. В определенном смысле это фигура трагическая — так как найденная истина не будучи истинной чисто интеллектуальной природы, удовлетворения сыщику не приносит. Она связана, как правило, с огромным количеством эмоциональных и нравственных потерь.

Французский детектив стоит уже на грани между массовой литературой и серьезной нарративной прозой. Именно поэтому эпистемический сюжет в нем играет лишь интригообразующую роль и главными становятся вопросы деонтического и аксиологического свойства.

Современное «бульварное чтение» (ср. название известного фильма Квентина Тарантино — «Pulp fiction») является, как правило, смесью из исходных трех типов. Отметим, что на почве новой послевоенной культуры развился своеобразный постмодернистский детектив, являющийся пастишем классического детектива в его наиболее эксплицированных формах. В качестве представителя этого субжанра можно назвать роман Умберто Эко «Имя розы», о котором говорилось в 2.1.7 в связи с поэтикой постмодернистского высказывания.

### 3.1.3. Редукция эпистемического сюжета в русской литературе XIX века

В предыдущем параграфе мы показали тесную взаимосвязь между детективным жанром и соответствующими философскими традициями, в которых существовал этот жанр. Можно предположить, что такая зависимость между художественной практикой и фундаментальной философией существует всегда в той или иной форме. В частности, именно подобного рода зависимостью, возможно, объясняется своеобразие сюжетного построения и вообще отношение к сюжету в классической русской литературе XIX века. Мы еще раз основательно затронем этот вопрос в связи с анализом и критикой понятия «художественный реализм» в разделе 3.3. Теперь же отметим в двух чертах, под каким философским влиянием развивалась русская литература, начиная с Пушкина и кончая Чеховым (то есть традиционно понимаемая как реалистическая).

В целом можно сказать, что отправной философской точкой, с которой началась классическая русская нарративная проза, был кризис романтизма в 1830-е годы. Кризис не означает уничтожения. Напротив, мы будем считать, что романтизм в видоизмененной форме сохранился в русской и европейской культуре вплоть до конца XIX века. Но кризис безусловно был. Он был связан с зарождением нового естественно-научного позитивистского мышления.

Если рассматривать эту динамику в достаточно общем контексте, то придется признать, что начало этому мышлению было положено формулировкой второго начала термодинамики (см. раздел 1.1) и связанным с ним естественно-научным представлением о необратимом энтропийном времени.

Уже в 1824 году французский инженер Сади Карно в исследовании «Размышление о движущей силе огня» пришел к выводу, что энергия может быть бесполезной для совершения механической работы [Уитроу 1964: 14]. Спустя 26 лет Клаузиус и Кельвин ввели понятие энтропии и сформулировали второй закон термодинамики, который был направлен против первого закона термодинамики — закона сохранения энергии. Физический смысл нового закона состоял в следующем: энтропия в замкнутых системах может только увеличиваться. Философский смысл этого физического закона однозначно прочитывался как идея физической необратимости времени, неизбежности и окончательности смерти. Это привело к пересмотру духовных ценностей, в частности, ценностей романтического типа — культа сильной замкнутой в себе личности, которая гибнет за высокий идеал, но после ее гибели остается некая духовная субстанция, которая начинает развиваться по законам, противоположным законам физики. Это означало также кризис христианских и в целом религиозных ценностей.

Но как все эти представления могли повлиять на формирование законов построения художественного дискурса? Как это ни странно, именно в России появилось литературное течение, которое попыталось дать некий Ответ на Вызов естественной науки. Таким течением была «натуральная школа» (возглавляемая Белинским), основной эстетической доктриной которой было то, что литература призвана быть подражанием действительности (отсюда идея «энциклопедии русской жизни»). Разочаровавшись в романтических идеях системы Гегеля, Белинский призывал к тому, чтобы словесность стала прислужницей и зеркалом общественной жизни. На уровне эстетическом это означало, что литературный дискурс должен стать похож на обы-

денный дискурс, то есть строиться не телеологически как замкнутая система со своими конвенциональными закономерностями (о соотношении телеологизма и детерминизма в свете противопоставления семиотического и энтропийного понимания времени и истории см. 1.1.3), а детерминистски — как цепь причин и следствий. Отсюда резкая редукция степени условности (вернее того понимания, что такое художественная условность) и поворот к очерковости в натуральной школе — здесь перестало быть обязательным изображение вымышленных героев. Наиболее модным жанром стал «физиологический очерк». Вместе с «литературностью», «вымышленностью» сильно упали акции эпистемического сюжета как индикатора «телеологической», измышленной литературы. Первый «эпистемический кризис» охватил русскую литературу в 1840-е годы, время формирования натуральной школы, второй — еще более мощный — в 1860-е годы — время «революционной ситуации», нигилистических проектов и увлечения естественно-научным («вульгарным», как его принято было называть в советской критике, потому что он был не марксистским) материализмом К. Бюхнера, К. Фогта и В. Молешотта. К этому времени в Европе уже сформировались идеи первого фундаментального философского позитивизма, представленного именами О. Конта и Г. Спенсера.

К этому следует добавить развившуюся в русском обществе особую идею о том, что литература — не средство развлечения, а серьезное общественное дело. Именно поэтому позитивистские идеи так сильно проникли в русскую литературу, а не во французскую, немецкую или английскую, на которые позитивизм повлиял значительно слабее, поскольку в этих устоявшихся политически и идеологически странах писатель всегда был прежде всего сочинителем занимательных историй, и к литературе в целом продолжали относиться как к развлечению.

Ясно, почему именно эпистемический сюжет пал жертвой этого позитивистского влияния на литературу: интрига, обман, надувательство, переодевания, узнавания — все это прерогативы беллетристики, развлечения. Аксиология и эпистемика — вещи более серьезные, поэтому они пострадали в меньшей степени.

Основоположник русской литературы А.С. Пушкин в 1830-е годы пытался пойти по традиционному пути в разработке национальной прозы. В «Повестях Белкина» эпистемический сюжет играет большую роль, так же как и в повестях «Капитанская дочка» и «Пиковая дама». Однако парадокс русской прозы в том, что она опиралась не на эти достижения Пушкина, а на стихотворный

роман «Евгений Онегин», который будучи превратно интерпретирован Белинским, задал довольно сильную парадигму «антиэпистемической словесности». Действительно, в «Евгении Онегине» заложено именно такое отношение к эпистемике как форматору художественной ткани, которое на несколько десятилетий стало господствующим в русской литературе. Это отношение заключается в том, что в области чистого сюжета эпистемика не играет определяющей роли. В «Онегине» нет никаких переодеваний, ни ложных узнаваний, ни обмана, ни интриги в точном смысле этого слова (все это было в развлекательных «Болдинских побасенках», как называл Б.М. Эйхенбаум «Повести Белкина» [Эйхенбаум 1988]). Эпистемика в «Онегине» присутствует, но она переходит в более утонченную область диетического изображения отношений между героями, переходит на уровень эстетической идеологии. В центре сюжетного развития «Онегина» то, что можно назвать неадекватной дескрипцией. Как показал Г.А. Гуковский, «Онегин» строится на том, что три главных его героя воспитаны на различных и лишь в малой степени пересекающихся культурных и литературных традициях (см. [Гуковский 1963]- ср. также [Лотман 1976]). Онегин воспитан на традиции английского байронизма с его скепсисом и тяге к коммуникативной неудаче; Татьяна — на английском сентиментализме с его культом порядочности и «хэппи энда» и французском экзальтированном романтизме; Ленский — на немецком предромантизме с его восторженностью и жертвенностью. Соответственно, сюжетная драма трех героев — в том, что они меряют друг друга собственными культурными мерками и, естественно, приходят к взаимному непониманию. Герои все время вопрошают о том, как поименовать другого и себя самого; их отношения насквозь книжны:

*Теперь с каким она вниманьем  
Читает сладостный роман,  
С каким живым очарованьем  
Пьет обольстительный обман!  
Счастливой силою мечтанья  
Одушевленные созданья,  
Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар.  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон, —  
Который нам наводит сон, —  
Все для мечтательницы нежной  
В единый облик облеклись,  
В одном Онегине слились.*

*Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой, Юлией, Дельфиной,  
Татьяна в глубине лесов  
Одна с опасной книгой бродит,  
Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты,  
Вздыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В волненьи шепчет наизусть  
Письмо для милого героя...  
Но наш герой, кто б ни был он,  
Уж верно был не Грандисон.*

[Пушкин: 1964 : V, 59-60].

Действительно, Онегин в литературном отношении «более продвинут», — он ориентируется в своем поведении не на благородного героя сентиментализма, а на пресыщенного и циничного байроновского Чайльд-Гарольда.

Как известно, в Седьмой главе Татьяна пробирается в опустевший дом Онегина и там по книгам на его полке реконструирует его адекватный социально-психологический портрет, который состоит в следующем: Онегин — не Чайльд Гарольд, не злодей, а пародия, то есть нечто культурно вторичное. Именно после этого Татьяна, окончательно разочаровавшись в Онегине, согласилась ехать в Москву, чтобы выйти там замуж.

Но Онегин в путешествии изменился и стал в большей степени тем, кем он был на самом деле в глазах автора, — обыкновенным человеком, а общим-то ничем особенно не выдающимся, но вполне порядочным, интеллигентным и способным к достаточно серьезным эмоциональным переживаниям:

*Все тот же он иль усмирился?  
Иль корчит так же чудака?  
Скажите: чем он возвратился?  
Что он представит нам пока?  
Чем ныне явится? Мельмотом,  
Космополитом, патриотом,  
Гарольдам, квакером, ханжой,  
Иль маской щегольнет иной,  
Иль просто будет добрый мальчик  
Как вы да я, как целый свет?  
По крайней мере мой совет:*

*Отстать от моды обветшалою.*

*Довольно он морочил свет...*

*— Знаком он вам? — И да и нет.*

После «Евгения Онегина» ситуация неадекватной дескрипции, ситуация вопрошания о самоопределении, становится в русской литературе господствующей. Хотя в «Герое нашего времени» традиционный эпистемический сюжет по временам играет роль, но как правило, мотивную, подсобную. Сам же нарратив движет желание автора, героев и читателя понять, кто такой Печорин, что он собой представляет. Печорин буквально «замешан» на неадекватных дескрипциях. Ср. его знаменитый монолог в «Княжне Мери»: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было, но их предполагали и они родились, я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен [...] Я говорил правду — мне не верили, я начал обманывать» [Лермонтов 1990: 542].

Несколько особняком стоит от этой линии творчество Гоголя. Здесь надо помнить, во-первых, ту особую непосредственную (хотя возможно, отчасти и легендарную) роль, которую сыграла личность Пушкина в формировании гоголевских сюжетов; в качестве гениальных заготовок якобы подсказанные Пушкиным сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» — это безусловно сюжеты эпистемические в самом точном смысле слова. Во-вторых, для понимания Гоголя важно, что он был потенциально двуязычным писателем (впервые на это всерьез обратил внимание реально двуязычный В.В. Набоков [Набоков 1987]).

Между тем, «Мертвые души» все же не являются авантюрным романом — эпистемический мотив тайны Чичикова оттянут к концу первого тома, а внимание занято преимущественно описанием характеров помещиков. К тому же, не без иронии Гоголь отдает здесь дань уже ставшей к тому времени традиционно-русской идее неадекватной дескрипции. В конце I тома жители города спорят о том, кто такой Чичиков и приходят к двум противоположным выводам: Чичиков — Наполеон; Чичиков — капитан Копейкин.

Наиболее полное воплощение идея неадекватных дескрипций получила у тех писателей, которые так или иначе были связаны с традицией натуральной школы. Так, у Тургенева эта идея не только играла главную роль в его произведениях, но он сам был один из ее идеологов и распространителей, поделив всех персонажей мировой литературы на Гамлетов и Дон Кихотов (эссе «Гамлет и дон Кихот»), придумав выражение «лишний человек» («Дневник лишнего человека»). Отныне русская ли-

тература (и общественная жизнь) освещалась при помощи одной глобальной супердескрипции: «лишний человек» (Гамлет) VS «новый человек» (Дон-Кихот). Именно таких персонажей изображает Тургенев в лице Рудина, Инсарова, Базарова, Нежданова. Причем нечеткость общественно-политической позиции писателя, его тяготение то к левым, то к либеральному центру отразилась на амбивалентности в описании принадлежности героя к одному из полюсов. Так, один из наиболее выдающихся образов Тургенева — Базаров — это одновременно и лишний и новый человек. Заметим при этом, что урок натуральной школы Тургенев усваивает наиболее радикально: в его произведениях эпистемический сюжет практически вообще не играет никакой роли.

Более интересно поступает Чернышевский в романе «Что делать?», имеющем подзаголовок «Из рассказов о новых людях». Здесь эпистемический сюжет пародируется, выставляется на посмешище, когда писатель, для того чтобы привлечь «в целях пропаганды» наивного читателя, создает шинельно-эпистемический пролог с ложным самоубийством Лопухова, но через несколько страниц издевается и глумится над глупым читателем, который попался на его удочку и теперь уже не помешает ему освещать на примере жизни героев свои социально-психологические доктрины, при этом нарочито рассказывая заранее все, что произойдет с героями.

Л.Н. Толстой также прошел через сильное влияние натуральной школы и даже был единственным, кому удалось создать, оставаясь в рамках этого направления, поистине замечательные образцы «художественной публицистики» — «Севастопольские рассказы». В произведениях Толстого эпистемический сюжет не играет никакой роли, — в «Войне и мире», в «Анне Карениной» и особенно в «Воскресении» Толстой работает в основном с аксиологическо-деонтическим комплексом. Интересно, что «Война и мир», будучи и по проблематике и по времени достаточно удалена от полемики о новых и лишнем людях, на свой лад безусловно отражает эту проблематику. Два противоположных героя, «мировые линии» жизни которых рассматриваются автором в романе — Андрей Болконский и Пьер Безухов, — это безусловно русский Гамлет (лишний человек), участь которого, — бесконечная рефлексия и трагическая смерть, — и русский Дон Кихот, который обречен на вечную борьбу с окружающим миром и на всегдашние ошибки. Можно сказать, что именно в «Войне и мире» эта дихотомия, редуцировав свой злободневный общественно-социальный антураж, стала мета-

физической художественной проблемой русского национального сознания.

В этом ряду писателей, так или иначе поддавшихся соблазну «естественно-научной» прозы, особняком стоит Достоевский. Несмотря на то, что его первое произведение написано под непосредственным влиянием Белинского и натуральной школы («Бедные люди»), в дальнейшем он отходит от традиций этого направления. Достоевский — единственный русский писатель европейского типа, который, оставаясь верным русской идее писателя как пророка (ср. его речь на юбилее Пушкина), в то же время единственный, кто адекватно воплощает на деле понимание того, что главное в литературе — это занимательность. Эпистемический сюжет играет в романах Достоевского огромную роль — неслучайно европейский писатель, у которого он учится, это наиболее «сюжетный» писатель всей европейской литературы XIX века — Диккенс. Однако Достоевский не был бы великим русским писателем, если бы он по-своему не отразил в своем творчестве национальные эстетические идеи. Идея неадекватной дескрипции претерпевает в творчестве Достоевского своеобразный сюжетно-стилистический синтез. Каждый главный герой центральных романов Достоевского своеобразный сюжетно-стилистический синтез. Каждый главный герой центральных романов Достоевского настолько разнопланов, что наделяется пучками признаков-двойников, воплощением которых являются либо другие персонажи, воспринимающиеся как двойники главного героя, либо персонажи мировой литературы (эту особенность практически одновременно и независимо друг от друга описали М.М. Бахтин [Бахтин 1963] и А.Л.Бем [Бем 1936]). Так двойниками Раскольникова являются, с одной стороны, Свидригайлов, Лужин, отчасти даже следователь Порфирий, с другой (жертвенной) стороны, — маляр Миколка и Соня. Князь Мышкин выступает уже в парадигме образов мировой литературы и культуры — он одновременно — «рыцарь бедный» из стихотворения Пушкина, Дон Кихот и Иисус Христос. В противоположность Мышкину Ставрогин из «Бесов» — это Чацкий, Антихрист, принц Генрих из Шекспира, и, разумеется, Гамлет.

В творчестве Чехова представлены как бы две ипостаси литературы — массовая и элитарная. В качестве сочинителя комических рассказов Чехов, конечно, использует эпистемические мотивы, но в его наиболее серьезных произведениях, таких как «Степь», «Скучная история», «Палата № 6» и др., эпистемический сюжет редуцирован.

В начале XX века позитивизм претерпевает кризис и в умах



реальных людей, и в умах литературных персонажей. Ср. полемику между Абреуховым-старшим и младшим в романе А. Белого «Петербург». Для Аполлона Аполлоновича еще актуален Кант, для Николая Аполлоновича — уже (по второму кругу) Кант. На литературу начинают действовать новые философские идеи, что приводит к образованию нового отношения к сюжету, отношения неомифологического. Поскольку это обращение к мифологизирующему сознанию тоже происходит «по второму кругу», обратимся к истокам того, как, в какое время и почему в принципе сформировался сюжет.

### 3.1.4. Исторические корни сюжета

Разграничение выражений, имеющих разные интенционалы, но один интенционал, в контексте содержания пропозициональных установок, покоится на принципе взаимозаменяемости тождественных: «Если дано истинное утверждение тождества, то один из его членов может быть заменен на другой в любом истинном предложении, и результат тоже будет иметь значение истины» [Куайн 1982: 87].

Естественно, что для того, чтобы было возможно осуществить ошибку в данной конструкции, необходимо, чтобы сама эта конструкция была возможна в языке. Ясно, что в реальных языках подобные конструкции были возможны отнюдь не всегда. Так Ю.С. Степанов в книге «Индоевропейское предложение» отмечает, что тип предложения «Активный субъект + глагол + активный объект» («Охотник убил оленя»), то есть именно тот тип пропозициональности (номинативно-аккузативный), который необходим, чтобы смоделировать пропозициональную установку —

А. считает, что охотник Б. убил оленя —

был в индоевропейском языке не распространен:

«Активный актант в позиции объекта оформляется в этих языках принципиально иным способом [...]. Таким образом, как это не парадоксально, оказывается, что предложение типа IV «Человек, воин убивает врага» не могло существовать на «этапе Уленбека» и заведомо не могло существовать на более ранних этапах протоиндоевропейского языка, если это этапы языка активного строя, как они обоснованно реконструируются в работе Т.В. Гамкрилидзе и В.В. Иванова» [Степанов 1989: 48]. Ср. там же: «Итак, напрашивается вывод, что преобразование языка активного строя, где отсутствуют

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

предложения типа IV «Воин убивает врага» с морфологическим оформлением активного объекта и соответствующего предиката-глагола, в язык номинативно-аккузативного строя, где такие предложения типичны, было сопряжено с определенными трудностями [Там же: 55].

Представляется очевидным, что в древнем архаическом мышлении невозможна конструкция с чистым аккузативным объектом, который только в такой позиции можно «спутать» с другим объектом, так как язык первобытных людей был устроен принципиально по-другому. Современному номинативному (номинативно-аккузативному) строю предшествовало по меньшей мере шесть пропозиционально-семантических типов, где в каждом последующем имя все более абстрагировалось от глагола: инкорпорирующий, прономинальный, посессивный, эргативный, локативный [Мещанинов 1975: Лосев 1982а, 1982в].

•В инкорпорирующем строе предложение строится путем простого комбинирования разных основ или корней без всякого их морфологического оформления, путем простого на-низывания, в результате чего и образующиеся из них предложения в то же самое время являются не чем иным, как одним словом.

Так, например, в колымском диалекте одульского (юкагирского) языка мы имеем такую фразу *asayuolsoromoh*, где *asa* означает «олень», *yuol* «видение» и *soromoh* «человек». Другими словами, это есть «олень-видение-человек», что в переводе на русский язык означает «человек увидел оленя» [Лосев 1982а: 251].

•Отсутствие морфологии в инкорпорированном грамматическом строе свидетельствует о том, что инкорпорированное мышление оперирует исключительно только с бесформенными, расплывчатыми, неанализируемыми чувственными пятнами.

[...] Отсутствие частей речи в языке соответствует отсутствию логических категорий в мышлении, а отсутствие логических категорий в мышлении есть отсутствие для такого мышления и в самой действительности подобного же рода противопоставления вещей и их свойств, качественных и количественных, их действий и др. [...]

Эта идеология и эта логика есть мифология [Лосев 1982а: 254, 258-259].

Естественно, что в мифологическом мире нет места феномену художественного мышления, так же как в таком языке не может быть конструкции с пропозициональными установками. По мере

продвижения к более абстрактным конструкциям и более абстрактному мышлению в предложении выделяются косвенные падежи. Но косвенный падеж мыслит субъект только в его связи с другими субъектами, и лишь номинатив дает чистый абстрактный субъект, тождественный себе самому и классу таких же субъектов.

Соответственно, наррация и сюжет возникают при распаде архаического сознания, где предмет не равен самому себе и сопричастен другим предметам [Леви Брюль 1994], при переходе от мифа к эпосу, от ритуала к трагедии и комедии [Фрейденоберг 1936, 1973в, 1978].

Формированию современного типа предложения соответствовало и развертывание циклического мифологического времени, размыкание мифологического круга, возникновение феномена исторического времени (см. 1.1) и феномена события, на основе которого может строиться сюжет (см. также раздел 3.2).

«Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов было появление пресонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта до Сервантеса, Шекспира и — через романтиков, Гоголя, Достоевского — до романов XX века проходит тенденция снабдить героя спутником-двойником, а иногда и целым пучком-парадигмой спутников. То, что в этих случаях перед нами развертывание единого персонажа, можно продемонстрировать на примере схемы комедий Шекспира. В «Комедии ошибок»:

герои	Антифокл _____	Антифокл
	Эфесский	Сиракузский
слуги	Дромио _____	Дромио
	Эфесский	Сиракузский

Поскольку оба Антифокла и оба Дромио близнецы, а слуги и господа переживают два варианта единого сюжетного развития, очевидно, что перед нами распадение единого образа, одноименные герои представляют собой результат распадения единого образа по оси синтагматики, а разноименные — по парадигматической оси. При обратном переводе в циклическую систему эти образы должны «свернуться» в одно лицо [...]. Появление персонажей-двойников — результат дробления мифологического образа, в ходе чего различные имена Единого становились разными лицами — создавался сюжетный язык, средствами которого можно было рассказывать о событиях и осмыслять человеческие поступки [Лотман-Минц 1981: 40-41].

Но означает ли все это, что для того, чтобы убить своего отца и жениться на своей матери, Эдип нуждался в пропозициональных установках и номинативно-аккузативном строе? Да, в той мере, в какой это было необходимо для того, чтобы стать предметом трагедии. Если бы Софокл писал свою трагедию на одульском или гиляцком языке, то вместо предложения «Эдип убил своего отца и женился на своей матери» схемой «сюжета» было бы нечто вроде «эдипо-отце-убивание-матери-женение», где, во-первых, не ясно, кто кого убивает и кто на ком женится, и, во-вторых, невозможна постанова эпистемического оператора «думает», «полагает», «считает».

Другой вопрос, как воспринимают такие тексты носители современных инкорпорирующих языков, то есть каким образом трагедию Эдипа можно перевести на одульский или гиляцкий языки. Возможно, что носители этих языков воспримут соответствующие тексты совершенно по-своему. А.Р. Лурия, вспоминая о своих полевых исследованиях, рассказывает, как одному старику (крестьянину Рахмату) предложили такой вопрос: «Вот различные вещи: рубанок, клещи, молоток, гвозди, пила и мальчик. Что здесь лишнее?» Старик ответил, что здесь ничего лишнего, все это нужные вещи. «А как же мальчик?», спросили его исследователи. «Мальчик тоже нужен», ответил старик, — «Он будет помогать приносить инструменты» [Лурия 1982: 132].

Возвращаясь к Эдипу, можно сказать, что в свете современных реконструкций первобытного мышления совершенно не очевидно, что факт убийства отца и женитьбы на матери должен был восприниматься как нечто ужасное. Кажется, что напротив осознание преступности или греховности этих поступков — продукт позднейшего неархаического понимания реальности.

Убийство отца и тем более отца-царя, как показал еще Дж. Фрезер, — вещь вполне закономерная в первобытном обществе [Фрезер 1980]. В.Я. Шропп прямо связывает сюжет об Эдипе и сходные сюжеты с ритуальным убийством царя [Пропп 1976с], а также с волшебной сказкой, восходящей к обряду инициации [Пропп 1986].

Сюжет боя отца с сыном — один из распространенных в фольклоре. По-видимому, убийство ближайшего родственника могло осознаваться не как нечто ужасное, а наоборот как нечто закономерное вследствие того, что понимание личности, ее субъективности и исключительности не было развито в архаическом сознании, так же как не было в нем, по-видимому, понимания смерти, как чего-то трагического, невозможного, необратимого (ср. раздел 1.1). Молодой царь убивал старого царя

подобно тому, как мы обламываем отсохшие ветви у дерева. Характерно, что на Сардинии было принято громко смеяться при ритуальном убийстве стариков, откуда пошло выражение «сардонический смех» [Пропп 1976а].

То же самое можно сказать и в отношении архаического понимания убийства сына отцом. Книга Бытия описывает жертвоприношение Авраама во многом постархаически, драматизируя этот поступок, в то время как жертва первого сына, по определению принадлежащего Богу, была делом совершенно закономерным и позитивным [Пропп 1986; Элиаде 1987] Вообще жертва всегда связана с насилием, которое оценивается позитивно [Топоров 1988].

Примерно то же самое можно сказать и о сексуальной связи Эдипа с матерью. Запрет на инцест — безусловно достаточно позднее явление. В архаическом космогоническом мифотворчестве инцест был вообще необходимой предпосылкой для возникновения человечества, так как первые люди естественным образом (поскольку кроме них никого не было) вступали в инцестуальные связи [Левинтон 1982].

Кроме того, как показал С.С. Аверинцев в специальном исследовании об Эдипе, кровосмешение героя с матерью в архаическом мышлении истолковывалось позитивно как овладение матерью-родиной, то есть как субституция царской власти, что мы наблюдаем в трагедии Софокла. По свидетельству Светония, Цезарю накануне нереализованного переворота приснилось, что он насилует свою мать, и это было истолковано как доброе предзнаменование [Аверинцев 1972].

Фундаментальная противоположность между художественным и мифологическим мышлением состоит в том, что в последнем модальный оператор не только не изменяется на противоположный, а наоборот утверждается до последней степени: делается только то, что должно; говорится только то, что известно; отдается предпочтение только тому, что является благом.

Архаическое мышление ориентировано на норму и на позитивность. Аномальное и негативное не входит в коллективную память. В нарративном мышлении напротив имеет место направленность на аномалию, на эксцесс. То, что нормально и позитивно, и так все знают, поэтому об этом нечего и рассказывать.

Если в волшебной сказке герой, уходя из дома в лес, нарушает запрет, то в соответствующем моменте обряда то же действие: уход из дома в священный лес — является наоборот выполнением предписания, диктуемого обрядом.

Если в «Махабхарате» изгнание Пандавов во главе с царем Юдхиштхирой является результатом невезения (проигрыша в кости), то в соответствующем ритуале оно является фактом инициального испытания, которое должен пройти царь для последующего получения трона [Невелева, 1988].

Если в трагедии Софокла ослепление Эдипа оценивалось как наказание за совершенное преступление, то ритуальное толкование этого мотива является опять-таки позитивным: разочаровавшись в оче-видном зрении, Эдип выкалывает себе глаза, чтобы погрузиться во внутреннее зрение, подобно Тересию, знавшему истину с самого начал, несмотря на свою слепоту [Голосовкер 1987]. Ср. легенду о Демокрите, который ослепил себя для того, чтобы лучше видеть [Аверинцев 1972].

Толкуя миф об Эдипе, Леви-Строс обращает внимание на этимологию имени Эдипа («толстоногий») и Лая («левша»): в обоих случаях имеет место затрудненность владения конечностями. Леви-Строс связывает это с проблемой автохтонности: рождаясь из земли, Эдип повреждает одну из конечностей [Леви-Строс 1983], что, с одной стороны, парадоксальным образом преломляет мотив кровосмешения: выходит, что никакого кровосмешения не могло быть, так как идея рождения от двух людей чужда архаическому сознанию [Пропп 1976в], и, с другой стороны, подключает еще алетический мотив чудесного рождения. В ритуально-мифологическом мире бог или герой с необходимостью должен был родиться не от двух людей, а каким бы то ни было иным образом: так, Кухулин рождается от того, что его мать выпила воду с насекомым, Афина — из головы Зевса, Чингисхан — от наговора [Пропп 1976в].

То, что мы воспринимаем как систему модальностей, в архаическом сознании, скорее всего, представляло собой одну супермодальность. Эпистемическое, аксиологическое, деонтическое, алетическое, пространственное и временное начала сливались в одно: в то, что известно, то и хорошо, то и должно, то и необходимо, и находится здесь и в прошлом (откуда черпается предание); то, что неведомо, — то дурно, запретно, невозможно, находится «там» и поэтому не существует вовсе (как не существует линейного будущего в архаическом сознании). Возникновение сюжета связано с распадом этого модального синкретизма, что становится возможным с появлением абстрактного номинативно-аккузативного предложения, где четко противопоставляются субъект и объект, знак и денотат, текст и реальность.

**Раздел 3.2. Феноменология события**

**3.2.1. Определение понятия события**

Вряд ли имеет смысл доказывать, что именно событие есть то, о чем сообщают нарративные дискурсы, что событие есть центральное содержание сюжета.

Ниже мы рассмотрим категорию события в свете критики противопоставления фабулы сюжету. Соответственно наше понимание события будет отличаться от тех его пониманий, которые приняты в современной логико-лингвистической традиции [Арутюнова 1988; Николаева 1980; Davidson 1967; Hacker 1982; Reichenbach 1948].

Мы будем считать, что произошло событие, если выполняются три условия:

(1) это происходит с кем-то, кто обязательно должен обладать антропоморфным сознанием (когда событие происходит с Каштанкой или Холстомером, то они наделяются способностью к анализу, оценке и описанию);

(2) для того, чтобы происходящее могло стать событием, оно должно стать для личности-носителя сознания чем-то из ряда вон выходящим, более или менее значительно меняющим его поведение либо в масштабе всей жизни, либо какой-то ее части. Событие всегда окрашено модально, то есть изменяет отношение сознания к миру. Если событие непосредственно затрагивает сферу ценностей, то плохое состояние сознания оно должно превратить в хорошее или наоборот. Событие меняет модальный оператор у высказывания, которое описывало положение дел в мире до того, как оно произошло. Событие влечет за собой другие события так что, если модальный оператор вначале сменился с негативного на позитивный, он может смениться на негативный вместе со следующим событием (ср. разделы 2.2 и 3.1).

(3) событие только тогда может стать событием, когда оно описано как событие. Если человека убило молнией в лесу, а потом лес сгорел и этого человека никто не хватился, то никакого события не произошло. В сущности, событие в значительной степени это то же самое, что и рассказ о событии, не имеющий ничего общего с физическим действием. В рассказе «После бала» слушатели узнают от Ивана Васильевича, что однажды с ним произошло событие, резко изменившее его жизнь: то, как он после бала наблюдал за наказанием солдат. Что именно было собы-

тие — то, что наказывали солдат, то, что герой наблюдал за этим или то, что он рассказал это слушателям? Пока он не рассказал того, что с ним произошло, об этом мог так никто не узнать, и о его душевном перевороте наблюдали бы только извне. Событие оставалось бы внутренним душевным событием Ивана Васильевича, не выведенным из его «личного языка» (private language — термин Л. Витгенштейна [Витгенштейн 1994]) в нормальную языковую игру с окружающими. Только описание придает событию цельность, законченность и определенность. Ведь для полковника, командующего экзекуцией, никакого события не происходит, происходящее располагается для него в ряду повседневной жизни, так же, как и бал.

Для события, понимаемого таким образом, последовательность физических процессов в необратимом линейном времени может не играть роли, так как физические процессы могут протекать своим чередом, а событие может произойти для одного человека и не произойти для другого (и то же самое физическое действие может стать событием, но совсем другим, для третьего человека).

### 3.2.2. Событие и критика дихотомии «фабула — сюжет»

Начиная с 1920-х годов в теории литературы господствует доктрина о разграничении сюжета и фабулы, где фабула — это «правильная» последовательность событий, как они протекают в физическом мире, а сюжет — эта та искусственная последовательность событий, в которой располагает их автор для художественных целей и которая может не совпадать с правильной хронологической последовательностью:

«Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим.

[...] для чего художник, не довольствуясь простой хронологической последовательностью событий, отступает от прямолинейного развертывания рассказа и предпочитает описывать кривую линию, вместо того, чтобы продвигаться по кратчайшему расстоянию между двумя точками вперед.



[...] события в рассказе развиваются не по прямой линии, как это имело бы место в житейском случае, а разворачиваются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной [Выготский 1965: 194,195,199] (ср. также [Петровский 1979; Томашевский 1927]).

Исходя из сказанного в 3.2.1, мы будем стремиться показать, что разграничение сюжета и фабулы ошибочно в том смысле, что понятию фабулы ничто не соответствует ни в реальности, ни в языке, описывающем реальность, что «простой хронологической последовательности событий» просто не существует, хотя, может быть, имеет смысл говорить о том, что существует хронологическая последовательность физических необратимых (термодинамических) процессов, но, вероятно, и она вовсе не такая простая (ср. [Пригожин-Стенгерс 1994]).

Начнем с того, что далеко не каждый сюжет может быть сведен к фабуле в смысле формалистов и Выготского.

Рассмотрим сюжет новеллы Акутагавы «В чаше». В лесу находят мертвое тело самурая. Подозрение падает на разбойника. Разбойник признается в убийстве и рассказывает на следствии следующее. Привлеченный красотой жены самурая, он заманил обоих в чашу, привящал самурая к дереву и овладел женой самурая на его глазах. После этого он предложил женщине уйти с ним, на что та ответила, что один из мужчин должен умереть. Разбойник отвязал самурая и в честном поединке убил его, а женщина тем временем убежала.

Затем следует исповедь вдовы самурая. По ее словам, после того как разбойник овладел ею, он убежал. Женщина поймала на себе презрительный взгляд мужа, и тогда она решила, что они оба должны умереть. Она закалывает мужа с намерением после этого заколоть себя, но падает в обморок, а придя в себя, пугается и убегает.

Последнюю версию мы слышим из уст духа умершего самурая. После того как разбойник овладел женщиной и стал уговаривать ее уйти с ним, она поймала на себе презрительный взгляд мужа и сказала разбойнику: «Убейте его». При виде такой вероломности разбойник ударил женщину ногой, освободил самурая, женщина тем временем убежала, а самурай покончил с собой [Акутагава 1989].

Ясно, что этот сюжет нельзя свести к фабуле, потому что, хотя событие, которое здесь описывается, — это, безусловно, одно и

то же событие — насильственная смерть самурая, — где выполнены все три условия, предусмотренные в 3.2.1, а именно что это произошло с кем-то антропоморфным, что оно имеет ярко выраженный модальный характер и что оно описано и при том не один раз. Но при этом в зависимости от условия(3), т.е. от того, кем и в каком контексте оно рассказано, меняется условие (2) — модальность. При этом ясно, что автор не хочет сказать, что одно описание противоречит другому, напротив, смысл новеллы состоит в том, что все три свидетельства скорее всего являются истинными: разбойник действительно убил самурая на поединке, жена действительно заколола самурая кинжалом, и самурай действительно покончил с собой. Во всяком случае сюжет рассказа Акутагавы нельзя свести к «простой хронологической последовательности».

Вначале разбойник заманил супругов в чашу и изнасиловал жену, потом происходило неизвестно что, потом разбойника поймали, на исповеди он рассказал как он изнасиловал жену и т.д.

Выражение «неизвестно что» лежит совершенно в другой плоскости, чем выражение «изнасиловал жену». Идея фабулы состоит в том, что все в принципе известно с самого начала. И при описании фабулы нельзя ссылаться на то, что рассказывала вдова или дух самурая, так как фабула фиксирует только то, что происходило на самом деле, а не то, что об этом рассказывали. Но то, что происходило в чаше, нельзя свести к одной версии, которую можно было бы уложить в линейную последовательность времени, а оставаясь в пределах обычной логики, нельзя представить себе, как самурай одновременно погибает на поединке с разбойником, жена закалывает его кинжалом и он тем же кинжалом закалывает себя сам.

При этом нельзя сказать, чтобы сюжет новеллы Акутагавы был чем-то исключительным. Скорее он является заострением той философии события, которую отражает искусство XX века.

Рассмотрим рассказ Борхеса «Три версии предательства Иуды». По первой версии Иуда предал Иисуса «Дабы вынудить объявить его о своей божественности и разжечь восстание против Рима». В соответствии со второй — предательство Иуды было актом радикальной духовной аскезы, в соответствии с третьей, вытекающей из второй, Иуда и был воплощением Бога, пожелавшего воплотиться в наиболее низком человеческом обличьи, и тогда предательство Иуды-мессии было актом вуалирования тайны истинного спасителя. Здесь акцент делается не на третьем условии события (описании), так как по всем трем версиям человек по

имени Иуда предал человека по имени Иисус, а на втором (модальности). В первом случае это стремление к дезавуированию, во втором — к взятию на себя наибольшего возможного греха, в третьем, — наоборот к вуалированию истинного положения вещей. Правда во всех трех случаях Иуда у Борхеса бескорыстен, что полемически (ересиологически) заострено по отношению к канонической версии этого события [Борхес 1989].

Ясно, что и здесь простой последовательности событий нет места. Ведь слова «Иуда предал Иисуса» сами по себе не имеют значения, когда они рассматриваются изолированно от контекста их употребления. И выражение «Предатель Иуда предал Спасителя Иисуса» в онтологии Борхеса не являются фабулой, так как они не описывают инвариантного положения вещей, о которых идет речь.

Но в этих случаях можно возразить, что и рассказ Акутагавы, и рассказ Борхеса весьма необычны, акцентуированны в своей внутренней логике и онтологии.

Рассмотрим поэтому пример с более простым и вполне житейским сюжетом, фильм К. Шаброля «Супружеская жизнь». Здесь изображается жизнь молодых супругов, но в первой части — глазами мужа, а во второй — глазами жены. События описываются как будто одни и те же, но их понимание мужем и женой настолько различны, что получается, что это совсем разные события. В интерпретации мужа жена — непоследовательная, ленивая легкомысленная и истеричная особа. На приеме, в провинции, где служит герой, она, напившись, устраивает скандал, стреляет из ружья, в результате чего героя увольняют и он должен уехать из города. В интерпретации жены — герой является слабым, инертным и ничтожным человеком, которого она всеми силами стремится продвигать по службе. Стрельбу же она устроила специально для того, чтобы вынудить мужа оставить провинциальный город и ехать в Париж, от чего он по инертности отказывался.

Эти две интерпретации несводимы к одной последовательности событий. Ведь фабула — не перечисление физических действий, таких, как выстрел из ружья, но «простая хронологическая последовательность событий», поэтому даже фабула призвана отражать связь между событиями. Но в интерпретации мужа эта связь причинно-следственная (жена потому устроила скандал, что напилась), в интерпретации жены она телеологическая (она для того устроила скандал, чтобы спровоцировать мужа уехать в Париж). Чтобы описать событие, недостаточно указать на то, что жена стреляла из ружья на приеме, необходимо понять, какое это

имело значение. В противном случае мы описываем не события, а физические процессы, которые не имеют отношения к жизни человеческого сознания. Если мы знаем обе интерпретации события и не знаем точно, какое из них истинное, мы должны включить обе интерпретации в описание события.

Событие, понимаемое таким образом, подразумевает принципиальную неоднородность времени, в котором оно происходит. В духе теории Дж.У. Данна можно сказать по крайней мере, что есть время того, наблюдает, и время того, за кем наблюдают. Для наблюдающего наблюдаемое время пространственноподобно, он может передвигаться по нему и в прошлое и в будущее. См. наш анализ новеллы Борхеса «Другой» в 1.1.5. Здесь одно и то же событие — встреча молодого и старого Борхеса происходит дважды из-за наличия замкнутой причинной цепи (если рассматривать это событие в одномерном времени). Никакой простой последовательности событий тут нельзя построить в принципе, так как понятие фабулы не предполагает замкнутых причинных цепей или многомерного времени.

Но даже если многомерное время или замкнутые причинные цепи эксплицитно не формулируются, то в определенных случаях несводимость к фабуле настолько сильна психологически, что этого оказывается достаточно, чтобы увидеть ее неадекватность. Так обстоит дело в «Звук и ярости» Фолкнера, реконструкция фабулы которого занимает целое исследование (проведенное Э. Уолпи), но выглядит крайне невзрачно, совершенно не отражая и сотой доли того, что заложено в сюжете. Как остроумно заметил Сартр, «когда читатель поддается искушению восстановить для себя хронологию событий (У Джейсона и Керолайн Компсон было трое сыновей и дочь. Дочь Кэдди сошлась с Долтоном Эймсом и была срочно вынуждена искать мужа...»), он сразу начинает понимать, что рассказывает совершенно другую историю» [Фолкнер 1985: 584-585].

Но важнее показать, что и в классической литературе XIX века в плане выделения фабулы имеются значительные трудности. Например, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого часто бывает так, что вначале описывается одно событие, а после него другое, происходившее в то же самое время, что и первое.

«В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой англез под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар» (Т. I, ч. 1, гл. XVIII).

Здесь никак нельзя выстроить простой хронологической последовательности событий, так как в виде последовательности описывается то, что происходило одновременно и что, стало быть, последовательно описать нельзя.

Конечно, можно сделать схему сюжета нелинейной, то есть нарисовать несколько ответвлений по количеству одновременно протекающих мировых линий описываемых событий и тогда придется признать, что в романе много фабул, но в этом случае остается непонятным, что взять за основу — персонажа или пространство, где он находится, так как персонажу свойственно переходить из одного пространства в другое, из одной фабулы в другую. Пьер Безухов с бала едет к умирающему отцу и становится частью совершающегося события. Противоречия не возникнет, если соблюдать условия (1)-(3). Если человек приходит домой с бала и узнает о смерти отца, то для него, конечно, важно, что отец умер в то время, когда он танцевал мазурку, но реально событие смерти отца произойдет для него лишь в тот момент, когда он узнает об этом событии, так как именно в этот момент выполнены все три условия: что это событие смерти отца произошло с ним, с сыном, что оно для него имеет какое-то значение (другой вопрос — какое именно) и что ему кто-то сказал об этом. Но когда он танцевал на балу, для него отец еще был жив. Поэтому нельзя сказать, что для него событие бала и событие смерти отца произошли одновременно. По-видимому, вообще нельзя сказать, что два события произошли одновременно, так как для этого нужно было бы, чтобы одно сознание и один и тот же момент наблюдало за двумя процессами или действиями, одновременно давало бы им определенную оценку и одновременно их описывало. Это невозможно, поэтому одновременность событий такая же фикция, как и хронологическая их последовательность. События случаются в том порядке, в котором они описываются, воспринимаются и оцениваются. Таким образом, бал и умирание Безухова происходили не одновременно, а так, как они описываются в «Войне и мире», то есть сначала бал, а потом умирание старика Безухова. Одновременно могли происходить физические действия, соответствующие балу и умиранию (но и в физике одновременными считаются только те факты, которые принципиально не могут быть связаны информационно — так называемая относительность одновременности, доказанная в теореме Робба [Рейхенбах 1962: 62]).

Проблема события связана как с одновременностью и неоднородностью времени, так и с недостоверностью и неполнотой знания. Знание о любом событии неполно, т. к. одно и то же со-

бытие может иметь разные, вплоть до противоположных, значения в зависимости от того, кем воспринимается это событие. Убийство по-разному воспринимается убийцей, сообщниками, родственниками жертвы, прокурором и защитником. Если бы знание о событии было полным, то это не было бы событием и не было бы знанием. Человеческое знание предполагает принципиальную неполноту знания. Только Бог знает всю правду, да не скоро скажет. Как и в романе Фолкнера, в Евангелиях четыре раза рассказывается почти одно и то же. Достаточно странно, если исходить из того, что исходным и наиболее простым должно быть прямолинейное фабульное изложение событий, что канонизированы были все четыре Евангелия, а не сведены к единому, и в то же время какие-то другие были отвергнуты. Можно ли свести жизнь Иисуса Христа к единой фабульной биографии? Когда Л.Н. Толстой попытался это сделать, его отлучили от церкви. Вероятно, наличие нескольких свидетелей важнее для христианской традиции, чем единый деперсонализированный взгляд на вещи. Видимо, представление о том, что событие становится событием, когда о нем имеются свидетельства (пусть даже одно несколько противоречит другому), и что их не надо нивелировать, а наоборот следует подчеркнуть, придумано гораздо раньше Фолкнера и Джойса. Мелкие несоответствия в деталях (например, некоторые расхождения в описании истории отречения Петра у синоптиков и Иоанна: сколько раз пропел петух; раб или рабыня задавали Петру sacramентальные вопросы) должны придавать рассказу большую достоверность, так как ясно, что каждый человек может ошибиться в деталях. На фоне несовпадения деталей еще более явственно видится главное. (Борхес на закате христианства показал, что возможны несовпадения и в главном).

Фабульное мышление предполагает, что существует порядок событий, подобный натуральному ряду чисел: 1, 2, 3, 4, ..., — начиная с рождения человека и кончая его смертью. Но ни рождение, ни смерть не являются событиями в жизни того, кто рождается и умирает. О своем рождении ребенок узнает достаточно поздно и чаще всего не верит, что было время, когда он не существовал. Представление о том, что биография — это прямая линия, на которую нанизаны факты: рождение, крещение, учеба, служба, женитьба и т.д. — такой же частный случай (а не общее правило), как геометрия Евклида и физика Ньютона по отношению к геометрии Римана и к физике Эйнштейна.

Человек живет и воспринимает свою жизнь с помощью памяти, чувственных данных и ожидания. Но память может обмануть,

ожидания — не сбыться, а чувственные данные тоже подводят.

Человек современного нам мышления, если его попросят, действительно склонен написать биографию, начиная с рождения, учения, армии и т.д. Но это только служебная биография. Биография цезарей в книге Светония строится по другому принципу. Рождение и смерть там служат только рамкой, внутри же она строится по системно-этическому принципу, то есть все типы пристрастий, добродетелей и пороков тщательно рубрицируются для того, чтобы легче было сравнить одного императора с другим [Гаспаров 1991: 351].

Представить себе, чтобы в служебной анкете после сообщения о рождении, учебе и т.д. была графа «Основные добродетели» и «Основные пороки» очень трудно не потому, что это противоестественно и неуместно, а лишь потому, что так не принято.

В архаическом сознании идея биографии, видимо, вообще не могла возникнуть, так как в нем нет места из ряда вон выходящему. Порядок ритуальной жизни, с одной стороны, строго фиксирован, но в нашем смысле он не подлежит описанию. Высказывание «А потом он прошел обряд инициации» звучит более чем нелепо в устах представителей той культуры, где проходят обряд инициации. Поэтому обряд инициации не является событием. Он не фиксируется описанием и модально не конвертируется, не подлежит свободной этической оценке (то есть не соблюдаются условия 2 и 3). Характерно, что в волшебных сказках Проппа невозможно разделение сюжета и фабулы, потому что в них нет описания события в том смысле, в котором оно есть в литературе; в сказке невозможны ни *Vorgeschichte*, ни *Nachgeschichte*, ни забегание вперед, ни заглядывание назад. В сказке есть лишь начатки событийности — обман, подмена, хитрость, но они еще тесно связаны с архаическим ритуальным (антисобытийным) сознанием (ср. [Фрейденберг 1936, 1973, 1978, 1988]).

На вопрос, почему именно хронологический порядок описания событий стал основным в христианской культуре, можно ответить, сославшись на авторитет Августина, сформировавшего линейную эсхатологическую философию истории (см. раздел 1.1). Но история-драма, завязкой которой является грехопадение, кульминацией Страсти Христовы, а развязкой Второе Пришествие и Страшный Суд, является неповторимой лишь на макроуровне. Мифологический канал остался.

Внесение мифологического канала в линейную эсхатологическую модель времени и создало возможность для психологиче-

ского восприятия происшедшего как события, для которого характерно сочетание неповторимости и предрешенности. В качестве неповторимых события описываются сознанием, в качестве предрешенных «записаны» в Книге Судьбы, подобной той, которая фигурирует в конце знаменитого романа Маркеса. Понимаемое таким образом, событие происходит дважды, на двух временных осях — циклической и линейной.

#### 3.2.3. Мир как система событий

Жизнь человеческого сознания, представленная в виде событий, есть не последовательность событий, а система событий.

Принадлежность человека двум разным системам ценностей приводит к тому, что он может (пусть даже вследствие курьеза) приобрести две биографии. Так, в Большой советской энциклопедии существуют две статьи об одном и том же человеке, который в первом случае назван Роберт Блейк, а во втором — Блэйк. В силу того, что этот человек, живший в XVIII веке, прославился на двух поприщах, по военному ведомству он проходил как адмирал, а по дипломатическому как политик. (Пример рассказан автору настоящего исследования А.С. Крыловым, по словам которого впервые это наблюдение было сделано В.А. Успенским.) События жизни Р. Блейка (Блэйка), рассказанные в его двух биографиях, не так сильно отличаются друг от друга, но в политической биографии его заслуги как военного служат лишь фоном, а в военной наоборот подчеркиваются, в стороне же остается политическая деятельность.

Биография человека не прямая линия. Ее моделью служит нелинейная память. Попробуйте вспомнить свою жизнь последовательно день за днем пусть даже только на протяжении последних двух месяцев.

Наиболее «реалистическое» представление человеческой биографии это не хронологическая таблица, приложенная к книге из серии «Жизнь замечательных людей», а фильм Тарковского «Зеркало». Хронологическая таблица не выступает по отношению к нелинейной памяти как нечто инвариантное.

Инвариантность предполагает синхронность.

Нельзя определить инвариантный способ, как добраться на метро от станции Краснопресненская до метро Рижская, в то время как схема метро безусловно представляет собой инвариант, содержащий в себе все возможности проехать на метро куда бы то ни было. Может быть даже инвариантный кусок схе-



мы, но не может быть инварианта, как добраться. Путь по кольцевой через «Проспект Мира» ничем не лучше пути через «Китай-город». В обоих случаях придется делать пересадку.

Человек на самом деле не знает всей своей биографии.

Я могу знать очень много о своей жизни, то есть помнить себя с трех-четырёх лет и уметь выстроить некое подобие последовательности фактов своей жизни, если меня попросят написать автобиографию перед поступлением на работу. И ясно, что я не могу эту автобиографию начать словами: «Самым важным событием в моей жизни я считаю встречу со своей будущей женой». И ясно также, что такое начало не годится не потому, что оно неправильно и неуместно в абсолютном смысле, просто оно не подходит именно к данной языковой игре. Но представьте, что вы знаменитость и вас просят рассказать о себе. Если вы в этом случае начнете говорить «Я родился в таком-то году в таком-то городе, законил такую-то школу», то это будет гораздо более нелепо, чем если вы станете рассказывать о встрече с женой или о том, как вы в детстве испугались собаку — смотря по тому, в какой системе событий вы хотите, чтобы вас представили. Вы можете вообще не рассказывать никаких фактов своей биографии, а рассказать о тех идеях, которые приходили вам в голову и которые-то и были настоящими событиями вашей жизни.

Но даже если речь идет о простом заполнении анкеты, гораздо правдивее было написать так: «Первое мое воспоминание в жизни было таким-то и таким-то. Потом, когда мне было три (или четыре) года, я научился отвечать на вопрос «Сколько тебе лет?» И лишь спустя несколько лет, да и то с трудом, я смог понять, в чем состоит суть вопроса «В каком году ты родился?» Я могу более или менее точно сказать, что в школе я учился раньше, чем в университете. Но я не уверен, что эта последовательность носит временной, а не логический характер. С точки зрения хронологии нет ничего нелепого в том, чтобы сначала учиться в университете, а потом в школе. Эта последовательность не нарушает законов термодинамики. Нелепость здесь чисто логического порядка. А стало быть, между учебой в школе и учебой в университете не причинная, а логическая связь (если человек получил аттестат зрелости, то он имеет право поступать в университет). То есть временной порядок здесь лишь видимый, и в этом смысле последовательность (или скорее квазипоследовательность) школа — университет может выступать в качестве инварианта. Но этот инвариант будет чем-то вроде обычая или правовой нормы, ничего общего не имеющей с системой событий жизни человеческого сознания.

Я мог бы в результате болезни забыть какие-то важные события своей жизни. А мои родители или близкие — потом дать о них по той или иной причине неверные представления. Так я могу прожить много лет с людьми, думая, что это мои настоящие родители (как думал Эдип). Потом тайна моего рождения раскрывается, но я все равно уже не смогу прожить тот кусок моей жизни, когда я думал, что они — мои настоящие родители, — по-другому. Я могу себе представить тот ход событий, как если бы мне это было известно, но это просто означало бы, что этот отрезок своей жизни я прожил бы в другой системе событий.

О жизни другого я узнаю из его рассказа или из рассказов кого-либо еще. И тогда он или другие рассказывают историю его жизни так, как они ее себе представляют. Ясно, что никакой рассказчик не может знать всего — ни о жизни другого, ни о своей собственной. Тот, о ком рассказывают (будь это он сам или другой) станет аксиологическим центром рассказа, его главным героем. Рассказ имеет смысл, когда есть главные и второстепенные персонажи. Это и есть сюжет. Фабула же предполагает бесстрастную фиксацию «фактов», тем самым предполагая равенство всех персонажей. Фабула Евангелия должна была бы с одинаковой подробностью рассказать не только историю Иисуса, но и Пилата, и Лазаря, и Варравы.

Но ясно, что если я являюсь естественным главным героем перед лицом своей жизни, то все остальные люди становятся более или менее второстепенными. Положение вещей, при котором все являются главными героями, ничем не отличается от того положения вещей, когда все — второстепенные, так как в этом случае о героях вообще не может идти речи. И более того, о речи в таком писании тоже не может идти речи, так как речь предполагает хотя бы разделение главных и второстепенных членов предложения. Здесь же речь обернется просто звучанием, бульканьем, возможно, именно тем, что имели в виду Шекспир и Фолкнер, говоря о жизни как об истории, рассказанной идиотом, в которой много звуков и ярости, но нет никакого смысла. Отчасти эта идея и воплощена в первой части фолкнеровского романа, где сознание Бенджи только регистрирует факты, но практически не описывает их. Но даже будучи лишена причинных и логических связей система событий остается, так как она не лишена своего регистрирующего центра, который может быть не только сознанием идиота, но даже «сознанием» робота или просто кинокамеры. И в этом случае описание будет зависеть от того, в какой точке закреплено регистрирующее устройство или по какой траектории оно перемещается.

Правильный порядок событий, фабула, предполагает, что возможно такое положение вещей, когда все семантические вхождения терминов, все дескрипции могут быть даны одновременно (проблема, по сути сводящаяся к демону Лапласа).

Для формалистов идея инварианта была очень важна, так как они все-таки были почти структуралистами. Идея инварианта с успехом была применена ими в стиховедении. Вероятно, фабула для них должна была быть чем-то вроде метра в стихосложении, ритмического инварианта, включающего в себя все варианты. Но метр это синхронное правило. Когда Пропп построил схему сюжета волшебной сказки, он не разграничивал фабулу и сюжет. Тот факт, что одна функция не может в сюжете выступить раньше другой, носит у него такой же логический характер, как в ситуации со школой и университетом, а не хронологический, потому что в сказке вообще нет термодинамического времени (испив живой воды или прыгнув в кипяток, герой может стать молодым и прекрасным) и время обрядовое совсем не совпадает с временем нашей обыденной жизни.

Когда мы говорим «Петя Иванов вышел из дома такого-то и пошел по улице такой-то в школу номер такую-то», — можно ли здесь выявить фабулу, «томарный факт»?

Будет ли просто факт «движение ребенка по улице» инвариантным описываемому событию? Притом что в пресуппозицию этого события могут входить ссора с родителями, двойка по русскому языку, полученная вчера, и тому подобное.

Мы можем разграничивать глубинную и поверхностные структуры при анализе предложения, и глубинная структура будет инвариантна по отношению к поверхностной.

Мальчик съел мороженое

Мороженое съедено мальчиком (пассивная трансформация)

Мальчик не съел мороженого (негативная трансформация)

Мороженое не съедено мальчиком (пассивная трансформация)

Является ли глубинная структура (мальчик, мороженое, съесть) фабулой сюжета о мальчике и мороженом? Нет. В том смысле, что глубинная структура говорит о тех синтаксических возможностях, которые могут возникнуть при описании события поедания мальчиком мороженого, но она не призвана дать простую последовательность действий мальчика. Неверно будет считать, что «Мальчик съел мороженое» — это фабула, а «Мороженое не съедено мальчиком» — сюжет на том только ос-

новании, что последнее предложение синтаксически маркировано.

И является ли предложение «Мальчик не хочет есть мороженое» трансформом глубинной структуры (мальчик, мороженое, съесть)? Оно безусловно является ее семантическим трансформом (дериватом). Тогда трансформом этой глубинной структуры будет и предложение «Мальчику не разрешают есть мороженое» и «Мальчик тайком от родителей съел мороженое», и все семантические трансформации должно будет включать в себя высказывание «Мальчик съел мороженое», если его рассматривать диахронизированно как фабулу, и все термины, связанные с мальчиком и мороженым, его мамой, которая не разрешает ему есть мороженое из-за его склонности к простуде, и папой, у которого он унаследовал эту склонность, и легкомысленной теткой, сестрой отца, которая несмотря на протесты брата и невестки все-таки нет-нет да и побалуует мальчика. Также включено сюда будет все то, что связано с мороженщиком и его семьей. И весь мир будет сосредоточен в этом незамысловатом высказывании о том, что мальчик съел мороженое.

Представим себе — в духе позднего Витгенштейна — некое племя, в котором события жизни человека принято рассказывать в обратном порядке по отношению к нашему. То есть в начале там говорят о том, как человек умер и сколько жертв было сожжено по поводу его смерти, потом рассказывают о том, сколько медведей он убил (и при этом рассказ может сопровождаться соответствующим охотничьим ритуалом), потом рассказывают о том, какие у него храбрые сыновья и красивые дочери, а после этого — как он взял в жены дочь вождя соседнего племени, после этого — как его подростком ужалила змея (предположим, что это считается признаком избранничества) и только в конце, как он родился и какие знамения этому предшествовали.

Можно усложнить дело, представив, что на жизненное поле человека накладывается некая мифологическая сетка. И в такой системе сначала фиксируются достижения человека на охоте, потом брак, не зависимо от того, что чему предшествовало «на самом деле», затем то, каким человек был в молодости, потом — как он принял смерть и так далее (между прочим, у Светония и Диогена Лаэртция во многом имеет место вышеописанный случай: изложение жизни подчинено не хронологии, а той системе, которую избрал себе автор).

Событие становится событием в системе событий. Хронология лишь частный способ изложения системы событий. Система событий в целом задается господствующей в культуре моделью ис-

торического времени, и каждый раз тем, кто описывает конкретную систему событий.

Событие — форма речевого акта («Объявляю заседание открытым» и как любой речевой акт оно прежде всего акт говорения, рассказ о событии, так как то, что произошло и никому не стало известно, на феноменальном уровне не произошло вообще. То, что рассказано в виде события, при том, что оно может быть симулировано, имеет шанс остаться событием порой даже на значительное время, а может быть, и навсегда.

Просто «факт» — упавший с горы камень, — если он не задавил никого и встревожил, не только является событием, но даже не является фактом, если некому сказать, что он имел место.

### 3.2.4. Катастрофа

Одним из понятий, выражающих крайнюю степень событийности, является катастрофа (далее сокращенно К.).

Будем считать, что К. отличается от беды, несчастья, бедствия по признаку необратимости: после К. можно выжить, но нельзя выжить и остаться фундаментально неизменным (физически или ментально). Отчасти синонимом К. можно считать трагедию (в аристотелевском смысле).

К. по сути есть то же, что засвидетельствованная К. (ср. 3.2.1), поскольку незасвидетельствованная К. есть *contradictio in adjecto*. (Пример. Рассказ Т.Уайдлера «Мост короля Людовика Святого»: несколько человек собирались в одно и то же время перейти мост; в момент перехода мост обвалился (актуализация этимологии) и все погибли; все надежды и помыслы попавших в К. остались нереализованными возможностями, которые могут быть проанализированы лишь *a posteriori*).

Основной результат К. — духовное перерождение.

К., на первый взгляд, мыслится как нечто внезапное, непредвиденное, неожиданное и ничем не мотивированное. Человек внезапно попадает в аварию или от него неожиданно уходит жена.

Такое понимание К. поверхностно и ошибочно. Ср.:

«Трагедия могла бы всегда начинаться со слов: «Ничего бы не случилось, если бы...» (Если бы край его одежды не попал в машину?) Но это лишь односторонний взгляд на трагедию, позволяющий показать только то, что одно событие способно переменить весь ход жизни [Витгенштейн 1994: 423].

Тем не менее, К. мыслится как нечто, наступающее человека извне, нечто механическое, какой-то обвал на ровном месте, *Deus ex machina* (последнее выражение наиболее точно определяет К.).

В процессе К. происходит деструкция или деформация пространства: либо полное разрушение и редукция к неорганизованному; либо резкое ограничение, сужение (тюрьма, завал, лабиринт, бункер, постель, приковавшая к себе больного); либо, напротив, расширение, распыление (побег, разложение, дезинтеграция).

Время в К. изменяет ход, замедляясь, как в тюрьме, или вовсе останавливаясь (например, при потере сознания).

К. — это всегда аксиологическая фрустрация, нечто, оценивающееся как очень плохое. Но и это суждение кажется очевидно поверхностным и в ряде случаев ошибочным.

С теоретико-информационной точки зрения К. представляет собой следующее: до К. энтропия накапливается и информация потребляется в нерезкой амплитуде, так сказать, в амплитуде нормальной жизни. При К. происходит информационный сбой, характер которого заключается в резком повышении энтропии вплоть до полного термодинамического равновесия (например, в случае физической смерти попавшего в К.). Но в этом же случае происходит резко расподобление энтропии и информации. Для свидетеля и историка К. здесь начинается точка отсчета культурной жизни того, кто погиб в К. В этом, в частности, смысл суждения, что подлинная жизнь (великого) человека начинается после его смерти. Энтропийного времени больше нет, начинается отсчет культурного времени, направленного в противоположную сторону (подробно см. 1.1). При этом пространственное сужение в К. соответствует сужению информационного канала, что естественным образом позволяет значительно увеличить количество информации внутри этого узкого канала [Шеннон 1963]. В этом позитивный аксиологический смысл К. для того, кто в состоянии ее преодолеть. Возможности крайне ограничены, но внутри этих ограниченных возможностей может произойти нечто безграничное — духовное прозрение и расширение внутреннего пространства (у заключенного); Пруст, запертый болезнью в комнате и написавший благодаря этому семь томов «В поисках утраченного времени». По-видимому, можно сказать, что для преодоления К. необходимо фундаментальное изменение стратегии поведения в сторону создания позитивных этических идей: только это позволит выжить в К., особенно если она носит внутренний характер. Поэтому в культурной традиции К. преодолевает не столько силь-

ный, сколько этически позитивный, благородный персонаж: «...для того, чтобы преодолеть разрушение, необходимы активные, созидающие моральные силы человека. При их наличии благородный человек извлечет из пережитого опыта весьма значительный урок. Ничтожный же человек, тот, кто не развил в себе мужества, необходимого для преодоления этой разрушительной ситуации, не сможет сам противостоять ей и будет вынужден пережить всю полноту разрушения [Щуцкий 1993: 348].

Ясно, что К. может быть как экстенциональной, так и интенциональной. В последнем случае может не быть никакой внешней причины для К., но, тем не менее, человек переживает К. Это случай чисто внутренней духовной К., подобной той, которую пережил Лев Толстой в 1870-е годы, или той, которую описал Пушкин в стихотворении «Странник», где говорится о том, что человек внезапно почувствовал тоску и ужас, лишился сна и покоя, ушел из дома и встретившемуся на пути юноше так сформулировал причину своих страданий:

*А я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:  
Я осужден на смерть и позван в суд загробный —  
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,  
И смерть меня страшит».*

[Пушкин 1963: III, 344]

К — это испытание, уготованное человеку Богом. Вот суть историко-культурного и религиозно-метафизического понимания того, что такое К. Отсюда ясно, что случайность, внезапность К. суть лишь мнимые поверхностные ее проявления. К. подготовлена всем ходом развития личности или общности, неважно — понимать ли это различие в августианинском или дарвиновском смысле. Ясно одно — К. не случайность, а напротив, некая закономерность и неизбежность. Античная история Эдипа — пример такой неизбежной К. Но античная К. не знает той амбивалентности, которая характеризует К. в более утонченных культурно-религиозных традициях.

Ослепление себя Эдипом было безусловно позитивным актом внутреннего прозрения, как пишут об этом все культурологи (ср. 3.1.4), но это прозрение не было целительным для его потомков, которые, напротив, продолжали переживать на себе проклятие эдипова преступления. В античном сознании если бог хочет кого-то покарать, то никакое очищение невозможно. Для позитивной метафизики К. необходимо представление о ценности противоречий личности с ее диалектикой смерти и бессмертия, — всего того, что, привнесло в западную культуру христианство.

Психологическая сложность христианства как феномена культурной жизни состоит в частности в том, что именно благодаря ему в народном сознании резко актуализировался мифологический пласт (так же, как в XX веке чудеса техники спровоцировали неомифологический пласт: на смену уютному психоанализу Фрейда недаром пришел тревожный, поистине катастрофический трансперсональный подход к сознанию, осуществленный Юнгом и вслед за ним Грофом (подробно этот путь прослежен в книге последнего [Гроф 1992]). Гибель и воскресение Иисуса Христа не могли не оцениваться в народном сознании в привычных аграрно-культовых представлениях. Уникальность христианской культуры — в сочетании отчетливо-линейного катастрофического эсхатологизма и столь же округло-незыблемого мифологизма: «Единожды умер Христос» — восклицал Августин; но каждый год в неизменной череде Пасха сменяла Страстную Пятницу. Космическое круговращение времен года было поставлено где-то рядом с неповторимостью событий «священной истории» [Аверинцев 1976: 96].

К. — явление постмифологического, «сюжетного» сознания, она является предельным выражением чуждой мифу событийности, эксцессности, но, в то же время, подобно волшебной сказке, роману воспитания или даже тойнбианской историософии Вызова-и-Ответа, К. вышла из обряда инициации. В любой волшебной сказке К. — это пост-инициационная прото-К. При этом в соответствии с рецептами «Книги перемен» выживает в таком испытании хороший, благородный человек, а ничтожный погибает. Например, в сказке «Морозко» падчерица, посланная мачехой в лес на верную гибель, благодаря своей простоте и доброжелательности выживает и преобразуется, а скверная дочь погибает.

К. может быть наказанием за отказ от инициации и последующего служения. Примерно так интерпретирует историю пророка Ионы Э. Фромм [Fromm 1956]. Иона был послан Богом на служение в город Ниневию, но, пытаясь избежать этого, сел на корабль. Во время морского путешествия разыгралась страшная буря; Иона, понимая свою вину, попросил матросов бросить его за борт. Когда это было сделано, море сразу успокоилось, и Иону проглотила рыба (характерное для К. и инициации узкое пространство [Пропп 1986]). В чреве кита Иона воззвал к Богу и был отправлен на служение, тем самым пройдя инициацию как бы насильно.

Как уже говорилось, для того, чтобы такой сложный амбивалент-



ный способ испытания был возможен, необходима культура утонченного понимания личности, такая, например, как христианская (либо индийская или китайская), но отнюдь не такая, как античная или даже раннехристианская (пост-иудейская). Так, например, история казни Сократа вовсе не катастрофична, а изложение Страстей Христовых приобрело характерную пост-катастрофичность лишь в эпоху барокко, когда психологическая амбивалентность стала неотъемлемой культурной доминантой. Характерно, что барочный «Пассион» вообще равнодушен к идее Воскресения, попросту не затрагивает ее (действие кончается казнью), зато значительно педалирует такие темы, как искушение, моление о Чаше и предательство, то есть все катастрофическое. Барочный Иисус это просто романтический герой, погибающий за свои идеалы. В раннехристианской христологии, особенно в апокрифах гностического толка личностно-катастрофический момент, напротив, совершенно редуцирован: «Что же горевать о смерти, когда надо радоваться Воскресению!»

Утонченные постмифологические культуры вроде китайской или индийской уравнивали идею развитой сложной личности, чреватой катастрофизмом, столь же развитой и сложной системой тренинга, направленного на слияние личности с Космосом в целях предотвращения возможной К., (см. [Абаев 1983; Судзуки 1993]), к которой у восточных культур не было того сверхценного отношения, которое выработалось в развитом христианстве. Но и признание сверхценности К., и отсутствие такого признания имплицировали некий канонический путь к ее преодолению.

### 3.2.5. Преодоление Катастрофы — персонифицированный Текст-медиатор

Выход из К. для личности может быть только один: мифологическая десемiotизация, нейтрализация К. Суть К. состоит в физическом или нравственном противодвижении. Духовная К. — это невозможность выбрать ни одно из двух противоречащих решений. Возможно лишь снятие самой оппозиции, то есть медиативно-мифологический акт (см. об этом статью [Пятигорский 1965]). В качестве такого мифологического медиатора в культуре может выступать Текст-Персонаж. Структура и возможности такого Текста — основной предмет нашего исследования в данном параграфе.

В ключевом эпизоде «Махабхараты» — «Бхагаватгите» — описана классическая ситуация интенциональной духовной К. Царевич

Арджуна, военный предводитель одного из двух враждующих субкланов (Пандавов), на стороне которого симпатии «автора» и борьба которого с другим субкланом (Кауравами) занимает все сюжетное пространство эпоса, перед самой решающей битвой вдруг осознает, что не может сражаться: собравшиеся на другом конце поля противники — его родственники, двоюродные братья; но, с другой стороны, и не сражаться тоже нельзя, потому что последнее — неотъемлемый долг воина-кшатрия; отказ от сражения равносителен вечному позору, который гораздо хуже смерти. В этом характерном для К. фрустрирующем противодвижении мысли Арджуна обессиленно опускается на землю, отбрасывая свое боевое и сакральное оружие, лук Гандиву. Пространство в соответствии с логикой К. сужается, а время останавливается. Следует отметить при этом, что завязка трагедии Пандавов и Кауравов (битва в конце концов состоялась, и почти все погибли) носит ярко выраженный инициационный характер (подробно см. [Невелева 1988]): Пандавы проигрывают своим двоюродным братьям в кости вначале права на царство, а затем свою коллективную жену Драупади, после чего выигравшая стороны отправляет их на долгие годы в лес без права претендовать на проигранное в течение десяти лет. Когда наконец после долгих перипетий и многолетних мучений прямое и решающее столкновение становится возможным, в момент кульминации испытания, с Арджуной происходит нечто вроде приступа кататонии. И вот тут с козел колесницы слезает бог Кришна, возница Арджуны. На протяжении всех оставшихся глав «Гиты» Кришна преподает Анджуне в долгой беседе с ним основы учения санхья — предполагается, что в этом застывшем времени/пространстве обе стороны терпеливо стоят и ждут разрешения беседы. Суть этого учения по отношению к К. сугубо медиативна. Во-первых, не следует придавать слишком большого значения смерти (а стало быть, и убийству), так как смерть не является чем-либо окончательным. Во-вторых, мир так устроен, что «гуны вращаются в гунах»: агрессивное начало раджас и аморфно-тупое тамас диалектически снимаются медиативным гармоническим началом саттва (все это примерно соответствует китайской традиции инь и ян, где позитивное и негативное начала вращаются вокруг центрального Великого Предела). В-третьих, при таком положении вещей не следует различать хорошее и дурное, необходимо смотреть на происходящее более глубоко, то есть бесстрастно, и — в этом зерно этики «Гиты» — действовать незаинтересованно, не заботясь о результатах действия, в соответствии с предписываемыми твоей касте правилами поведения — для кшатрия это означает прежде всего

выполнять свой воинский долг. Вняв этому учению, приняв его, Арджуна снимает с себя конфликт «чувства и долга» и без колебания вступает в битву на стороне родных братьев против кузенов. Предполагается, что в соответствии с традицией «Гита» должна читаться особым образом — «рецитироваться» с произвольно открытого места в сопровождении йогического дыхания и медитации [Семенцов 1985] (йога является в «Гите» неотъемлемой частью санкхья как праксис, необходимый для достижения метафизических и этических целей). Таким образом, текст любого священного писания (Библия в камере приговоренного к смерти) предполагает черты некой персонифицированной дивинации, и читать такую книгу надо особым образом в определенном состоянии сознания. Одним из знаменитых примеров ситуации Текста-медиатора, снимающего К, является «De consolatione Phylosophie» Бозэция. Раннехристианский философ, посаженный в тюрьму за политическую деятельность и ожидающий казни (которая вскоре действительно совершилась), пережил опыт явления прекрасной женщины по имени Философия, преподавшей ему метафизико-этические уроки, которые помогли ему спокойно, сократически принять уготованную ему участь. Аргументы были примерно такие же, как у Кришны, — бессмертие, безразличие к материи и стоицистская бесстрастность. Десокрализованно-пародийную картину такого Текста-медиатора дает ситуация «Фелицы» Державина, избегающая конфликт между поэтом и императрицей Екатериной II: Фелица является в спальню к «мурзе»-поэту и подобно бозэциевой Философии излагает кодекс необходимых этических норм. Интересно, что эта традиция настолько универсальная в культуре, что доживает до XIX века *mutatis mutandis*.

Написание утопии (жанра, со/противопоставленного священному писанию) в тюрьме, традиция, восходящая к «Городу Солнца» Компанеллы, было осуществлено в качестве Текста-медиатора, разрешающего К, и впоследствии буквально ожившего, Чернышевским. Роман «Что делать?», один из первых в России образцов авангардистского жизнестроительства, сыграл в судьбе Чернышевского несомненно такую же решающую роль, какую сыграла «Песнь Господня» в судьбе царевича Арджуны. Действительно, «Что делать?» имел огромную креативную силу для поколений 1860-1880-х годов: это был не просто учебник жизни, но своеобразное Евангелие нигилизма со своими этическими заповедями (рационалистическое эмоциональное бесстрашие по типу философии «незаинтересованного действия» в «Гите») и со своими святыми и мучениками. (Набоковское неприятие и

ироническое осмеяние фигуры Чернышевского происходило не столько из неуважения к «отцу русской демократии», сколько из неприятия рафинированным модернистом авангардной линии поведения). Более жесткий способ снятия К. в тюрьме был продемонстрирован на той же «площадке», но за 30 лет до Чернышевского, декабристом Г.С. Батеньковым, создавшим за 20 лет сидения в петропавловской одиночке глобальный креативный ментальный текст, расширяющий духовное пространство до масштабов всего мироздания (подробно см. [Топоров 1995d]). В XX создание креативных текстов, медирующих ситуацию К., было также достаточно распространенным явлением — от «Двенадцати» А. Блока до «Репортажа с петлей на шее» Ю. Фучика.

Более сложный путь снятия катастрофического напряжения являет собой «Логико-философский трактат» Витгенштейна. Неординарность последнего случая состоит в том, что настоящая К. так и не произошла. Будучи предельно нежизнеспособным культурно и генетически (на протяжении юности Витгенштейна покончили с собой трое его братьев и двое любимых заочных учителей — Отто Вайнингер и Людвиг Больцман), Витгенштейн в течение 10 лет жизни пребывал в состоянии кошмара постоянной готовности к самоубийству. Более того, в его намерения входило закончить «Трактат» и уйти из жизни, реализуя в полной мере метафору молчания [McGuinnes 1989: 156]. Мифологическая креативность [Там же: 299] и экспрессионистическая напряженность этого произведения, вобравшего в себя как личностные глобальные амбиции, так и катастрофичность культурно-политической ситуации Австро-Венгерского государства накануне первой мировой войны, позволила снять назревавшую К. и повернуть психику к реалистическим позитивным ценностям. Во всяком случае, после того, как «Трактат» в 1921 году был опубликован и Витгенштейн стал сельским учителем в духе Толстого (подробно см. [Bartley 1973]), свидетельств о суицидальных намерениях не сохранилось. Отличие этого случая от канонической ситуации «Гиты» в том, что этика «Трактата» признавалась Витгенштейном вообще не выразимой в словах. Возможно, это и сделало его этику еще более мифологически-очистительной. Кроме того, здесь мы видим удивительную способность шизотимного мышления не только разрешать уже нагрывшуюся К., но и, так сказать, производить «профилактику» К. Поэтика позднего модернизма (пред-постмодернизма) эксплицировала наиболее утонченный и отраженный способ реализации защитных свойств персонифицированного Текста-медиатора. Один из самых ярких примеров — «Бледный огонь» Набокова, где коммен-

тарий короля к поэме Шейда одновременно является защитой от фрустрации по поводу смерти друга, утопией квази-параноидального сознания короля и кодексом раннепостмодернистской по-этики (позднейший текст такого типа — «Бесконечный тупик» Д. Галковского» подробно о нем см. [Руднев 1993d]). Впрочем, отраженный вариант Текста-медиатора представлен уже в стихотворении Пушкина «Странник», где имеет место не сам текст, а взгляд на него со стороны (в терминах Б. Шифрина, «расширительная интимизация» [Шифрин 1989]):

*Духовный труженик, влача свою веригу,  
Я встретил юношу, читающего книгу.*

Какую именно книгу читал юноша, остается неизвестным, но очевидно, что источник спасения, поведенный им устно, исходил из нее. Семиотический ауто-креатизм как способ выхода из К. представлен и в массовой культуре XX века. Приведем наиболее характерный пример, фильм С. Поллока «Три дня Кондора». Герой-филолог работает здесь в особом отделе ЦРУ, занимающимся анализом детективных сюжетов, разгадывая по их схемам реальные ошибки в деятельности спецслужб. На свою беду герой наталкивается на некую таинственную ветвь в рамках самого ЦРУ. Он посылает об этом отчет, сделанный на материале компьютерного анализа детективов, начальству, после чего через несколько дней к особняку, где расположились аналитики, подъезжает машина, и всех сотрудников, кроме героя, которого заставили идти под противным дождем за бутербродами, убивают. Вернувшись в контору, Кондор обнаруживает, что все его коллеги застрелены из автомата. Прийдя в себя и мобилизуя свои филологические способности знатока детективного сюжета, а также используя средства аналитической поэтики, Кондор не только выживает сам, но и разоблачает противника. Эта история прежде всего интересна своей очевидной связью с восточными учениями — одна из жертв, подруга Кондора, китаянка, воспринимает смерть по-восточному невозмутимо. Характерен неожиданный финал — примирение изощренного убийцы-профессионала, которому в последний момент «отменили заказ», и жертвы в духе идеологии незаинтересованного действия: убийца по роду своих занятий должен убивать, как кшатрий — воевать, и должен делать это добросовестно и профессионально (ср. сходные идеи в китайском даоизме [Абаев 1983]). Жертва вольна спастись, но она кармически все равно остается жертвой. В конце фильма герой с очевидностью подтверждает свою кармическую виктимность, заявляя о своем намерении опубликовать материалы, ком-

прометирующие ЦРУ (фильм заканчивается в пасхальное воскресенье под звуки уличного оркестра и хора, поющего псалмы).

### 3.2.6. Сновидение и событие

На противоположном полюсе событийности, на границе между событием и не-событием (в противоположность катастрофе) находится сновидение (см. [Малкольм 1993; Руднев 1993b, 1994a]. Вопрос о том, является ли сновидение событием в жизни человека (то есть выполняются ли по отношению к нему условия (1) — (3) 3.2.1), равнозначен вопросу о том, является ли сновидение текстом, дискурсом. На последний вопрос, по-видимому, следует отвечать отрицательно. Само по себе сновидение текстом не является, поскольку у него не определен план выражения, то есть невозможно сказать, что представляют собой сновидения в семиотическом смысле — из какой материальной субстанции «сотканы» «знаки», которые «видят» во сне спящие.

Вопрос о текстовом статусе сновидения во многом аналогичен витгенштейновской проблеме «индивидуального языка» (private language): «...Мыслим ли такой язык, на котором человек мог бы для собственного употребления записывать или высказывать свои внутренние переживания — чувства, настроения и т. д.? — [...] Слова такого языка должны относиться к тому, о чем может знать только говорящий, — к его непосредственным, личным впечатлениям. Так что другой человек не мог бы понять этого языка» [Витгенштейн 1994: 171 <Философские исследования, 243>] (обсуждение этой проблемы см. также в работах [Wisdom 1972, Kripke 1982]).

Витгенштейн показывает, что «индивидуальный язык» невозможен, поскольку, как он говорит, «внутренние состояния требуют внешних критериев»: язык — в принципе явление социальное.

По аналогии с витгенштейновским понятием «индивидуального языка» сновидение может быть названо «индивидуальным мифом», соотнесенным с коллективной бессознательной мифологией [Юнг 1991].

Итак, сновидение само по себе не является текстом, оно является частью континуальной асемиотической мифологии индивидуального человеческого сознания (о разграничении континуального (семантического) и дискретного (семиотического) в языке см. [Налимов 1979; Шапир 1990]). В пользу того, что природа сновидения является континуально-асемиотической, говорит также темпоральная неопределенность внутри сновидения, находящегося по ту сторону времени, как физического (термоди-

намического), так и семиотического (см. [Малкольм 1993; Руднев 1993в] (ср. также раздел 1.1 настоящего исследования).

В этом смысле нельзя сказать, что сновидение само по себе может быть событием в жизни человека, так как не будучи семиотическим дискурсом оно не подходит под условие (3), выдвинутое нами в 3.2.1). Никто не может быть (во всяком случае с европейской естественно-научной точки зрения; ср. ниже) свидетелем сновидения.

Однако сновидение может быть рассказано. Рассказывание снов является устойчивой языковой фигурой, и, стало быть, обладает статусом семиотического дискурса. Н. Малкольм вообще считал, что понятие сновидения в человеческом языке производно не от самих сновидений, а именно от рассказов друг другу снов, потому что если бы люди не рассказывали друг другу снов, то это понятие не могло бы возникнуть [Малкольм 1993]. Поэтому с точки зрения философии языка можно говорить только о рассказах о сновидениях, так как само сновидение не является частью языка и речевой деятельности.

В этом смысле можно вновь поднять вопрос о событийности теперь уже применительно к рассказу о сновидении. Культурная практика древности и современности показывает, что сновидения, их толкование и обсуждение играет большую роль в жизни человека и общества. Сновидение-текст вместе с его толкованием может детерминировать поведение человека и влиять на политику, как это было, например, в Древнем Риме [Молок 1994]. Таким образом, рассказанный сон можно было бы рассматривать как событие в жизни человека (таков, к примеру, сон фараона в книге «Бытия», который был истолкован Иосифом).

Однако христианская культура относилась к сновидениям в целом крайне отрицательно как к проявлениям язычества. По сути христианская идеология лишала сновидение (рассказ о сновидении) статуса события. Именно этот вопрос заслуживает отдельного рассмотрения.

В «Евангелии от Матфея» говорится, что, когда Иосиф хотел «отпустить» свою жену, обнаружив, что она беременна, он увидел сон, где ему явился Ангел Господень и объяснил, как обстоит дело (Мф, 1, 20-24). Можно сказать, что содержание сна резко изменило всю жизнь Иосифа (и заодно всю человеческую историю) и в этом смысле было событием.

Вопрос только в том, откуда евангелист узнал об этом «событии». Вряд ли Иосиф рассказывал о нем кому-нибудь, ведь он известен

был как большой молчун и во всех четырех текстах вообще не проронил ни слова. Таким образом, остается предположить, что свидетельство о сне Иосифа хранилось в памяти «высших инстанций», откуда и было передано евангелисту, что, в общем-то вполне соответствует христианскому пониманию боговдохновенности Евангелия; либо, если придерживаться более строгой языковой опосредованности всякого свидетельства, придется признать, что Матфей его просто «реконструировал» или, что вероятнее всего, скалькировал из Ветхого Завета, где передача информации во сне была обычным делом.

Сновидение как внутренний континуальный мистический опыт, посланный человеку в общем-то неизвестно кем, христианству, во всяком случае, первоначальному христианству, чуждо. Слово, свидетельство в Священном Писании стоит на первом месте. Передача информации осуществляется при посредстве слова и при большом стечении народа. Сновидение не имеет никакого отношения к Иисусу Христу. В Евангелиях об Иисусе не сказано ни разу, чтобы он видел снов, в Иоанна вообще ни разу не упомянуто, чтобы он спал. У Синоптиков есть только один эпизод, где говорится, что Иисус спит (Мф., 8, 24-26)

«24. И вот, сделалось великое волнение на море, так что лодка покрылась волнами; а Он спал.

25. Тогда ученики Его, подойдя к Нему, разбудили его и сказали: Господи! спаси нас, погибаем.

26. И говорит им: что вы так боязливы, маловерные? Потом, встав, запретил ветрам и морю, и сделалась великая тишина.

27. Люди же, удивляясь, говорили: кто это, что и ветры и море повинуются Ему?» (Мф. 8, 24-27)

Идеологический характер этого эпизода не вызывает сомнения. Гораздо интересней эпизод (также описанный всеми синоптиками), примыкающий к эпизоду Моления о Чаше (Мф. 26, 40-26; Мк. 14, 37-41; Лк. 14, 45-46):

«40. И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною?

41. Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна.

42. Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя.

43. И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели.



44. И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово.

45. Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы все еще спите и поживаете? Вот, приблизится час, и Сын Человеческий передается в руки грешникам...» (Мф. 26, 40-45)

Мотивным предварением этого эпизода служит фрагмент притчи о десяти девах, в которой в ожидании жениха гости заснули, после чего вновь следует призыв бодрствовать по причине немощности плоти и подверженности ее соблазнам (Мф. 25, 5-13).

Поэтому бодрствование, бдение, наряду с постом и плотским воздержанием, составляет неотъемлемую часть поведения христианского святого, живущего по принципу: чем меньше спишь, тем меньше подвергаешься дьявольскому соблазну.

Сон в христианской культуре, начиная с Евангелия, прочно ассоциируется со смертью. Ср. следующий эпизод у Иоанна (11, 11-13).

«11. Сказав это, говорит им потом: Лазарь, друг наш, уснул, но я иду разбудить его.

12. Ученики Его сказали: Господи! Если уснул, то выздоровеет.

13. Иисус говорил о смерти его, а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном».

Сон — обычная метафора смерти в христианстве («уснуть навеки», «спи спокойно» и т.д.) и сам глагол «успеть» означает не только «уснуть», но и «умереть» (ср. «успение», последнее обыграно Солженицыным в «Августе четырнадцатого», когда генералу Самсонову во сне голос говорит «Ты успишь», предсказывая смерть).

В целом можно сказать, что христианство относится к сну и сновидению отрицательно (излишне говорить, что гадания по снам, сонники и т.д. — элементы языческой народной культуры и скорее противостоят христианству) в силу явной семиотичности своей доктрины. В христианстве все — Текст (см. также раздел 1.1). Все же, что — помимо текста, может быть непосредственно от Бога, но может — и от дьявола. То мистическое, что от Бога, строго кодифицировано семиотически — в молитве, ритуале, посте, службе и т.д. Христианская семиотика очень сильно контролировала проявления духовной и душевной жизни и направляла их в необходимое русло.

Сновидение же есть нечто совершенно противоположное Откровению. Оно неконтролируемо и поэтому оно совершенно очевидно от дьявола, так как именно в сновидении выходят наружу подавленные дьявольские поползновения — сексуальность, честолюбие и т.д.

Более того, христианство было не только против сновидения, оно было и против события. В христианстве, строго говоря, вообще нет события. Нельзя сказать, что Страсти Христовы есть событие, что они резко изменили направление его жизни. Нет, он знал об этом всегда — модульный оператор остался прежним. Это не является событием по второму признаку. Вот если бы дьяволу удалось соблазнить Иисуса в пустыне или Иисус вымолил бы у Отца «Чтобы миновала Его чаша сия», то это было бы Событие. Если угодно, житие Иисуса — это Антисобытие, направленное на искупление, исчерпание главного События предшествующей Истории человечества — Первородного Греха.

Пересмотр отношений к христианским ценностям, в том числе ко сну и сновидению, начался, пожалуй, только с XVI века вместе с Реформацией. Характерен эпизод в одной из «логий» «Легенды о докторе Фаусте», своеобразным антиподе Иисуса Христа, открыто противопоставлявшем себя Спасителю (подробнее см. 1.2.4). На пирушке со студентами накануне своей гибели (пародия на Тайную Вечерю) Фауст в противоположность Христу призывал своих друзей спокойно спать, а если они ночью услышат крики, то пусть знают, что это их учителя унес дьявол.

Примерно в эти же века началась философская и научная рефлексия над феноменом сновидения, прежде всего, в форме декартовского скептицизма. К этому же времени относится появление и распространение в европейских странах совершенно нехристианской по своему происхождению и духу идеи о том, что жизнь это сон.

Для христианства жизнь не может быть сном, потому что жизнь — это Текст, она насквозь семиотизирована. Сон — это переход в смерть, во внезапное состояние. Жизнь важна, хотя она только подобие Божественного Логоса (ереси, с точки зрения которых жизнь полностью отвергается — манихейство, гностицизм, богумильство, альбигойство и т. п., ортодоксальным христианством преследовались с наибольшей жестокостью). От жизни нельзя отказаться и стряхнуть ее как пустой сон, ее надо непременно прожить и прожить правильно, так, «чтобы не было мучительно больно» на том свете (о том, что ранняя большевистская идеология во многом совпадала с идеологией раннего христианства писал еще А.Дж. Тойнби [Toynbee 1935]).

Идея о том, что жизнь это сон (для Кальдерона имевшая прежде всего эстетический смысл: отражение противоположных сущностей — одна из основных универсалий барокко) пришла, конечно, с Востока, через классический махаянистский буддизм, проникнув в дальневосточные эзотерические учения, прежде всего дао и чань.

Иллюзорность и ничтожность жизни, последовательный отказ от нее — одна из важнейших доктрин классического буддизма. Поэтому если в христианстве сон — метафора смерти, то здесь сон безусловно метафора жизни, ее пустоты и иллюзорности.

В средневековом дальневосточном (корейском) классическом романе-сне сновидение является определенной эпистемологической парадигмой переосмысления жизни. Так в наиболее известном романе этого жанра «Облачный сон девяти» Ким Манджуна буддийский монах насылает на героев коллективное сновидение, в котором они переживают целую жизнь, полную перипетий и приключений. Подконец они осознают иллюзорность и тщету жизни, и тогда вновь появляется монах, объявляет, что все это был лишь сон, и все благополучно погружаются в нирвану. Заметим, что здесь никого не смущает, что один и тот же сон видят сразу несколько человек, и проблема свидетельства просто не встает. Сон в силу своей тотальности свидетельствует сам за себя. (В христианской культуре в исключительном случае один и тот же сон может присниться двум людям — и это значит, что один из них скоро умрет (ср. в «Анне Карениной» перед гибелью Анны ей и Вронскому снится один и тот же пророческий сон про мужика, который говорит французские слова над железом).

Итак, в буддизме, даосизме и чань жизнь — сон, а смерть пробуждение ото сна жизни (опять-таки у Толстого, хорошо знакомого с этими традициями и негативно настроенного по отношению к христианству, эта идея подробно «расписана» в эпизодах умирания князя Андрея Болконского в «Войне и мире» и Ивана Ильича в «Смерти Ивана Ильича»).

В XX веке психология и философия сновидения развивались по обоим путям — по христианскому и по (дальне)-восточному.

Зигмунд Фрейд пошел скорее по христианскому пути, т. к. сновидение он понимал как подавление желаний, а желания эти всегда носят социально-обценный (т.е. в христианском понимании дьявольский) характер. Однако очень сильно Фрейд опирался и на античный опыт.

В целом Фрейд был скорее склонен отождествлять сон со

смертью, а не с жизнью, и в этом смысле он был на стороне христианского понимания этого феномена. Но одновременно Фрейд взорвал неприкосновенность идеи непризнания за сновидением важности в душевной жизни человека и в этом он, так много посвятивший внимания семиотизации сновидения, конечно, очень сильно задевал христианское сознание за живое. Этим он подготовил почву для дальнейшего развития психологии сновидения К.Г. Юнгом, который отказался от европейской идеи, что сознание заключено в человеческом мозге, и постулировал, что сновидения являются функцией коллективного бессознательного. Следующий шаг был сделан трансперсональной психологией, которая по сути вообще отказалась от европейской модели сознания, полностью приняла буддийскую идею перевоплощения и кармы и тем самым вновь отождествила сновидение с жизнью [Гроф 1992].

Если для Фрейда сновидение это предисловие или послесловие к жизни, то для Грофа скорее наоборот, жизнь это предисловие или послесловие к сновидению, в котором раскрывается перинатальный и трансперсональный опыт. Соответственно, проблема свидетельства в такой модели сильно редуцируется, и тот план выражения, который отсутствует в сновидении, в нашем понимании лишает его статуса события, безусловно отсутствует в любых перинатальных и трансперсональных переживаниях. Здесь господствует постмифологическое осмысление мира, где основными событиями является все то, что связано с родами и зачатием, с внутриутробным развитием плода и что в нашем смысле, конечно, событиями не является. Понять же семиотический статус всех этих и подобных им явлений пока не представляется возможным (см., впрочем, исследование Ф. Кёйпера [Кёйпер 1986] и его рецепцию в работе В.Н.Топорова [Топоров 1995e]).

### Раздел 3.3

#### Реальность и реализм

##### 3.3.1. Понятие реальности

До сих пор мы молчаливо исходили из допущения, что мы по крайней мере знаем, что такое реальность. Это было, конечно, лишь оперативное допущение, без которого мы не могли бы исследовать противоположное реальности понятие (то есть мы последовательно осуществляли принцип 1.1.0 (3) — чтобы сомневаться в чем-то, нечто должно оставаться несомненным, «чтобы двери вращались», петли должны быть неподвижны [Витгенштейн 1984: 147]). Теперь имеет смысл после пройденно-

го пути снова вернуться к понятию реальности и подвергнуть его сомнению, или как говорят сейчас, деконструкции, осуществляя этим другой фундаментальный принцип первого раздела и всего исследования — принцип 1.1.0 (2), — для того, чтобы объект был описан наиболее адекватно, он должен быть описан в двух дополнительных системах описания. В самом начале работы мы постулировали, что разграничение текста и реальности является для нас не абсолютным, а прагматическим, то есть «реальность» и «текст» — это точки зрения на объекты, а не свойства самих объектов (ср. [Пятигорский 1973]). Для того, чтобы в конце этого раздела попытаться развенчать одну из самых главных и болезненных иллюзий теории художественного дискурса — иллюзию художественного реализма, мы теперь рассмотрим понятие реальности, как оно употребляется в обыденном языке, предпринимая нечто вроде аналитико-философского исследования слова «реальность».

Разложим для этого слово реальность на семантические составляющие, как это делали двадцать лет назад Дж. Кац и Дж. Фодор [Katz 1972] (хотя эта методика много раз критиковалась, см., например [Weinreich 1974], если не ставить перед собой слишком глобальных теоретических задач она может вполне быть использована как рабочая). Итак, реальность это:

(1) совокупность всего, что существует;

(1.1) совокупность всего, что существует независимо от человеческого сознания;

(1.2) совокупность всего материального.

Прежде всего реальность, таким образом, противоположна вымыслу, всему тому, что мы изучали до этого. Эту противоположность мы и попытаемся подвергнуть деконструкции.

Чрезвычайно большие сложности связаны с понятием существования. Сложности эти можно в двух словах описать так.

Глагол «существовать» существует одновременно в двух функциях — как предикат и как квантор — а именно квантор существования. Когда мы говорим, что, например, «существует много интересных вещей», то мы используем это понятие в его кванторном значении, как бы приписывая его всему высказыванию и забывая о его предикативном значении. Но тот факт, что высказывание

Не существует многих интересных вещей, —

то есть отрицание этого предыдущего высказывания делает

предложение бессмысленным, позволяет задуматься о том, является ли вообще существование обычным предикатом. Об этом написано подробное исследование Дж.Э. Мура («Является ли существование предикатом?» [Moore 1959]), а Б. Рассел предложил остроумное решение этого вопроса — считать, что «существование» это свойство не высказывания, а пропозициональной функции [Russel 1980].

Но тогда остается еще такой парадокс (подробно см. [Lambert 1969, Целищев 1976]): например, когда мы говорим,

Ведьм не существует.

то мы высказываем нечто вроде:

Существуют такие ведьмы («существовать» как квантор), которые не существуют (существовать как предикат).

Этот парадокс можно разрешить при помощи различных логических процедур. Например, при помощи расселовской теории дескрипций, но он продолжает существовать психологически в виде максимы: «Как же это не существует, если про него можно сказать, что оно не существует. Если бы оно не существовало вообще, то не о чем было бы вообще говорить». Стало быть, оно как-то существует в моем сознании и в сознании окружающих, в воображении, в некоем третьем мире» [Поппер 1983].

Мы говорим, что Шерлок Холмс никогда не существовал, но это значит, что любое высказывание о нем не должно иметь смысла. Однако мы интуитивно прекрасно чувствуем, что высказывание: «Шерлок Холмс жил на Бейкер-стрит» в каком-то смысле истинно, а фраза «Шерлок Холмс был женат» или «Шерлок Холмс прекрасно играл на виолончели» в каком-то смысле ложна. Они истинны и ложны в возможном мире рассказов Конан-Дойла и разговоров вокруг этих рассказов [Woods 1974]. Но раз возможны эти разговоры вокруг несуществующих рассказов, значит, в каком-то смысле, говоря, что Шерлок Холмс не существует, мы каким-то образом производим насилие над нашим языком «злоупотребляем» (misuse) им.

Таким же парадоксопорождающим является слово все. Когда мы говорим, что реальность — это «все существующее», то мы, тем самым, косвенным образом вообще даем понять, что «несуществующее» это «не-все». «Все, что существует, реально. Все, что не существует, не реально». Мы уже показали парадоксальность второй фразы, которая может означать только следующее:

«Для каждого индивида (все) истинным является то, что он является не существующим, и это и есть нереальное».

Итак, разграничить реальное и вымышленное по признаку существования оказывается очень трудно. И здесь можно говорить, скорее, о некоем «совокупном опыте» восприятия реального и вымышленного [Custaféda 1979].

Второй признак — независимость реальности от сознания. Здесь все тоже очень не просто. На протяжении тысячелетий конкурируют две противоположных философских традиции — объективно-материалистическая и субъективно-идеалистическая. Первая придерживается тезиса о независимости реальности от сознания, вторая говорит, что только сознание реально или наоборот, что реальной является реальность, к которой неприменимо понятие существования или несуществования, и которая противопоставлена эмпирическому опыту [Bradley 1969].

Феноменологическому сознанию человека конца XX века трудно представить, что нечто может существовать помимо чьего-либо сознания (тогда кто же засвидетельствует, что это нечто существует? — ср. раздел 3.2).

Но и про вымысел, с другой стороны, нельзя сказать, что он полностью зависит от человеческого сознания и в этом фундаментально отличается от реальности. Мы не знаем, кто и когда написал «Слово о полку Игореве», и долгое время это произведение существовало помимо нашего сознания. Когда мы погибнем, оно останется, как останется лес, природа, птицы и т. д. Можно возразить, что для того, чтобы сказать, что «Слово о полку» вообще как-то может существовать, оно должно быть семиотически осмысленно, то есть нужно обладать каким-то кодом, чтобы прочитать этот памятник, иначе он прагматически превратится в просто вещь. Да, но и лес становится лесом, когда он получает имя «лес». Лес становится частью природы, когда ему соответствует определенное слово, и когда есть более общее семантическое понятие природы. В этом смысле и вещи в равной мере являются предпосылками знаков, как и знаки — предпосылками вещей [Пятигорский 1973].

Третье свойство реальности — это ее материальность. Представляется, что здесь дело обстоит так же сложно, как и с независимостью от сознания. Думается, что невозможно представить себе как неоформленную незнаковую материю (так сказать просто материю в чистом виде), так и нематериализованного каким-либо образом знака (план выражения для знака функционирования не менее важен, чем план содержания [Ельмслев 1960]). Феноменологически противоречиво говорить, что «этот камень

лежал на земле тысячи лет», и, стало быть, есть материя. Но, возможно, тогда не было слова «камень»? Можем ли мы себе представить, что нечто неназванное лежит (но тогда ведь могло не быть и слова лежит!\*) просто каким-то образом субзистирует на неназванной земле? Можно сказать, что идея о том, что камни существовали тысячи или миллионы лет, принадлежит каким-то определенным языковым играм (например, археологии), но отнюдь не всем играм. В философской языковой игре конца XX века очень трудно представить себе нечто материальное само по себе и само для себя, не связанное со своим семиотическим субстратом.

И опять-таки нельзя сказать, что вымышленное — это всегда нематериальное. Шерлок Холмс не существует, пишет Барри Миллер, потому что он «онтологически неопределен, мы не знаем, сколько у него было волос на голове и что он ел на завтрак» [Miller 1985]. Но я могу на это возразить, что не знаю количества волос на голове Барри Миллера, и тоже никогда с ним не завтракал.

Но Шерлока Холмса в принципе, с необходимостью нельзя пригласить на завтрак, а Билла Клинтона теоретически можно.

Но если детям приглашают на Рождество или на Новый год Деда Мороза и Снегурочку, разве можно после этого говорить, что Дед Мороз и Снегурочка не принадлежат каким-то образом реальности?

Человек, которому внушили, что Шерлок Холмс — реальное лицо, вполне мог бы пригласить Шерлока Холмса на обед. И Шерлок Холмс мог бы прийти к нему на обед не менее реальный, чем Дед Мороз или Санта Клаус, например, в виде одетого Шерлоком Холмсом актера (ср. раздел 3.1).

Мне кажется, полагать, что нечто существует, реально, равносильно тому, чтобы полагать, что некто полагает, что нечто существует. Поэтому бессмысленно говорить, что ведьм не существует и средневековая культура коренным образом заблуждалась относительно их существования. Быть может, пройдет несколько тысяч лет, и люди сочтут разумным сомневаться в существовании холодильников, а существование ведьм станет совершенно очевидным.

Можно сказать, что для людей почему-то важно, чтобы что-то считалось вымышленным, а что-то оставалось реальным. Вероятно, потому, что вымышленное — это более просто организованное, им легче манипулировать. Вымысел — это упрощенная, «креолизованная» реальность.



### 3.3.2. Реальность как знаковая система

Мне представляется, что реальность есть не что иное, как знаковая система, состоящая из множества знаковых систем разного порядка, то есть настолько сложная знаковая система, что ее средние пользователи воспринимают ее как незнаковую. Но реальность не может быть незнаковой, так как мы не можем воспринимать реальность, не пользуясь системой знаков. Поэтому нельзя сказать, что система дорожной сигнализации — это знаковая система, а система водоснабжения — незнаковая. И та и другая одновременно могут быть рассмотрены и как системы вещей и как системы знаков.

По нашему мнению, специфика понятия реальности как раз состоит в том, что в ней огромное количество различных знаковых систем и языковых игр разных порядков и что они так сложно переплетены, что в совокупности все это (реальность) кажется незнаковым. При этом для человеческого сознания настолько важно все делить на два класса (это обусловлено психофизиологически, см., например, [Иванов 1978; Деглин-Балонов-Долинина 1983]), — на вещи и знаки, на действительное и выдуманное, что ему (сознанию) представляется, что это деление имеет абсолютный онтологический характер.

Но мы не хотим сказать, что понимание реальности как семиотической системы, подразумевает, что реальность — это нечто кажущееся, «нереальное». Утверждать это — значило бы просто повторять идеалистическую философию. Что же нового дает такой подход, в соответствии с которым реальность понимается как знаковая система? Прежде всего такое понимание подразумевает правомерность подхода к реальности как к другим знаковым системам — естественному языку и «вторичным моделирующим системам». То есть применительно к такому пониманию можно говорить о морфологии реальности (см. также [Руднев 1994с]. В соответствии с общими задачами и общим ходом нашего исследования можно предположить, что эта морфология будет носить характер модальной морфологии.

Но прежде хотелось бы отметить два подхода, которые в принципе уже давно изучали реальность как семиотическую систему. Это прежде всего структуралистский подход, для нашего исследования представленный в наибольшей степени работами Ю.М. Лотмана, посвященным интерпретации культуры XVIII-XIX веков. Когда реальность уходит в прошлое, она психологически гораздо легче воспринимается как знаковое образование. Прошлое мы воспринимаем через систему свидетельств, которые

носят эксплицитно семиотический характер (ср. еще 20-30 лет назад устная речь не воспринималась как объект семиотического исследования; ее рассматривали не как самостоятельную систему, но как систему отклонений от письменной речи). Документы прошлого явственно показывают, насколько семиотизированной была реальность. И нам кажется, что она была гораздо более семиотизированной, чем наша (аберрация дальности, по Л.Н. Гумилеву [Гумилев 1990]). Вспоминая средневековье, мы вспоминаем прежде всего рыцарские турниры, куртуазную любовь, богословские споры и тому подобное (деконструкция такого повседневного понимания была успешно совершена семиотиком Умберто Эко в его романе «Имя розы» [Эко 1990]).

Ю.М. Лотман показал семиотизированность достаточно близкой эпохи. Его замечательные работы о балах, картах, дуэлях, парадах и т. п. [Лотман 1971, 1975а, 1975в, 1977а, 1980, 1994] были чрезвычайно важным шагом (наряду с исследованиями французской школы Р.Б. Барта и М. Фуко [Barth 1970; Foucault 1961, 1966, 1976]) в понимании семиотической природы понятия реальности. Но все же Ю.М. Лотман изучал документы, и его предметом была культура. Думается, что он не разделит бы мнение, в соответствии с которым реальность — это в принципе семиотическая система, как слишком экстремистское.

Преимуществом лотмановского подхода было то, что он был застрахован от того, чтобы исказить свой материал, хотя он мог интерпретировать его, как угодно. Но он не мог исправить лживых мемуаров Д.И. Завалишина [Лотман 1975в] и не мог изменить ни строки в записных книжках П.А. Вяземского. В этом было и преимущество, и ограниченность его подхода.

Второе, не менее продуктивное направление объясняет реальность с точки зрения мифологии. Это и фрейдовско-юнггианский подход, и тот, который называется неомифологическим.

При таком подходе обыкновенное яблоко сразу становится полифункциональным символом, и мы будем все время вспоминать всемирный закон тяготения, Адама и Еву, а также Елену Троянскую. Наиболее последовательно этот подход проведен в замечательном памятнике отечественной гуманитарной науки 1960-1980-х годов — в энциклопедии «Мифы народов мира».

Мы хотим представить, как можно изучать повседневную реальность, находясь внутри нее (сознавая всю опасность субъективизма, которая неизбежна даже при самой осторожной интроспекции).

Представим себе поездку в поезде. Слышится стук колес, пасса-

жир думает о чем-то своем, или читает какую-то книгу, в соседнем купе плачет ребенок, слышится разговор соседей, но речь их непонятна (они говорят, кажется, по-эстонски), по радио передают популярную мелодию; пассажир видит в зеркале свое отражение, другие соседи едят, кто-то храпит, за окном сменяются пейзажи. Вот примерно такова наша модель реальности. Это принципиально многоканальное сообщение, многое из которого воспринимающему совершенно не нужно, и поэтому он не обращает внимания на семиотичность львиной доли сигналов, а воспринимает их как нечто незнаковое, как помехи.

Другой пример. Человеку, находящемуся в депрессии или в состоянии психоза преследования, мир вокруг представляется ужасным. Такова его реальность. Психотик-параноик идет по улице и отовсюду ему угрожает смертельная опасность. Проходящий человек как-то странно посмотрел (следят!), из-за угла вынырнула машина (ведь все подстроено, надо быть начеку!), дорожки специально не посыпаны песком (ясно, ведь все сговорились!). Эта «прогулка по психотической улице» взята нами из исследования современно психотерапевта [Волков 1993]. Для подобного сознания реальность такова, какой она ему кажется. Стабильность улицы, по которой идет такой человек, будет заключаться не в ее материальных качествах, которые как раз будут меняться, а в семиотических, в том, что это улица Качалова или Сивцев Вражек.

Рассмотрим теперь еще более простую ситуацию — поездку в трамвае. Ясно, что при этом что-то можно делать, а чего-то нельзя, а что-то обязательно нужно. Например, обязательным считается брать билет, можно сидеть или стоять, но нельзя, скажем, лежать. Вот мы описали поездку в трамвае с точки зрения деонтической модальности. Можно также представить себе удачную и неудачную поездку в трамвае (здесь будет задействована аксиологическая модальность). С точки зрения эпитемики, чтобы поехать на трамвае, нужно знать номер маршрута, направление и пункт конечной остановки. Неведение или неполное знание может привести к ошибочным действиям. С точки зрения темпоральной ясно, что нужно более или менее знать расписание (хотя бы тот факт, что ночью трамваи не ходят). С точки зрения пространства важно, откуда, куда и с какой скоростью едет трамвай. Наконец с точки зрения алетики понятно, что на трамвае невозможно пересечь Ламанш. Актуализировав нарративные модальности применительно к такому небольшому отрезку повседневной реальности, как поездка на трамвае (ср. раздел 3.1), можно выстроить нечто вроде модального нарративного дис-

курса, но уже не вымышленного, а повседневно-реального. Вот конфигурация Ах+, D+, УЗ+, АL+, Т+, S+, которую можно охарактеризовать как «удачная поездка»: пассажир вошел с задней двери, уступил место старушке (деонтика), народу было мало, пассажиры не толкались и не переругивались (аксиология), трамвай шел быстро и ни разу в дороге не сломался (пространство), пассажир, о котором идет речь, сел на свой маршрут и доехал благополучно до своей остановки (эпистемика), трамвай не опаздывал (время) и никаких чудес не случилось, трамвай не превратился в «заблудившийся трамвай» (алетика) (ср. [Тименчик 1987]).

А вот неудачная в модальном плане поездка: пассажир ждал трамвая полчаса, вагон был битком набит людьми, поэтому билет взять не удалось, тем не менее вскоре появился контроллер и пассажиру пришлось заплатить штраф, всю дорогу он ехал стоя, трамвай два раза сходил с рельс, водитель не объявлял остановок вовсе или объявлял так, что ничего нельзя было понять, и поэтому пассажир понял, что едет в совершенно неизвестном ему направлении, когда было уже поздно.

Так средний человек проживает практически всю свою жизнь, не замечая, что он существует в повышенно и напряженно семиотизированном континууме:

«девочка станет взрослой, и станет жить взрослой жизнью; выйдет замуж, будет читать серьезные книги, спешить и опаздывать на работу, покупать мебель, часами говорить по телефону, стирать чулки, готовить есть себе и другим, ходить в гости и пьянеть от вина, завидовать соседям и птицам, следить за метеосводками, вытирать пыль, считать копейки, ждать ребенка, ходить к зубному, отдавать туфли в ремонт, нравиться мужчинам, смотреть в окно на проезжающие автомобили, посещать концерты и музеи, смеяться, когда не смешно, краснеть, когда стыдно, плакать, когда плачется, постепенно сесть, красить ресницы и волосы, мыть руки перед обедом, а ноги перед сном, платить пени, расписываться в получении переводов, листать журналы, встречать на улице старых знакомых, выступать на собрании, хоронить родственников, греметь посудой на кухне, пробовать курить, пересказывать сюжеты фильмов, дерзить начальству, жаловаться, что опять мигрень, выезжать за город и собирать грибы, изменять мужу, бегать по магазинам, смотреть салюты, любить Шопена, мечтать о поездке за границу, думать о самоубийстве, ругать неисправные лифты, копить на черный день, петь романсы, ждать ребенка, хранить давние фотографии, визжать от ужаса, осуждающе качать головой, сетовать на бесконечные дожди, сожалеть об утраченном, слушать последние известия по ра-

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СЮЖЕТА И РЕАЛЬНОСТИ

дио, [...], одеваться по моде, ругать правительство, жить по инерции, пить корвалол, проклинать мужа, сидеть на диете, уходить и возвращаться, красить губы, не желать ничего больше, навещать родителей, считать, что все кончено, сидеть на бюллетене, лгать подругам и родственникам, забывать обо всем на свете, занимать деньги, жить, как живут все» [Соколов 1991].

### 3.3.3. Понятие художественного реализма

Рассмотрим наиболее характерные определения художественного реализма:

(1) Реализм — это художественное направление, «имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимальному правдоподобию. Реалистическими мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность» [Якобсон 1976: 66]. Это определение дал Р.О. Якобсон в статье «О художественном реализме» в качестве наиболее расхожего, вульгарно-социологического понимания.

(2) Реализм — это художественное направление, изображающее личность, действия которой детерминированы окружающей ее социальной средой. Это определение профессора Г.А. Гуковского [Гуковский 1967].

(3) Реализм — это такое направление в искусстве, которое в отличие от предшествующих ему классицизму и романтизму, где точка зрения автора находилась соответственно внутри и вне текста, осуществляет в своих текстах системную множественность точек зрения автора на текст. Это определение Ю.М. Лотмана [Лотман 1966].

Сам Р. Якобсон стремился определить художественный реализм функционалистски, на стыке двух его прагматических пониманий:

«1. <...> Под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором, как правдоподобное (значение А).

2. Реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное» [Якобсон 1976: 67].

Далее Якобсон говорит, что в качестве реалистической может быть рассмотрена как тенденция к деформации художественных канонов, так и консервативная — к сохранению канонов.

Рассмотрим последовательно эти понимания художественного реализма.

Прежде всего, определение (1) неадекватно тем, что оно не является определением эстетического явления, оно не затрагивает его художественной сути. «Возможно ближе следовать действительности» может не столько искусство, сколько любой обыденный, исторический или научный дискурс. Все зависит от того, что понимать под действительностью (см. 3.3.3). В каком-то смысле определение (1) является наиболее формальным и в этом смысле верным, если его понять в духе идей, изложенных в главе 2 (раздел 1) с поправкой на идеи Якобсона. Если эквивалентом «возможно более близкого следования действительности» мы будем понимать возможно более близкое воспроизведение средних норм письменной речи, то тогда наиболее реалистичским будет то произведение, которое будет в наименьшей степени от этих средних норм отклоняться. Но тогда под действительностью надо понимать совокупность семантически правильно построенных высказываний языка (то есть понимать действительность, реальность, как знаковую систему в духе 3.3.3), а под правдоподобием — экстенционально адекватную передачу этих высказываний. Грубо говоря, реалистичским тогда будет высказывание типа:

М. вышел из комнаты

а нереалистичским высказывание типа:

М., он, медленно оглядываясь, — и из комнаты — стремительно.

Второе высказывание не является в этом смысле реалистичским потому, что оно не отражает средних норм письменной речи. В предложении отсутствует стандартное сказуемое; оно эллиптически и синтаксически изломанно. В этом смысле оно действительно искажено, «неправдоподобно» передает языковую реальность. Будем в дальнейшем называть такие высказывания модернистскими (см. также [Руднев 1990с]).

Однако ясно, что определение (1) имеет в виду несколько иное правдоподобие несколько иной реальности, такой, какой мы ее рассматривали в 3.3.1, то есть независимой от нашего опыта, «данной нам в ощущениях», противоположной вымыслу. Однако здесь сразу возникает противоречие. Направление художественного вымысла определяется через понятие реальности, которое противопоставлено вымыслу. Ясно, что каждая культура воспринимает свои продукты как адекватно отражающие реальность

данной культуры. Так, если в средневековье задумали бы создавать художественное направление, называемое реализмом, то наиболее правдоподобными персонажами там были бы ведьмы, суккубы, дьявол и т.д. А в античности это были бы олимпийские боги.

Таким же функционально зависимым от культуры является критерий правдоподобия. А. Греймас пишет, что в одном традиционном племени правдоподобными (веридиктивными) считались дискурсы, в определенном смысле эквивалентные нашим волшебным сказкам, а неправдоподобными — истории, которые эквивалентны нашим историческим преданиям [Греймас 1986]. Р. Ингарден писал, что в искусстве правдоподобно то, что уместно в данном жанре [Ингарден 1962].

Чрезвычайно трудно опираться на критерий правдоподобия, когда само понятие истины претерпевает не лучшие времена после пароксизма правдоподобия в неопозитивизме (см. 2.1.7). Карл Поппер уже в 1930-е годы выдвинул принцип фальсификационизма, в соответствии с которым научная теория считается истинной, если ее можно опровергнуть, то есть если ее опровержение не будет бессмысленно [Поппер 1983].\*

Но самое главное, что если мы возьмем ряд высказываний из какого-либо дискурса, который считается заведомо реалистическим, например, из повести Тургенева, то там окажется слишком много чрезвычайно неправдоподобных, сугубо условных, конвенциональных черт. Например, рассмотрим обычное высказывание реалистической прозы, когда приводится прямая речь героя и затем добавляется: «подумал такой-то». Если использовать критерий правдоподобия, то такое высказывание является совершенно не реалистическим. Мы не можем знать о том, что подумал кто-то, пока он нам сам не скажет об этом. В этом смысле такое высказывание, строго говоря, не может считаться с точки зрения обыденного языка правильно построенным. Самое главное, что вне художественного сугубо «реалистического» дискурса подобные высказывания и не встречаются. Их можно пометить значком\*. Например, странно будет услышать в свидетельском показании на суде следующее высказывание:

\* После этого М. подумал, что лучше всего в данной ситуации скрыться.

Высказывания с «подумал» могут встречаться только в модальном контексте, либо в контексте эксплицитной пропозициональной установки:

Я полагаю, что он подумал, что лучше всего в этой ситуации скрыться,

либо в модализированном контексте простого предложения:

Вероятно, он подумал, что лучше всего в этой ситуации скрыться.

В каком-то смысле более правдоподобной является литература «потока сознания», так как она, не претендуя на онтологическое правдоподобное отражение действительности, достаточно правдоподобно отражает нормы не-письменной речи, то есть некие обобщенные представления о внутренней речи как об эллиптической, свернутой, слипшейся, агглютинированной, сугубо предикативной, как понимал ее Выготский [Выготский 1934].

Таким образом, реализм — такое же условное искусство, как и классицизм.

Концепция Гуковского, конечно, является более привлекательной по сравнению с официозной. Но это определение реализма также не есть определение эстетической сути художественного дискурса, а лишь его идеологической направленности. Гуковский хотел сказать, что в период развития литературы XIX века была популярна формула детерминированности индивидуального поведения общественной средой, и что художественная литература эту формулу каким-то образом отразила. Например, начала зарождаться буржуазия, — и тут же появился стяжатель Чичиков, покупающий мертвые души, или Германн, думающий прежде всего об обогащении. Конечно, сейчас к такому пониманию художественного направления трудно относиться серьезно, хотя оно является менее грубым приближением к сути вещей по сравнению с официозным определением реализма.

Наиболее привлекательным является определение Ю.М. Лотмана. Оно определяет реализм не только как эстетическое явление, но в ряду других эстетических явлений, системно. Но успешность этого определения в том, что оно экстенционально не очерчивает тех текстов, которые традиционно принято считать реалистическими. Определение Лотмана очень хорошо подходит к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Достоевскому и Толстому, но совершенно не подходит к Тургеневу, Гончарову, Островскому, Лескову, Глебу Успенскому. Эти писатели вряд ли рассматривали действительность стереоскопически, как это дано в определении реализма Лотманом. И самое главное, что это определение слишком хорошо подходит к текстам начала XX века, к «Петербургу» Белого, «Мелкому бесу» Сологуба да и ко всей лите-



ратуре европейского модернизма — Джойсу, Фолкнеру, Томасу Манну. Вот где на самом деле господствует стереоскопичность точек зрения.

Реализм по Лотману совпадает с модернизмом.

Концепция Р.О. Якобсона является наиболее функционально-динамической. Каждое направление сменяет какое-то другое и именно себя объявляет реалистическим. Якобсон только не поставил точку в своих рассуждениях. А именно: что понятие художественного реализма является противоречивым, оно не описывает никакую специфическую область художественного опыта, и лучше всего от него отказаться. Эту точку приходится поставить нам.

### 3.3.4. Русская литература XIX века без реализма

Прежде чем перейти непосредственно к описанию фактов русской литературы XIX века *sub specie realisticae*, рассмотрим семантику самого понятия «реализм» и «реалистический». В какие семантические оппозиции входит это слово?

1. Реализм — номинализм. Это наиболее старая философская оппозиция, где реализм означает такое направление в схоластической мысли, которое допускает реальное существование общих родов, универсальных понятий. Здесь важно отметить, что слово «реализм» выступает в значении, скорее, противоположном современному, а многозначность термина уже сама по себе может вызвать опасение в его валидности.

2. Реализм — идеализм. Эта вторая пара понятий примерно соответствует более привычному для русского языка противопоставлению «материализм — идеализм». Со времени Витгенштейна, показавшего в «Логико-философском трактате», что реалистическая и идеалистическая точки зрения на объект — лишь дополнительные языки описания объекта, и они совпадают, если строго продуманы [Витгенштейн 1959]. Эту оппозицию можно считать устаревшей. Однако идеологизированная теория литературы во многом накладывала именно эту оппозицию на эстетическое противопоставление художественного реализма художественному не-реализму, например, романтизму или модернизму. Писателю-реалисту пристало быть материалистом, а романтик — это почти синоним идеалиста.

3. Реалистическое сознание — нереалистическое (аутическое) сознание. Эта психологическая оппозиция, представленная в трудах Э. Блейлера [Блейлер 1927], Э. Кречмера [Кречмер 1930, Kretshmer 1956] и разрабатываемая современным психологом

М.Е. Бурно [Бурно 1991] (см. также [Руднев 1993а]), в каком-то смысле представляется наиболее существенной и актуальной. Реалистическое (или синтонное) сознание — такое, которое мыслит себя как часть природы, оно гармонично внешнему миру. Аутическое (шизоидное) сознание — это такое сознание, которое погружено в самое себя, в свой собственный богатый и, порой фантастический внутренний мир. В какой-то мере можно сказать, что реалист в психологическом смысле — это, как правило, (мате)риалист в философском смысле, а аутист — это идеалист в философском смысле. В эстетическом плане этот феномен также накладывается на пару «реализм — не-реализм» (модернизм, романтизм). Реалистический психологический склад характера склоняет личность к бытовому восприятию и отражению реальности, к средней языковой норме, то есть к тому реализму средней руки, о котором вообще имеет смысл говорить применительно к художественной практике. Аутист — это почти всегда модернист или романтик.

Четвертого противопоставления не существует, однако оно должно было бы существовать, по логике вещей, если линию художественного реализма проводить последовательно и честно. Если мы будем говорить, что реализм — это такое направление в искусстве, которое тем или иным образом стремится отразить реальность, то поскольку с семиотической точки зрения реальность противопоставлена тексту (этому посвящена первая глава настоящего исследования), то противоположное реализму направление должно называться «текстизм». Абсурдность этого термина «от обратного» высвечивает абсурдность термина реализм.

Итак, попробуем описать движение русской литературы XIX века, не пользуясь или активно критикуя применение к ней термина реализм (ср. альтернативные концепции русской литературы XIX века в книгах [Вайль-Генис 1991; Смирнов 1994]), в которых сам термин «реализм» не подвергается рефлексии).

Первым классическим произведением русского реализма считается роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Уже сам факт, что русский реализм начался в твердой 14-строчной строфической форме 4-стопного ямба позволяет изумиться, как могло прийти в голову В.Г. Белинскому наиболее искусственное, изоциренное формальное построение именовать в эстетическом смысле реалистическим. Единственное оправдание этому — то, что стихотворный роман Пушкина писался в годы кризиса романтизма и в определенном смысле это был роман о кризисе романтического мышления, роман о том, как пишут и воспри-

нимают романы (см. 3.1.3, а также [Гуковский 1967; Лотман 1966; 1976]). С другой стороны, уже одна эта металитературность «Онегина» — тот факт, что герои мыслят образами из романов, пишут стихи, и весь роман буквально «прострочен» аллюзиями из предыдущей литературы [Лотман 1980] говорит о том, что ни в каком смысле, кроме лотмановского, это произведение к реалистическим отнесено быть не может; а лотмановское понимание, как было показано, не разграничивает, а скорее, наоборот отождествляет реализм с модернизмом (также, как и якобсоновское понимание [Якобсон 1976]). «Онегин» с типологической точки зрения — безусловно произведение модернистское, с резкой игрой на внутренней и внешней прагма-семантике текста, с разговорами между автором и читателем, с отступлениями в духе Стерна и цитатной техникой, предвещающей цитатную технику русского символизма и акмеизма, равно как и европейского неомифологизма. То же самое относится к другим произведениям Пушкина последнего периода: «Повестям Белкина («новым узорам по старой канве»); к «Капитанской дочке», пародирующей поэтику XVIII века и вводящей образ прагматически активного рассказчика; к «Пиковой даме», одному из сложнейших произведений мировой литературы, с числовой символикой и изощренной философией судьбы; к «Медному всаднику», с его библейскими ассоциациями в первой части и дантовскими — во второй (см. [Немировский 1988]). Знаменитый «путь Пушкина к реализму» был на самом деле путем к модернизму. Пушкин встал на этот путь одним из первых и поэтому в европейской традиции остался незамеченным; там родоначальником модернизма считают Достоевского, который был учеником Пушкина.

Сложнейшая композиционная структура основного прозаического произведения Лермонтова, «Героя нашего времени», — его рефлексивная медиативность и цитатность, жанровая поливалентность (путевой очерк, светская повесть, экзотическая новелла, дневник и философский рассказ в одном произведении) — все это говорит само за себя. Безусловно, — это скорее произведение «текстизма». Характерно, кстати, что главный герой — один из ярчайших образов аутиста-шизоида в мировой культуре [Бурно 1991].

Творчество Гоголя было уже отчасти оценено через призму романтизма в прозорливой статье Б.М. Эйхенбаума «Как сделана Шинель Гоголя» [Эйхенбаум 1969]. Трехчленная композиционная структура «Мертвых душ», отсылающая к трехчленности «Божественной комедии» Данте — первая и вторая (написанные) части в точности соответствуют «Аду» и «Чистилищу», третья

(ненаписанная) — «Раю» (ср. [Манн 1976]), также позволяет смело отнести это произведение к предмодернистским. Сама глубоко религиозно-аутическая личность Гоголя делает в общем-то кощунственной (как и было кощунственным пресловутое «Письмо Белинского Гоголю») идею, что Гоголь — писатель-реалист.

Незаконченная талантливая книга Г.А. Гуковского о Гоголе в этом смысле несет в своем названии — «Реализм Гоголя» [Гуковский 1959] — идею литературоведческого «иллокутивного самоубийства» [Вендлер 1985].

Литература натуральной школы, просуществовавшая активно и не слишком ярко около десяти лет, стремилась к очерковости и сюжетной редуцированности; это была действительно литература реалистов в психологическом смысле. Но поскольку философским лозунгом этой литературы был первый позитивизм, новое модное направление мысли, то эта литературная школа, скорее, воспринималась не как реалистическая (в глазах современников «реализмом», то есть литературой средней языковой нормы была светская повесть), а как авангардистская. Безусловно авангардистским выступлением следует считать и роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», если (вслед за М.И. Шапиром) понимать авангард как искусство активной прагматической ориентированности [Шапир 1990а] — расхожее определение этой книги как «учебника жизни» говорит об этом. Сама активная вовлеченность романа «Что делать?» в революционно-нигилистический контекст позволяет сделать правомерным сравнение его с бунтарскими стихами и выступлениями русских футуристов начала XX века.

Пожалуй, в наибольшей степени реалистическим в художественном смысле следует считать И.С. Тургенева, так как его произведения в наибольшей степени были произведениями средней языковой нормы; это вообще был великий писатель средней нормы. В этом смысле можно сказать (см. также 3.3.3), что оставить термин реализм можно только применительно к такой литературе, то есть к массовой или граничащей с массовой. Если противопоставить таким образом реализм модернизму, то это будет противопоставление пассивного, паразитического отношения к языку творческому и созидающему отношению.

Нормальная речь ритмически нейтральна. Соответственно ритмически нейтральная массовая проза.

Нормальная средняя литературная речь почти не использует экзотической лексики. Так же поступает «реализм».

Модернизм — это царство неологизмов и лексической периферии — варваризмов, экзотизмов, просторечия и т.п.

Нормальная речь (и с нею средняя проза) канонизирует законченное высказывание. Модернизм может разрывать предложения на части, «агглютинизировать» высказывания, подражая внутренней речи, оставляя высказывание незаконченными, имитируя речь устную.

В нормальной прозе, так же как и в нормальной речевой деятельности, обязательным является принцип семантико-синтаксической связности двух смежных высказываний (это основной принцип лингвистической теории текста). Модернистский курс может делать соседние высказывания нарочито несвязанными.

Нормальная речевая деятельность письменного плана нейтральна в сфере прагматики, модернизм прагма-семантически активен, он нагромождает цепь рассказчиков, строя прагматически полифункциональные конструкции.

В этом смысле проза Тургенева действительно ближе всего к «лингвистическому реализму». Но таковой была и основная эстетико-социальная установка писателя (иначе он был бы обыкновенным третьестепенным беллетристом): показать это среднее сознание, во всей его полноте. Можно сказать, что любой писатель, начиная с конца XIX века и до наших дней, которого мы психологически можем назвать реалистом, будет обладать «никаким стилем», и это будет тургеневский стиль. Такова парадоксальная роль в русской словесности этого замечательного писателя, сумевшего сделать из посредственности совершенство.

Начиная со второй половины 1970-х годов, после публикации знаменитых работ В.Н. Топорова о «Преступлении и наказании» и «Господине Прохарчине» [Топоров 1995а, 1995с], увидевших произведения Достоевского под влиянием М.М. Бахтина совершенно в новом свете: как отголоски древнейших архаических представлений — исследователи русской литературы XIX века фактически отбросили миф о реализме и стали рассматривать произведения XIX века под углом зрения культуры XX века. Возможно, здесь уместно возражение, что исследователи построили новый миф вместо мифа о реализме, но в этом нет ничего удивительного, так как вся история науки, особенно гуманитарной, в каком-то смысле есть процесс мифотворчества, назовем ли мы эти мифы «паттернами» или «парадигмами». Тогда в известном «школьном» стихотворении Н.А. Некрасова «Железная дорога» увидели не только угнетение народа, а чрезвычайно последовательно проведенную мифологическую идею строительной

жертвы [Сапогов 1988], в гончаровском Обломове — не просто обленившегося русского барина, но воплощение Ильи Муромца, сидящего на печи 30 лет и три года, а в затертом школьной программой рассказе Толстого «После бала» — черты архаического обряда инициации [Жолковский 1990].

Даже в таких произведениях русской литературы XIX века, которые казалось, навсегда были похоронены бездарной советской школьной программой и бездарным идеологизированным литературоведением, можно найти черты, совершенно не укладывающиеся в рамки литературы средней руки. Приведем в качестве примера «Грозу» А.Н. Островского (см. [Руднев 1995а]). Социальный конфликт является в этом произведении лишь поверхностным, во многом оно отражает традиционные схемы, с одной стороны, классицистической трагедии — «Федры» Расина [Вайль-Генис 1991], с другой стороны, народного лубка [Попова 1991]. В центре трагедии Островского противопоставление статического начала, воплощенного в мифологически отгороженном рекой от большого мира городе Калинове, и динамического начала, отраженного в фигурах Катерины и Кулигина. основной сюжетопорождающей идеей в «Грозе» является христианская идея греха (основная «трагическая вина» главной героини) и возмездия за него. Отсюда тянутся нити к «Анне Карениной» Толстого («Мне отмщение и Аз воздам»).

По иронии судьбы новаторскую суть творчества Л.Н. Толстого на примере ранних «Севастопольских рассказов» подчеркнул уже Н.Г. Чернышевский, говоривший в этой связи о «диалектике души», являющейся ничем иным как изображением внутренней речи и внутренней душевной жизни героя. И именно Лев Толстой впервые дал образец «потока сознания» в романе «Анна Каренина» в сцене, когда Анна едет на станцию:

«Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити также: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютюкин, coiffeur... Je me jais coiffeur par Тютюкин. Я это скажу ему, когда он придет [...] «Да, о чем я последнем так хорошо думала», старалась вспомнить она. «Тютюкин, coiffeur. Нет, не то».

Вряд ли может считаться реалистическим произведением «Война и мир», построенная на фальсификации истории и воспринимавшаяся современниками, не принявшими толстовские предмодернистские синтаксические периоды, и самый огромный размер воспринимавшие как нечто, неправильно построенное, как нелепый монстр [Шкловский 1928].

Говорить о реализме Достоевского после работ М.М. Бахтина и В.Н. Топорова [Бахтин 1963; Топоров 1995а], а также книги А.Л. Бема [Бем 1936], в которой показана цитатная техника романов Достоевского, — вообще не приходится.

Интереснее подчеркнуть, что и те одиозные произведения русской, а затем советской литературы начала XX века, которые составили корпус так называемого социалистического реализма, во многом строились на отработывавшейся в «фундаментальной», современной им, литературе модернизма неомифологической схеме. Так, в центре горьковского романа «Мать» — несомненно евангельский миф о Богочеловеке, Спасителе и Богоматери. В таком, казалось бы, насквозь советском произведении, как «Железный поток» Серафимовича явственно проглядывают черты библейской мифологии — события вывода Таманской армии из окружения под предводительством сильного вождя Кожуха накладываются на события исхода иудеев из египетского плена под предводительством Моисея [Руднев 1992d].

Реализм, — скорее всего, не реальное обозначение литературного направления, а некий социально-идеологический ярлык, за которым не стоит никаких фактов.

Как же в таком случае можно описать этот период русской литературы, пользуясь общепринятой терминологией? Думается, можно сказать, что это была литература позднего романтизма. Ведь именно так обстояло дело в других искусствах, наиболее бесспорно в музыке, которой, впрочем, в советское время также приклеивали «реалистический» ярлык.

В пользу последнего решения говорит следующее рассуждение. В свое время Дмитрий Чижевский построил универсальную схему чередования художественных направлений в Европе, так называемую «парадигму Чижевского» [Czyżewsky 1952] (см. также [Чернов 1976]). Согласно этой схеме, начиная с XIV века, европейское искусство развивалось по принципу чередования двух противоположных направлений. Одно из них было обращено вовне, в мир, и содержание в нем главенствовало над формой. Первым таким направлением был Ренессанс. Когда такой тип искусства исчерпывал свои возможности, на смену ему приходил противоположный, тексты которого были направлены внутрь себя, интровертированы, а форма главенствовала над содержанием. Первым типом такого искусства было барокко. Потом цикл возобновляется — вновь появлялось «искусство верха», которое закономерно сменялось «искусством низа». В классическом виде парадигма Чижевского представляется в виде следующей кривой:

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Ренессанс

классицизм

реализм

барокко

романтизм

модернизм

Реализм находил здесь закономерное место в одном «подъеме» с ренессансом и классицизмом. Но при этом во второй половине данной схемы явно обнаруживается оберрация близости: первые три направления длятся по 100-150 лет каждое, занимая в среднем 4 столетия — с XIV по XVIII век. Что же происходит дальше?

Романтизм развивается активно на протяжении максимум 50 лет (первая половина XIX столетия); так называемый реализм — тоже порядка 50 лет (вторая половина XIX века), столько же — классический модернизм — до второй мировой войны (послевоенная литература, начиная с «нового романа», является чем-то новым, предвестием современного постмодернизма).

Не проще и не логичней ли полагать, что с начала XIX века и до середины XX-го длилось какое-то одно большое направление, которое можно назвать Романтизмом с большой буквы, граница окончания которого приходится на середину нашего века. И тогда это направление закономерно впишется в «стандартный» формат 150 лет. Такие же понятия, как сентиментализм, романтизм с маленькой буквы, натурализм, реализм, символизм, футуризм, акмеизм и т. д. в этом случае будут обозначением течений внутри этого большого направления.

Если так, то термин «реализм» закономерно изымается из истории культуры, оставаясь реликтом истории культурологии.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР НА ГРАНИЦЕ  
С РЕАЛЬНЫМ МИРОМ**

Проделав путь от разграничения текста и реальности к специфике художественного высказывания; от определения его экстенционала, к механизму функционирования сюжета и феноменологии события — вновь к реальности, можно попытаться ответить на общий вопрос: где же пролегает граница между художественным миром и миром реальности, в чем специфика прагматической работы художественного дискурса?

Прежде всего, эти границы пролегают не по онтологии, а по прагматике. Художественный объект в зависимости от того, в каком прагматическом окружении он функционирует, может изменяться вплоть до того, что способен перестать вообще восприниматься как художественный объект и стать объектом реальности.

«Анна Каренина», которую читала провинциальная дама в журнале «Русский вестник» в конце 1870-х годов, не похожа на «Анну Каренину», которую читал через сто лет Б.М. Эйхенбаум (а В.Б. Шкловский, вероятно, прочел бы ее иначе). Наборщик «Анны Карениной», который, согласно легенде, отказывался набирать последнюю часть романа, потому что с его эстетических позиций бессмысленно продолжать повествование после того, как главная героиня покончила с собой, вероятно, имел об этом романе совсем иные представления, чем критики Н.Н. Страхов и Константин Леонтьев. Сам автор относился к своему роману до перелома в своей духовной жизни совсем иначе, чем после перелома. «Анна Каренина», лежащая на столе, — это просто предмет, но «Анна Каренина», стоящая на книжной полке, совсем другой объект, чем «Анна Каренина», валяющаяся на свалке.

В ранневизантийском культурном сознании мир представлялся

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

как книга [Аверинцев 1977]. Современный философ склонен считать, что искусство, скорее наоборот является продуктом природы, хотя он тут же оговаривается, что и природа может рассматриваться как продукт искусства:

«Понятие науки и понятие искусства суть предельно открытые понятия, чьи значения пересекаются друг с другом и следуют путем, всегда меняющим направление. [...] Существуют причины, чтобы принять тезис, в соответствии с которым не только теории некоторых миров, но и сами эти миры являются произведениями искусства, созданными учеными при помощи материала, предоставленного в их распоряжение природой. Если так, то не только искусство — продукт природы, но и природа также является продуктом искусства, произведением искусства, изготовленным целыми поколениями художников» [Фейерабенд 1995] (своеобразная гипотеза «эстетической относительности», перекликающаяся с соответствующими идеями Сепира и Уорфа).

В качестве рабочего условия определения того, является ли данный объект художественным или каким-либо другим объектом, можно выдвинуть следующее. Судить о том, что пред нами художественный дискурс можно лишь тогда, когда мы согласны исходить из того, что число его высказываний конечно, в то время как судить о научном, бытовом, юридическом и т. п. дискурсе можно и исходя из других текстов того же автора, или источников, на которые он опирался.

Сравним два гипотетических высказывания:

1. Если бы Людвиг Больцман тщательнее проверил некоторые формулы в своем труде «Лекции по теории газов», то он, возможно, сам обнаружил бы в нем те противоречия, которые, изучая его труд, нали в нем Цермело и Лошмидт. В результате, Больцман смог бы сам устранить все противоречия, не потерял бы веру в себя и не покончил бы с собой в 1906-м году.

2. Если бы Анна Каренина была бы более благоразумна и меньше бы принимала морфий, то она бы могла сохранить свое сознание ясным и не покончила бы с собой, а нашла бы какой-то позитивный выход из положения.

Оба высказывания являются контрфактическими суждениями, и поэтому ни одно из них ни истинно, ни ложно (см. [Даммит 1987]). Но в то время как первое высказывание прагматически вполне приемлемо, так как говорит о реальной жизни реального ученого, которая в определенный момент могла бы действительно пойти по другому направлению, то второе высказывание является прагматически неприемлемым, поскольку

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

оно исходит из феноменологически неверной предпосылки, будто Анна Каренина — не вымышленный персонаж, а реальный человек. Можно, вероятно, сказать: «Если бы Толстой захотел изменить окончание романа, то он должен был написать такие-то и такие-то предложения и не писать других, но в этом случае это был бы совсем другой роман» При всей бесплодности последнего высказывания, оно прагмасемантически вполне приемлемо.

Допустим, мы обнаружили некий неизвестный текст на неизвестном языке, смогли его расшифровать, но не смогли определить его жанровой принадлежности. В этом случае если данный текст имеет нарративный характер и в нем говорится о действиях неких лиц, перед нами встает альтернатива, считать ли его историческим сочинением или художественным нарративом (легендой, сказанием, сагой и т. п.). И вот если мы решим, что это историческое сочинение, то мы тем самым откроем для себя возможности соотнесения его с реальными событиями и историческими документами той эпохи, которой мы склонны атрибутировать принадлежность этого текста. Если же мы решим, что это текст — художественный, то стратегия его атрибуции должна быть иной. Мы должны тогда решить, что персонажи, о которых там говорится, являются отчасти или полностью вымышленными, и попытаться описать стилистику и поэтику этого текста, определить, к какому направлению или художественной эпохе оно может принадлежать, каким художественным канонам следовать или наоборот какие правила разрушать (ср. анализ Н.С. Трубецким «Хожения Афанасия Никитина» как дискурса, который принципиально амбивалентен в плане его художественности и историчности [Трубецкой 1983]; ср. также анализ Ю.М. Лотманом почти полностью вымышленных «Мемуаров» Д.И. Завалишина [Лотман 1975в]).

Но устройство, функционирование и судьба художественных дискурсов может иметь парадоксальный характер. Самые выдающиеся художественные произведения и самые знаменитые вымышленные герои, как правило, выходят за рамки ограниченного числа пропозиций и начинают жить в текстах других авторов, переходят в повседневную речь, в городской или даже деревенский фольклор.

Доктор Иоганн Фауст вначале был героем разрозненных свидетельств, претендовавших на более или менее историческую достоверность, потом он перешел в так называемые народные книги, которые уже не ставили вопрос о достоверности мага; отсюда Фауст перешел в трагедию Марло, а в XVIII века — в роман Клингера и драму Гете. В XIX веке Фауст перекочевал в оперную драматургию. В XX веке он стал героем-метафорой предпростмодер-

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

нистского романа «Доктор Фаустус» Томаса Манна (ср. также 1.2.4). Сейчас рассуждать и спорить о том, был ли Иоганн Фауст исторической фигурой или он полностью плод художественной фантазии, бесполезно. Фауст — часть того «совокупного опыта» [Castañeda 1979], который объединяет мир реальности с миром фантазии, а не разъединяет их. Размывание границ между художественным дискурсом и реальностью совершается, в частности, посредством смежных искусств. Так памятник, поставленный французами д'Артаньяну, есть, скорее привилегия Александра Дюма, а не исторического автора мемуаров г-на д'Артаньяна. Винни Пух и Санта Клаус существует как объекты реальности в виде скульптур и изображений. Говорить, что они не имеют к реальности никакого отношения, — значит понимать реальность слишком узко (так, например, как понимал ее автор «Логико-философского трактата»).

Реальность по сути — есть то же, что система наших свидетельств о реальности, наших речей о реальности. Сам же феномен речи сродни ошибке, сомнению, заблуждению, отсутствию достоверного знания, дефициту чего-то аксиологического или деонтического и т. п. Говорят тогда, когда что-то неизвестно, не достаточно прояснено, когда что-то не в порядке, нехорошо (в надежде улучшить положение дел) или когда обстоятельства выходят из-под контроля (в надежде их подчинить). То есть говорят в ситуациях микро- и макро-модально окрашенных.

Когда все хорошо, говорить особенно не о чем: функции речи приобретают тогда совсем иной характер, или говорящие переходят на другие языковые игры (пение, слушание музыки, игры в узком смысле, чтение детективных романов и т.д.).

Эстетическая деятельность неотторжимо вовлечена в повседневную речевую деятельность, в реальность. Мы можем в каждом отдельном случае более или менее точно сказать, что принадлежит эстетике, а что реальности, но мы не можем раз и навсегда разграничить их полностью, так как вымысел в культуре играет не меньшую роль, чем реальность. Не существует правильной дороги в Гранчестер в абсолютном смысле, писал Виттенштейн в «Лекции об этике» 1929 года, ибо в противном случае это должна была бы быть дорога, по которой можно было бы добраться до Гранчестера из любой точки в кратчайшее время [Виттенштейн 1989: 100].

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ИССЛЕДОВАНИЕ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА

1. Агату Кристи исключили из клуба детективных писателей, возможно, за ее лучший роман — «Убийство Роджера Экройда». В этом романе убийцей оказывается сам рассказчик, доктор Шепард. Но рассказчик строит свое описание событий так, чтобы оправдать себя и замести следы, то есть так, как будто он не знает (как не знает этого до самого конца и читатель), кто убийца. Эркюль Пуаро догадывается о том, каково истинное положение вещей, и доктору Шепарду приходится заканчивать свою рукопись (совпадающую с романом) признанием, что он сам совершил убийство.

2. При этом можно сказать, что в начале своего рассказа доктор в определенном смысле действительно не знает, что он убийца. Конечно, не в том смысле, что он, например, совершил убийство в бессознательном состоянии. Нет, он убил вполне осознанно и начал писать свою рукопись с тем, чтобы замести следы. Но он начал писать ее так, как писал бы ее человек, который действительно не знает, кто убийца. Именно в этом смысле можно сказать, что он, находясь в своем амплуа рассказчика, в начале своего повествования не знает, что он убийца. В этом смысл его повествования, его цель. И в этом феноменологическая загадка этого повествования.

3. Если бы была фабула, то есть если бы то, что называют фабулой, соответствовало бы некой дискурсивной реальности, то можно было бы сказать, что рассказчик доктор Шепард, прекрасно зная, что он убийца, строит свою стратегию рассказчика на том, что он лживо исходит из установки, что он не знает, кто убийца. Но с феноменологической точки зрения до тех пор, пока читатель не дойдет до конца рукописи (=романа), он не узнает, что это обман, и поэтому этот дискурс имеет смысл только при том условии, что внутри него рассказчик ведет себя так, как будто

он не знает, кто убийца, и узнает о том, что убийца он сам, только к концу рассказа, убежденный доводами Пуаро.

4. Почему фабульная точка зрения бессмысленна, в частности в данном случае? Потому что она выстраивает схему совершенно другого повествования: рассказа о том, как доктор Шепард пытался обмануть следствие. И читатели, зная об этом, следят за ходом его уловок.

5. Но нельзя строить схему рассказчика, исходя при этом из схемы не его рассказа. Рассказ задуман доктором Шепардом для того, чтобы убедить следствие в своей невинности. И в этом качестве (в качестве рассказчика) он выступает как невинный, во всяком случае, не как виновный. Феноменологический смысл рассказа состоит, как кажется, в том — и в том смысле Агату Кристи правильно выгнали из клуба, — что рассказчик по ходу действия узнает, что убийцей оказывается он сам. Рассказчику приходится на ходу перестраивать тип своего повествования. Теперь он косвенно признает, что всегда знал, что он убийца. Но тем не менее он не был рассказчиком-убийцей.

6. В литературе все делается для читателя. Если исходить из этого, то феноменологический смысл повествования состоит в том, что читатель, поскольку он довольно естественным образом отождествляет себя с рассказчиком, читатель, так сказать а priori находящийся на стороне рассказчика, как будто узнает, что он — читатель — и есть убийца. Это довольно сильный прагматический шок, или, если угодно, прагматическое озарение: «Я был на его стороне, на протяжении всего повествования я думал его мыслями, всей душой был с ним, он же сам оказался убийцей. Вернее, он заявляет о себе нечто вроде — «да, мне приходится признать, что я убийца», — и мы видим, что он все время обманывал нас, и поэтому это ощущение тождества с ним равносильно по меньшей мере тайному соучастию в его преступлении. Но доктор Шепард не обманывал нас, в его планы не входило обманывать нас. Он лишь пытался обмануть себя самого, свою субъективность. Поэтому здесь возникает странное трагическое ощущение прагмасемантической фрустрации: «Я (читатель) пытался обмануть себя, но теперь я понимаю, что это мне не удалось, и поэтому на самом деле я (читатель) — убийца».

7. Именно за это исключили Агату Кристи: читатель не должен чувствовать себя убийцей, это выходит за рамки детективного жанра. Но теперь уже ничего не поделаешь. Это осознание себя убийцей вдруг оказалось одним из самых потаенных и потому фундаментальных экзистенциальных переживаний. Смысл отсутствия фабулы, смысл феноменологической оболочки мира в

том, что меня можно убедить в том, что я убийца. И тогда уже трудно разубедить в обратном.

8. Итак, под воздействием какого-то знания или даже, можно сказать, под воздействием некоего эстетического внушения я вдруг начинаю осознавать, что истина состоит в том, что я — убийца.

9. [...]

10. Просто в одно прекрасное утро я просыпаюсь и понимаю, что я убийца. Что именно в этом состоит истина. Или глубокой ночью, прочитав роман Агаты Кристи, я вдруг понимаю, меня охватывает ужас нового озарения, смысл которого в том, что я убийца. При этом я не узнал о себе ничего нового, никаких новых фактов. Нельзя даже сказать, что я узнал, что всегда был убийцей или начиная с какого-то времени. Нет, я чувствую, что истина состоит в том, что я сейчас понял, что я убийца. В моем случае все гораздо сложнее. Я просто почему-то понимаю, что я убийца. Может быть, даже не важно, кого я убил и когда. Важно, что это понимание пришло ко мне. Оно может уйти, развеяться при свете дня, но оно может и остаться. Нет, я не сошел с ума. Просто я, привыкший вести дискурс своей жизни от первого лица, вдруг обнаруживаю, что здесь как-то не все в порядке. Что дело не сводится к простой последовательности фактов. Конечно, я давно подозревал, что так называемое линейное развертывание моей жизни есть только поверхностная сторона дела. Что то, каким образом я живу, имеет нелинейный и системный характер. И что наивно думать, что я понимал или буду понимать все узлы этой системы.

11. Так кого же я убил? Я не знаю этого. И не чувство вины или отчаяния за совершенное преступление начинает преследовать меня, но возникает некое странное чувство ответственности. Самое важное в этом опыте то, что я чувствую, что мое осознание себя убийцей в каком-то фундаментальном смысле, так сказать, «ставит все на места», что-то достраивает, ранее мне не совсем понятное.

12. Я же, по-видимому, не до конца вкладывал правильный смысл в понимание того, что значит быть «я», своих прагматических возможностей. Я, в частности, не предполагал, что так бывает, что сначала тебе ничего неизвестно, а потом ты вдруг понимаешь, что ты убийца, и это понимание каким-то образом достраивает твою картину мира. «Ах вот оно что, теперь это мне гораздо яснее». Хотя тайна, конечно, лишь приоткрывается, позволяет, лишь заглянуть на себя в щелку. И, конечно, я вообще могу забыть про это понимание. Но если я не забыл его сразу, как мимолетный сон, то я не могу не придать ему никакого значения.

**13.** Можно сказать: просто я анализирую состояние человека, которому вдруг неизвестно почему взбрело в голову, что он убийца. Но это не так. Нет, это я анализирую свое состояние, когда мне внезапно взбрело в голову, что я убийца. И также нельзя сказать: я представляю себе, что я убийца. Или: что, если я кого-то убью? Убил, убью или убил бы при определенных обстоятельствах (в другом воплощении; в альтернативном возможном мире). Все это здесь не существенно. Фактом этого «самораскрытия» я вообще зачеркиваю значимость каких-либо последовательностей и модальностей. В этот миг я переживаю жизнь как целостную систему. После чего я могу, если захочу, каким-то образом попытаться объяснить свои поступки, которые раньше мне были не вполне понятны.

**14.** Как если бы вдруг человек понял, что он негр. Он, возможно, подумал бы тогда: «Ах вот откуда моя любовь к джазу» — или что-нибудь в этом роде. И это совсем не то, как если бы ему сказали, что на самом деле он незаконный сын Нельсона Манделы. Нет, просто негр. И я не узнал об этом, я, скорее, именно понял это. Может быть, это и не так на самом деле, но мне почему-то сейчас кажется, что это так.

**15.** Есть детское правило при чтении беллетристики: если рассказ ведется от первого лица, то, значит, герой в конце останется жив. Это правило можно как-то косвенно обойти, но нарушить его напрямик довольно трудно. Как если бы я сказал: что с того, что я веду рассказ от первого лица, все равно я погибну. Но конец моего рассказа не может совпасть с моей смертью. Я могу, конечно, написать: «Я умер такого-то числа в три часа дня», но это будет так или иначе просто пошлый трюк.

**16.** С убийством дело обстоит иначе. Здесь никогда нельзя быть до конца уверенным. Помню, как я обрадовался, когда узнал, что И. Анненский и Л. Шестов считали, что Раскольников на самом деле не убивал старуху, что все это было лишь наваждение, а потом следователь просто спровоцировал его, поймал на пушку. Ведь когда Раскольников спрашивает: «Так кто же убил?», то нельзя сказать, что он спрашивает неискренне.

**17.** Точно так же у меня всегда вызывала какое-то сомнительное ощущение развязка романа «Братья Карамазовы»: что убил Смердяков. Меня это подспудно никогда не удовлетворяло. Ведь кроме свидетельства почти помешанного Смердякова совсем помешанному Ивану Карамазову, после чего первый покончил с собой, а второй окончательно сошел с ума, ничего нет. Вероятно, правильнее сказать, что в «Братьях Карамазовых» осталось неизвестным, кто убил Федора Павловича. Конечно, принятие такого



решения во многом разрушает традиционные представления о том, как устроена прагмасемантика художественного текста в XIX веке. И если Анненский и Шестов почти наверняка согласились бы со мной, то ни один критик XIX века, даже самый умный (например, Н. Н. Страхов или Константин Леонтьев), просто не понял бы, о чем идет речь.

**18.** Так же, как в случае с «Братьями Карамазовыми», у меня появилось ощущение удовлетворенности. В том случае это была удовлетворенность от понимания того, что необязательно отца убил Смердяков. В моем случае осознания себя убийцей я почувствовал удовлетворение, как если бы я стал лучше понимать, что я собой представляю и что собой представляет жизнь вокруг меня, мир, в котором я живу. Конечно, для описания этого опыта не хватает соответствующей языковой привычки. Например, я могу сказать, что я понял «прагматическую неоднозначность субъекта» или что «расширились границы моего понимания своего сознания», но это, конечно, совсем не будет отражать сути того, что я пережил.

**19.** Можно сказать, что описываемый опыт вообще не имеет никакого отношения к эпистемическому; что я не узнал чего-либо, мне не была сообщена какая-то информация. И также неверно было бы сказать, что я «отождествил себя» с убийцей. Я безусловно нечто понял, нечто важное, может быть, даже самое важное за всю свою жизнь.

**20.** Пожалуй, я могу сказать, что я, возможно, уловил какую-то мельчайшую частицу «нового мышления». То есть я хочу сказать, что, может быть, когда-нибудь выражение «осознать себя убийцей» будет таким же обыденным, какими сейчас являются выражения вроде «комплекс неполноценности» или «контрперенос».

**21.** [...]

**22.** Вот, пожалуй, неотъемлемая черта, присущая тому переживанию, действительно во многом определяющая мое самоощущение последнего времени: «Со мной может случиться все, что угодно».

**23.** Можно было бы сказать, что такое переживание близко к переживанию сновидения. Действительно, «все, что угодно», случается прежде всего во сне. Правда также и то, что именно во сне опыт осознания себя убийцей наиболее естествен и правдоподобен. Однако, как правило, переживание себя убийцей в сновидении связано либо с чувством резиньяции, либо, наоборот, агрессивной жажды деструктивности. В своем опыте я не чувствовал ни раскаянья, ни жажды крови, ни желания скрыться. Наобо-

рот, скорее, мне показалось на мгновение, что мне открылось нечто важное, и я испытал при этом даже нечто вроде чувства торжества, во всяком случае, удовлетворения.

**24.** Такого рода удовлетворение мог бы испытать человек, который окончательно понял, что у него смертельная болезнь. Здесь нет места чувству раскаянья или попыткам убежать, но зато, как можно предположить, может быть такое чувство, что в определенном смысле все стало на свои места, все разъяснено, точки над *i* расставлены. Смертельно больной отныне чувствует некий позитивный груз ответственности перед неизбежной и близкой смертью, в то время как ответственность перед жизнью, так долго тяготившая его, теперь не актуальна.

**25.** Так же и в моем переживании первым был не ужас и не раскаяние, а нечто вроде того, что теперь можно наконец перестать думать о карьере, об амбициях и следует готовить себя к чему-то значительному. К некой таинственной, находящейся за пределами обыденной жизни ответственности.

**26.** Кроме того, согласившись, что описываемый опыт в чем-то был сродни обычному опыту сновидения, следовало бы как-то указать на то, что если уж воспринимать этот опыт хотя бы отчасти и косвенно в свете некой новой парадигмальности, то и понимание феномена сновидения также должно быть соответственным образом изменено в свете этой новой парадигмальности. К сновидению здесь уже нельзя относиться как к субституту чего-либо, как к чему-либо по преимуществу символическому. К сновидению в данном случае уместно было бы отнести как к непосредственному опыту, как, например, к опыту созерцания незнакомой местности.

**27.** Так, мне теперь кажется, что если мне приснилось, скажем, что я пролезаю в узкую трубу, то совершенно бессмысленно рассуждать, что это субститут полового акта или метафора «тесных врат познания». Рассуждать так в данном случае — все равно, что исследовать современную литературу методами Проппа и Шкловского. В определенном смысле это все равно, приснилось ли мне, что я убийца, или я это понял наяву, хотя я бы стал протестовать, если бы мой опыт стали называть опытом мифологического снятия оппозиций. Я продолжаю понимать, что сон и явь — это разные вещи (разные жанры). В данном случае их противопоставление просто несущественно.

**28.** Итак, я думаю, что безусловно со мной может случиться все, что угодно. И поэтому, если оказывается, что может случиться и так, что я оказываюсь убийцей, то моя мысль может в этом случае идти по двум направлениям. Во-первых, например, по направле-

нию того чувства спокойной ответственности, которое я уже упомянул. Так сказать, теперь мне понятно, что делать дальше, хотя что именно, уже другой вопрос. Во-вторых, я, вероятно, могу подумать так: «Хорошо, допустим, я действительно убийца, хотя я не знаю, кого, когда и зачем я убил. Я знал, что со мной может случиться все, что угодно. Вот оно и случилось. Но ведь в этом случае, когда со мной случилось нечто из разряда «всего, что угодно», я в определенном смысле не обязан больше жить и думать по тем привычным для меня законам мышления, по которым я жил в преддверии того, что со мной произошло. То есть если мне вдруг «ни с того ни с сего» приходит в голову, что я убийца, то либо я (со своих старых ментальных позиций) отмечаю значимость этого опыта, либо пытаюсь отместить (в определенном смысле должен отместить) эти устаревшие ментальные установки.

**29.** И наверно, одной из таких установок является, например, та, что если человек — убийца, то он должен чувствовать раскаяние, угрызания совести, страх наказания, желание скрыться, замести следы и тому подобное. От этого языка старых установок, вероятно, довольно трудно отказаться. Но мне нечего будет делать с этим новым опытом, если я буду подходить к нему со старыми ментальными мерками. Если я хочу двигаться хоть в каком-то направлении и попытаться принять этот кажущийся абсурдным опыт, то я должен отказаться от многого.

**30.** Например, от того, что «Я знаю, что это моя рука». Возможно, в этом случае пропозиция «Идет дождь, но я так не считаю» перестанет быть парадоксом. И может быть, даже ее можно будет переименовать из «парадокса Мура» в «закон Мура».

**31.** Но пока я не забыл свой «старый язык» и слова «я понял, что я убийца» не потеряли для меня своего шокирующего оттенка, то встает проблема генетической связи между тем, что значили эти слова в моем «старом языке», и тем, что они должны означать на моем новом языке.

**32.** Вероятно, следует подумать о том, в какой мере опыт, описываемый мной, является кафкианским. Прежде всего, кафкианский опыт подразумевает, что произошедший эксцесс не отменяет, а, наоборот, укрепляет обыденные логические связи. Пропорции, может быть, искажаются до неузнаваемости, но в этих изменившихся пропорциях еще яснее проступает логический каркас старого мира. В этом суть экспрессионистского опыта.

**33.** В переживании, которое пытаюсь описать я, не происходит искажения мира, напротив, на миг начинает казаться, что наконец-то в мире появляется некая осмысленность и структуриро-

ванность. Появляется ощущение, что я понял нечто, чего пока не понимают другие. И скорее, не про меня, а про себя самих.

**34.** Можно ли сказать тогда, что то, что я понял или ощутил, есть понимание или ощущение того, что «каждый человек убийца»? Но, во всяком случае, это не то же самое, как если бы я открыл у себя какой-то неизвестный до сих пор орган и на основании этого делаю заключение, что, вероятно, у каждого человека есть такой орган. В определенном смысле я вообще здесь не делаю никаких заключений.

**35.** Как если бы я открыл «бессознательное» и сделал бы вывод, что у всех людей есть (и скорее всего, всегда было) «бессознательное». В моем опыте нет места обобщению, квантификации. Тайна в отличие от загадки не предполагает логического обобщения. Наверное, каждый может заглянуть в тайну, но вся тайна никогда не может открыться, сколько бы в нее ни заглядывали. В этом смысле открытие бессознательного не было «тайным» открытием, оно было, скорее, загадочным открытием. Что касается тайны, то можно только ждать и надеяться, что она когда-то откроется целиком (или, наоборот, надеяться, что этого никогда не произойдет).

**36.** То, что я понял или почувствовал, не объединяет и не разъединяет меня с миром. Я не жду на этот счет никаких санкций от мира. Скорее, этот опыт подразумевает, что я (скорее всего, случайно) заглянул в тайную лабораторию изменения мира.

**37.** И все же если я пока употребляю какие-то слова, я должен попытаться разобраться, соотносится ли хоть как-то их значение с тем значением, которое, так сказать, было у них раньше. И если «быть убийцей» в моем смысле не имеет ничего общего с выражением «быть убийцей» в общепринятом смысле, то вряд ли имело бы смысл вообще дальнейшее рассмотрение смысла этого выражения.

**38.** Но ведь я не говорю, что мир изменился в одночасье и, стало быть, в одночасье изменилось значение всех слов. Я рассматриваю слова просто потому, что у меня пока нет другого способа самопознания.

**39.** И в этом смысле мой опыт принадлежит к аналитическому опыту. Но поскольку я не уверен, что слова в процессе этого опыта не изменяют своих значений, то вернее этот опыт назвать постаналитическим.

**40.** И поскольку я не отрицаю, что осознание чего-либо, выраженное в словах, может повлечь за собой какие-то значимые, может быть, даже катастрофические социально-

психологические последствия, то мой опыт в широком смысле является частью экзистенциального опыта. Но поскольку я не знаю, о каких последствиях может идти речь и можно ли их называть последствиями в старом смысле слова, то этот опыт скорее является постэкзистенциальным.

41. И если экзистенциализм и аналитическая философия в их классических проявлениях не имели друг к другу никакого отношения — они говорили на совершенно разных языках и, вероятно, не принимали друг друга всерьез, если вообще подозревали о существовании друг друга, — то в моем случае аналитический опыт, опыт рассмотрения слов, практически совпадает с экзистенциальным опытом, опытом внутренних катастрофических интенций. Как если бы можно было привести, так сказать, Витгенштейна и Камю к общему знаменателю.

42. Но ведь я не говорю, что мне пришла в голову гипотеза, что слово «убийца» или выражение «быть убийцей» применительно ко мне непременно должно изменить свое значение. Я вообще не думал в момент переживания этого опыта о том, какие значения имеют или могут иметь слова или выражения. Разговор о значениях не является непосредственной частью этого опыта. Просто в силу необходимости говорить на более или менее привычном языке, чтобы быть хотя бы отчасти понятым, и хотя бы самим собой, я пытаюсь разбираться в значениях и, возможно, сталкиваюсь с тем, что теперь язык, на котором я привык говорить, скорее всего непригоден.

43. И вообще говоря, я не могу сказать, что этот опыт заключался в том, что я нечто открыл или меня нечто осенило. Скорее, нечто оказалось другим, не таким или не совсем таким, как я представлял себе это ранее. Как будто я шел по знакомому коридору и вдруг увидел совершенно незнакомую дверь, а открыв ее, обнаружил совершенно неизвестную мне комнату. Вероятно, мог бы тогда подумать: «Оказывается, здесь какая-то комната». Может быть, мне показалось тогда, померещилось, что там есть неизвестная дверь и за ней комната, но в описываемом случае, как уже говорилось, это не имеет значения. «Мне померещилось, почудилось, что я убийца. И, может быть, каждый человек — убийца (или часть людей, не считающих себя убийцами, на самом деле убийцы), но только люди не подозревают об этом». Тут избыточны и неуместны слова «померещилось» или «почудилось». Разве можно сказать: «Мне померещилось, что у меня болит зуб»? Не будет ли это означать просто, что я почувствовал, может быть, на короткое мгновение зубную боль, которая сразу прошла? Переживание, о котором я говорю, происходило в каком-то особом

режиме, когда на самом деле или не на самом деле не играет никакой роли.

44. Если человеку приснился страшный сон, то ему продолжает быть страшно и в первые секунды, когда он уже проснулся. Нечто из сна застигает его.

45. Все это так, но все-таки не может быть, чтобы я совершенно не представлял себе и не мог выразить в словах если не само содержание этого опыта, то, по крайней мере, то, каким мне виделось тогда это состояние, когда я почувствовал или понял, что я убийца. Что, хотя бы приблизительно значило для меня тогда выражение «быть убийцей» применительно ко мне? Пожалуй, самым отличительным семантическим компонентом этого состояния было то, что я почувствовал себя не случайным убийцей. То есть, говоря точнее, это состояние не было тем, не казалось похожим на то, которое мог бы испытывать человек, который стал убийцей случайно, по воле обстоятельств, или даже то, которое испытывал бы человек, который, подобно рассказчику романа Агаты Кристи, совершил обдуманное убийство.

46. В моем случае это было, скорее, некое ощущение себя убийцей как моего постоянного состояния или свойства, для чего даже не обязательно в актуальном смысле совершать убийство, состояния «быть убийцей» как чего-то неотъемлемо присущего моей личности, как моей прирожденной профессии, призвания или судьбы.

47. Как в даосском мировосприятии любое призвание должно быть оценено имманентно, независимо от тех поверхностных социально-психологических последствий, которые с ним связаны. Убийца при таком понимании должен быть хорошим убийцей, как должен быть хорошим мясник или актер. И убийца должен выполнять свою работу как можно лучше, раз ему уготована такая социальная роль (вероятно, в таком ракурсе наиболее адекватно было бы рассмотреть, например, фигуру Басаева).

48. Другой признак, который, может быть, и является самым главным, хотя я не уверен, присутствовал ли он в моем опыте в явном виде, — это понимание неразрывности состояний «быть убийцей» и «быть жертвой». Возможно, именно в этом пункте моих рассуждений кто-то, кого они до этого шокировали, отчасти примирится с ними, и наоборот, тот, кого заинтриговала их необычность, будет в значительной мере разочарован.

49. Я сказал, что состояния «быть убийцей» и «быть жертвой» понимались (понимаются) мной как нечто неразрывное. Но это неточное утверждение. Прежде всего, это не значит вовсе, что я

ощущал (ощутил), что «быть убийцей» и «быть жертвой» — это одно и то же. Не означает это также и того, что одно состояние переходит в другое. Или одно может быть рассмотрено как другое. И в этом смысле, если мой опыт в каком-то важном виде был сродни кафкианскому опыту, то он в той же мере совершенно противоположен борхесианскому опыту (я имею в виду, например, идею, что Иуда и Христос — это одно; и тому подобное); хотя, скорее всего, он, так сказать, сильно отталкивался именно от борхесианского опыта (а не от кафкианского). Главное отличие моего опыта от борхесианского опыта — в культурной редуцированности (в противоположность культурной перенасыщенности борхесианского опыта). Это был, так сказать, пост-постмодернистский опыт, опыт отказа от культурной опосредованности каждого душевного движения. Поэтому я с большой неохотой привожу здесь культурно значимые примеры. И в этом смысле роман Агаты Кристи здесь гораздо более уместен, чем, скажем, «Бхагавадгита».

**50.** Возможно, наиболее точным было бы сказать, что «быть убийцей» и «быть жертвой» — состояния сознания, находящиеся естественным образом на одной плоскости: убийца и жертва связаны между собой, как черное и белое, правое и левое, истина и ложь.

**51.** При этом ясно, что ощущать себя жертвой может быть состоянием длительным и привычным для многих людей. И в этом смысле ощущение жертвы более фундаментально. Но именно в силу своей фундаментальности и немаргинальности это состояние сознания философски гораздо менее интересно.

**52.** Но дело здесь не в том, что ощутить себя убийцей в каком-то смысле более маргинально, более смело и ответственно, чем ощутить (ощущать) себя жертвой. Возможно, более или менее правильным было бы сказать, что, ощутив себя убийцей, я не то чтобы перестал ощущать себя жертвой, а скорее, момент, когда я ощутил себя убийцей, проходил на фоне того, что я ощущал себя жертвой. Тут важно именно противопоставление аспектуальности (совершенного и несовершенного видов) этих состояний. Жертвой можно было бы ощущать себя постоянно. Убийцей можно (нужно?) было ощутить себя мгновенно и, в то же время, внемоментно. Ощущение себя жертвой может быть аморфным и широким, ощущение себя убийцей должно быть острым и резким, как удар ножа убийцы.

**53.** И, конечно, важно то, что ощущение себя жертвой социально гораздо более приемлемо, чем ощущение себя убийцей. Жертва находится в социальном и психологическом смыслах в более

благоприятном положении. Она вправе претендовать на сочувствие. Жертва, несмотря на свою аморфность, более, так сказать, популярна.

**54.** Скорее, лучше сказать, что убийца и жертва тянутся друг к другу. Они, так сказать, объединены одним общим делом. В каком-то смысле убийца и жертва — такие же партнеры, как врач и пациент, писатель и читатель. И только убийца может до конца понять жертву. Они интересны друг другу, актуальны друг для друга. При этом как только убийца по отношению к жертве перестает быть убийцей, и наоборот, они теряют интерес друг к другу.

**55.** В определенном смысле можно сказать, что ощущение себя убийцей — это прежде всего ощущение себя не-жертвой. Вероятно, для личности, долгое время ощущавшей себя жертвой (например, просто жертвой обстоятельств), стать просто немаркированным средним членом этой оппозиции труднее, чем стать маркированным противоположным ее членом. Жертва перестает быть жертвой путем бунта — раб закономерно превращается в насильника и убийцу. Раб не может стать просто обычным человеком, так как привычка к рабству выработала у него необратимые порочные установки раба. Ему психологически гораздо проще повернуть на 180° и стать разбойником. Отряды убийц комплектуются из толпы жертв.

**56.** Но значит ли это, что в моем сознании прошла такая или подобная работа: превращение жертвы в убийцу? Разумеется, опыт, который я пытаюсь описать, ничего общего не имеет с этим рассуждением. Если говорить грубо и прямолинейно, то мой опыт заключался не в том, что я раньше был жертвой, а превратился в убийцу, но, скорее, в том, что я осознал, что в определенном смысле всегда был убийцей.

**57.** Но было ли при этом состояние жертвы иллюзией или неким «ментальным заблуждением»? Я склонен думать, что это не так. Здесь раз и навсегда надо отказаться от фабульности мышления, от раньше и позже. Можно было бы сказать, что я «одновременно» находился в состоянии жертвы и одновременно это было некоей метафизической ширмой. Так сказать, в сердце раба всегда дремал убийца.

**58.** Но что же получается? Что быть убийцей и быть жертвой — такие же внешние качества, как быть бедным или богатым? Ведь ничего особенного нет в том, чтобы сказать, что я всегда был беден, но одновременно в моем сердце дремал богач. Но нельзя забывать при этом того важного факта, что если богач — это тот, у кого много денег, то убийца — это не тот, кто убил много людей. И даже нельзя сказать, что убийца — это тот, что убил одно-



го человека, если он сделал это без злого умысла, по стечению обстоятельств или в порядке защиты своей жизни или достоинства.

**59.** Я прихожу к тому, что я, скорее, не знаю, кто такой убийца. В конце концов, скорее всего, я точно знал, даже, вероятно, в тот момент, когда ощутил себя убийцей, что я не убил ни одного человека. То есть вполне возможно, что я никого не убивал. Но почему же в таком случае я почувствовал, что я убийца? «Что я хотел этим сказать?» Не о своей готовности к убийству. Не о своей обреченности на убийство. Не о своей агрессивности. Скорее, это было ощущение нового призвания, нового служения, нового состояния души.

**60.** А что почувствовал Христос в тот момент, когда осознал, что он Сын Божий? Вернее, как он мог почувствовать, что он Сын Божий? В Евангелиях нигде не говорится, что Святой дух сходил на Него Самого, в то время как и деве Марии и Иосифу Обручнику не раз являлся Ангел, свидетельствуя, что их сын — Мессия. Но как и когда это понял сам Иисус?

**61.** Однако при чем здесь вообще Иисус Христос? Но ведь если в его жизни, в юности или, по всей видимости, даже в отрочестве был некий опыт осознания своего служения, своей избранности, то этот опыт в определенном смысле должен был быть аналогичен тому, который описывался здесь. И разве Иисус не любил больше блудниц и мытарей, чем книжников и фарисеев?

**62.** Опыт, который пережил я и о котором пытался говорить, мог быть аналогичен опыту Иисуса, если такой опыт вообще имел место, в том, что в обоих случаях, как можно предположить, было ощущение открывшейся тайны (в моем случае лишь на миг приоткрывшейся), связанное с идеей новой жизни и новой ответственности. Ощущение (в моем случае секундарное) своей отторженности от людей, но (в моем случае это неочевидно) во имя людей.

**63.** Потому что я почувствовал себя убийцей, но, конечно, не убийцей-злодеем. И, как я уже говорил, я, в сущности, пришел к тому, что я не знаю, кто такой убийца, кого и зачем он убивает и убивает ли вообще. В определенном смысле ощутить себя убийцей означало ощутить свой Крест.

**64.** Ведь даже если мне действительно предстоит совершить убийство, то ясно, что речь не идет об обыкновенном уголовном преступлении. Но даже если речь идет об обыкновенном уголовном преступлении, то и в этом случае может идти речь об опыте некой духовной чистоты.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

**65.** Услышать или увидеть, узреть пусть на мгновение и по ничтожному поводу крохотную частицу возможной истины и, прислушавшись (приглядевшись) к ней, продолжать жить, сохраняя память о ней, пока не появится Тот, в чьей руке лопата, которой веют хлеб, который очистит гумно Свое и соберет Пшеницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым.

**66.** И ясно, что это стремление к экстремальности и чистоте опыта (каким бы страшным или фантастическим он ни казался) не может и не должно находить отклика. «Мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали» (Мф. 11, 17).

## ЛИТЕРАТУРА

Принятые сокращения

МН — Мифы народов мира. Т., М., 1982.

НЛ — Новое в зарубежной лингвистике, вып., М.

Семиотика — Семиотика / Под ред. Ю.С. Степанова. М., 1983.

УЗ — Ученые записки Тартуского ун-та, вып., Тарту.

ФЛЯ — Философия. Логика. Язык / Под ред. Д.П. Горского и В.В. Петрова. М., 1987.

ХЖ — Художественный журнал, М., вып.

**Абаев Н.В.** Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. М., 1983.

**Августин.** Блаженного Августина Епископа Ипонийского «Исповедь». К., 1880.

**Августин.** Творения Блаженного Августина. К., 1906.

**Аверинцев С.С.** Греческая литература и ближневосточная словесность // Типология и взаимодействие литератур древнего Востока. М., 1971.

**Аверинцев С.С.** К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972.

**Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

**Акутагава Р.** Избранное. М., 1989.

**Арутюнова Н.Д.** Лингвистические проблемы референции // НЛ, 13, 1982.

**Арутюнова Н.Д.** Предложение и его смысл. М., 1976.

**Арутюнова Н.Д.** Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.

**Арутюнова Н.Д.** Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

**Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В.** Истоки, проблемы и категории прагмасемантики // НЛ, 16, 1985.

**Аскин Я.Ф.** Проблема времени: Ее философское истолкование. М.,

1966.

- Ахматова А.А.** Стихи и проза. М., 1977.
- Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики. М., 1976.
- Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бем А.Л.** У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936.
- Бенвенист Э.** Общая лингвистика. М., 1974.
- Бергсон А.** Творческая эволюция. М.; Спб., 1914.
- Бердяев Н.А.** Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы. Берлин, 1923.
- Блейлер Э.** Аутистическое мышление. Одесса, 1927.
- Больцман Л.** Лекции по теории газов. М., 1956.
- Бодрийяр Ж.** Войны в заливе не было // ХЖ, 3, 1993.
- Бор Н.** Атомная физика и человеческое познание. М., 1961.
- Бурно М.Е.** Трудный характер и пьянство. Киев, 1991.
- Борхес Х.Л.** Юг. М., 1984.
- Борхес Х.Л.** Проза разных лет. М., 1989.
- Брихадараньяка упанишада. М., 1974.
- Вежбицка А.** Дескрипция или цитация // НЛ, 13, 1982.
- Вежбицка А.** Речевые акты // НЛ, 16, 1965.
- Вендлер З.** Иллокутивное самоубийство // НЛ, 16, 1985.
- Вендлер З.** Причинные отношения // НЛ, 18, 1986.
- Вернадский В.И.** Размышления натуралиста: Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975.
- Веселовский А.Н.** Историческая поэтика. М., 1989.
- Винер Н.** Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1968.
- Витгенштейн Л.** Логико-философский трактат. М., 1958.
- Витгенштейн Л.** О достоверности / Пер. А.Ф. Грязнова // Вопр. философии, 1984. N 4.
- Витгенштейн Л.** Лекция об этике // Даугава, 1989, N 2.
- Витгенштейн Л.** Культура и ценности // Даугава, 1992, N 2.
- Витгенштейн Л.** Избранные философские работы. Ч. 1. М., 1994.
- Волков П.В.** Рессентимент, резиньяция и психоз // Московский психотерапевтический журнал, 1993, N 2.
- Вригт Г. фон.** Нормы, истина и логика // Вригт Г. фон. Логико-философские исследования. М., 1986 (а).
- Вригт Г. фон.** Логика истины // Там же. 1986 (б).
- Выготский Л.С.** Мышление и речь. Л., 1934.
- Выготский Л.С.** Психология искусства. М., 1965.
- Гаспаров Б.М.** Из курса лекций по синтаксису современного русского языка: Простое предложение. Тарту, 1971.
- Гаспаров Б.М.** Поэтика лейтмотивов. М., 1995.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров М.Л.** Светоний и его книга // Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1991.
- Генис А.** «Полдень» Майкла Джайса // Иностран. лит., 1994, N 4.
- Гейзенберг В.** Физика и философия. М., 1963.
- Гейзенберг В.** Шаги за горизонт. М., 1987.
- Гинзбург Л.Я.** Из старых записей // Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. М., 1986.
- Голосовкер Я.Э.** Логика мифа. М., 1987.
- Греймас А.** Договор веридикции // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986.
- Гроф С.** За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психоанализе. М., 1992.
- Грюнбаум Л.** Философские проблемы пространства и времени. М., 1969.
- Грязнов А.Ф.** Язык и деятельность: критический анализ витгенштейнианства. М., 1991.
- Гуковский Г.А.** Пушкин и проблемы реалистического стиля. Л., 1967.
- Гуковский Г.А.** Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
- Гумилев Л.Н.** Поиски вымышленного царства. М., 1970.
- Гумилев Л.Н.** Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990.
- Гумилев Л.Н.** Этнос и категория времени // Гумилев Л.Н. Этнос и этносфера. М., 1994.
- Гуревич А.Я.** Категория средневековой культуры. М., 1972.
- Даммит М.** Что такое теория значения // ФЛЯ, 1987.
- Данн Дж.У.** Серийное мироздание [фрагмент] // Даугава, 1992, N 3.
- Данн Дж.У.** Художник и картина // ХЖ, 1995, 8.
- Деглин В.О., Балонов Л.Я., Долиннина И.Б.** Язык и функциональная асимметрия мозга //43, 636, 1983.
- Демьянков В.З.** «Теория речевых актов» в контексте современной зарубежной лингвистики // НЛ, 17, 1986.
- Державин Г.Р.** Стихотворения. Л., 1947.
- Диоген Лаэртский.** О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979.
- Дэвидсон Д.** Общение и конвенциональность // ФЛЯ, 1987.
- Ельмслев Л.** Прологомены к теории языка // НЛ, 1, 1960.
- Есперсен О.** Философия грамматики. М., 1964.
- Жинкин Н.И.** Речь как проводник информации. М., 1982.
- Жирмунский В.М.** Очерки истории немецкой литературы. Л., 1972.
- Жирмунский В.М.** Байрон и Пушкин. Л., 1976.
- Жолковский А.К.** Морфология и исторические корни «После бала» // Даугава, 1990, N 12.
- Зарецкий В.А.** Образ как информация // Вопр. лит., 1963, N 2.

- Зарецкий В.А.** Ритм и смысл в поэтических текстах // УЗ, 181, 1965.
- Золян С.Т.** «Вот я весь...»: К анализу «Гамлета» Пастернака // Даугава, 1988, N 11.
- Золян С.Т.** Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991.
- Иванов В.В.** Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- Иванов В.В.** Близнечные мифы // МН, 1, 1982а.
- Иванов В.В.** Конь // МН, 1, 1982в.
- Ивин А.А.** Основания логики оценок. М., 1971.
- Ингарден Р.** Исследования по этике. М., 1962.
- Казарян В.Г.** Относительно представления об обратном течении времени // Вопр. философии, 1970, N 33.
- Карнап Р.** Значение и необходимость: Исследование по семантике и модальной логике. М., 1959.
- Кафка Ф.** Замок. Новеллы и притчи. Письмо Отцу. Письма Милене. М., 1991.
- Кларк Г.Г., Карлсон Т.Б.** Слушающие и речевой акт // НЛ, 17, 1986.
- Кортасар Х.** Игра в классики. 1990.
- Конрад Н.И.** Полибий и Сыма Цянь // Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.
- Кречмер Э.** Строение тела и характер. М.; Л., 1930.
- Крипке С.** Семантическое рассмотрение модальной логики // Семантика модальных и интенциональных логик. М., 1981.
- Крипке С.** Тождество и необходимость // НЛ, 13, 1982.
- Крипке С.** Загадка контекстов мнения // НЛ, 18, 1986.
- Куайн У.В.О.** Референция и модальность // НЛ, 13, 1982.
- Леви-Брюль Л.** Первобытное мышление. М., 1994.
- Леви-Строс К.** Структурная антропология. М., 1983.
- Левин Ю.И.** Повествовательная структура как генератор смысла: Текст в тексте у Борхеса // УЗ, 567, 1981.
- Левинтон Г.А.** Инцест // МН, 21, 1982.
- Лермонтов М.Ю.** Соч. В 2 т. М., 1990.
- Линский Л.** Референция и референты // НЛ, 13, 1982.
- Лихачев Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. Л., 1972.
- Лосев А.Ф.** История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.
- Лосев А.Ф.** Античная философия истории. М., 1976.
- Лосев А.Ф.** О пропозициональных функциях древнейших лексических структур // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Тр. по языкознанию. М., 1982а.
- Лосев А.Ф.** О типах грамматического предложения в связи с историей мышления. Там же, 1982б).
- Лотман М.Ю.** От составителя // Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллин, 1982.

## ЛИТЕРАТУРА

- Лотман Ю.М.** Проблема значения во вторичных моделирующих системах // УЗ, 181, 1965а.
- Лотман Ю.М.** О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // УЗ, 181, 1965б.
- Лотман Ю.М.** Художественная структура «Евгения Онегина» // УЗ, 184, 1966.
- Лотман Ю.М.** Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лит. наследие декабристов. М., 1971.
- Лотман Ю.М.** Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Лотман Ю.М.** О двух моделях коммуникации в системе культуры // УЗ, 308, 1973.
- Лотман Ю.М.** Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX в. // УЗ, 365, 1975а.
- Лотман Ю.М.** О Хлестакове // УЗ, 369, 1975б.
- Лотман Ю.М.** Роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1976.
- Лотман Ю.М.** Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума. М., 1977а.
- Лотман Ю.М.** Поэтика бытового поведения в русской литературе XVIII в. // УЗ, 411, 1977б.
- Лотман Ю.М.** Место киноискусства в механизме культуры // Там же. 1977с.
- Лотман Ю.М.** Феномен культуры // УЗ, 463, 1978а.
- Лотман Ю.М.** Динамическая модель семиотической системы // Там же. 1978б.
- Лотман Ю.М.** Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Лотман Ю.М.** Текст в тексте // УЗ, 567, 1981.
- Лотман Ю.М.** Редакционное примечание // УЗ, 576, 1982.
- Лотман Ю.М.** О Семиосфере // УЗ, 641, 1984.
- Лотман Ю.М.** Заметки о художественном пространстве // УЗ, 720, 1986.
- Лотман Ю.М.** Сотворение Карамзина. М., 1987.
- Лотман Ю.М.** Беседы о русской культуре. Л., 1994.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г.** Литература и мифология / УЗ, 546, 1981.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А.** Миф — имя — культура // УЗ, 308, 1973.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А.** Роль дуальных моделей в русской культуре // УЗ, 414, 1977.
- Лурия А.Р.** Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968.
- Лурия А.Р.** Этапы пройденного пути. М., 1982.
- Льюис К.** Виды значений // Семиотика, 1983.
- Майоров Г.Г.** формирование средневековой философии: Латинская патристика. М., 1979.

- Малкольм Н.** Мур и Витгенштейн о значении выражений «Я знаю» // ФЛЯ, 1987.
- Малкольм Н.** Состояние сна. М., 1993.
- Маявин В.В.** Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1985.
- Манн Ю.С.** Поэтика «Мертвых душ» Гоголя. М., 1976.
- Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. М., 1976.
- Мещанинов И.И.** Проблемы развития языка. Л., 1975.
- Михайлова Т.А.** Нечто о пространственной модели времени // Семиотика и информатика, вып. 34, М., 1995.
- Молок Д.Ю.** Сон Сципиона (Сновидение и политика в Древнем Риме) // Сон — семиотическое окно: XXVI Вииперовские чтения. М., 1994.
- Моуди Р.** Жизнь после жизни. М., 1991.
- Мукаржовский Я.** Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // УЗ, 365, 1975.
- Набоков В.В.** Гоголь // Новый мир, 1987, N 6.
- Налимов В.В.** Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979.
- Невелева С.Л.** О композиции древнейшего эпического текста в связи с архаическими обрядовыми представлениями // Архаический ритуал в раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Немировский И.В.** Библейские аллюзии в «Медном всаднике» Пушкина // Русская литература, 1988, N 5.
- Николаева Т.М.** «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. М., 1980.
- Николаева Т.М.** Лингвистическая демагогия // Прагматика и проблемы интенциональности. М., 1988.
- Носовский Г.В., Фоменко А.Т.** Статистическое исследование событийных и биографических параллелей на материале английской хронологии и истории // Семиотика и информатика, вып. 34, М., 1995.
- Остин Дж.** Слово как действие // НЛ, 17, 1986.
- Павиленис Р.И.** Проблемы мысла (Современный логико-философский анализ). М., 1983.
- Павич М.** Хазарский словарь: роман-лексикон в 100 000 слов // Иностран. лит., 1991, N 3.
- Падучева Е.В.** Проблемы коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла // Text i Zdanie: Zbior studiow. Wroclaw, 1983.
- Паскаль Ф.** Витгенштейн: Личные воспоминания // Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель. М., 1994.
- Патнем Х.** Значение и референция // НЛ, 13, 1982.
- Петров В.В.** Философские аспекты референции // Там же, 1982.
- Петровский М.А.** Морфология новеллы // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы. Таллин, 1979.
- Платон.** Тимей // Платон. Соч. в 3 т., т.3, ч.1. М., 1971.



## ЛИТЕРАТУРА

- Померанц Г.С.** Традиции и непосредственность в буддизме чань (дзэн) // Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
- Поппер К.** Логика и рост научного знания. М., 1983.
- Попова И.В.** Немая сцена у Пушкина и Гоголя // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., 1991, N 6.
- Постников М.М., Фоменко А.Т.** Новые методики анализа нарративно-цифрового материала древней истории // УЗ, 576, 1982.
- Пригожин И., Стенгерс И.** Время. Хаос. Квант: К решению парадокса времени. М., 1994.
- Пропп В.Я.** Морфология сказки. М., 1969.
- Пропп В.Я.** Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Л., 1976а.
- Пропп В.Я.** Мотив чудесного рождения // Там же, 1976б.
- Пропп В.Я.** Эдип в свете фольклора // Там же, 1976с.
- Пропп В.Я.** Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1963.
- Пятигорский А.М.** Некоторые общие замечания о тексте как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.
- Пятигорский А.М.** Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолга // УЗ, 181, 1965.
- Пятигорский А.М.** О некоторых теоретических предпосылках семиотики // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
- Пятигорский А. М.** Философия одного переулка. М., 1990.
- Райхман Дж.** Постмодернизм в номиналистской системе координат // Флэш Арт, 1989, N 1.
- Рассел Б.** Человеческое познание: его сфера и границы. М., 1957.
- Рассел Б.** Дескрипции // НЛ, 13, 1982.
- Ревзин И.И.** Субъективная позиция исследователя в семиотике // УЗ, 284, 1971.
- Ревзин И.И.** Современная структурная лингвистика: проблемы и методы. М., 1977.
- Рейхенбах Г.** Направление времени. М., 1962.
- Руднев В.** Строфика и метрика: Проблема функционального изоморфизма // Wiener slawistischer Almanach, 15, 1985.
- Руднев В.** Текст и реальность: Направление времени в культуре // Там же, 17, 1986а.
- Руднев В.П.** Стих и культура // Тыняновский сб.: Вторые Тыняновские чтения, Рига, 1986б.
- Руднев В.** Прагматика художественного высказывания // Родник, 1988, N 11, 12.
- Руднев В.** Логика сюжета // Наука и мы, 1990а, N 6.
- Руднев В.** Прагматика анекдота // Даугава, 1990б, N 6.

- Руднев В.П.** Модернизм // Русская альтернативная поэтика, М., 1990с.
- Руднев В.** Исторические корни сюжета // Памятники языка — язык памятников. М., 1991.
- Руднев В.П.** Основания философии текста // Научно-техническая информация. Сер. 2. Информационные процессы и системы, 1992а, N 3.
- Руднев В.** Серийное мышление // Даугава, 1992b, N 3.
- Руднев В.** Франц Кафка: речевые действия автора и героев // Там же, 1992с, N 4.
- Руднев В.** Культура и реализм // Там же, 1992d, N 6.
- Руднев В.П.** Модернистская и авангардистская личность как культурно-психологический феномен // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993а.
- Руднев В.П.** Сновидение и реальность // Малкольм Н. Состояние сна. М., 1993b.
- Руднев В.** Феноменология события // Логос, 1993с, N 4.
- Руднев В.** Философия 'русского литературного языка' в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского // Там же, 1993d.
- Руднев В.П.** Сновидение и событие // Сон — семиотическое окно: XXVI-е Випперовские чтения. М., 1994а.
- Руднев В.** Морфология реальности // Митин журнал, вып. 51, Л., 1994b.
- Руднев В.П.** Поэтика «Грозы» А.Н. Островского // Семиотика и информатика, вып. 34, 1995а.
- Руднев В.** Витгенштейн: — вскользь, по касательной // ХЖ, 8, 1995b.
- Руднев В.** Первобытное сознание: взгляд из 1990-х годов // Там же, 1995с.
- Руднев В.** Конец поствыживания [рец. на кн.:] Сорокин В. Норма. Роман. М., 1994 // Там же, 9, 1995d.
- Руднев В.** Исследование экстремального опыта // Там же, 1995е.
- Русская разговорная речь: Антология / под ред. Е.А. Земской. М., 1978.
- Сааринен Э.** О метатеории и методологии семантики // НЛ, 18, 1986.
- Сапогов В.А.** Строительная жертва как архетип поэмы Некрасова «Железная дорога» // Литературный процесс и литературная эволюция. Таллин, 1988.
- Семенцов В.С.** «Бхагаватгита» в традиции и в современной научной критике. М., 1985.
- Серль Дж.** Референция как речевой акт // НЛ, 13, 1982.
- Серль Дж.** Что такое речевой акт? // НЛ, 17, 1986а.
- Серль Дж.** Классификация иллокутивных актов // Там же, 1986b.
- Скотт Д.** Советы по модальной логике // Семантика модальных и интенциональных логик. М., 1981.
- Смирнов И.П.** Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

- Соколов С.** Школа для дураков. 1991.
- Соссюр Ф. де.** Тр. по языкознанию. М., 1977.
- Степанов Ю.С.** Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика). М., 1981.
- Степанов Ю.С.** В мире семиотики // Семиотика. М., 1983.
- Степанов Ю.С.** В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
- Степанов Ю.С.** Индоевропейское предложение. М., 1989.
- Стросон П.Ф.** О референции // НЛ, 13, 1982.
- Судзуки Д.Т.** Основы дзэн-Буддизма. Бишкек, 1993.
- Тейяр де Шарден П.** Феномен человека. М., 1987.
- Тименчик Р.Д.** К символике трамвая в русской поэзии // УЗ, 754, 1987.
- Тодоров Ц.** Понятие литературы // Семиотика, 1983а.
- Тодоров Ц.** Семиотика литературы // Там же, 1983б.
- Томашевский Б.В.** Теория литературы. Поэтика. М., Л., 1927.
- Топоров В.Н.** О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980.
- Топоров В.Н.** Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров В.Н.** О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в философских и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Топоров В.Н.** «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995а.
- Топоров В.Н.** О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Там же, 1995б.
- Топоров В.Н.** Об индивидуальных образах пространства. «Феномен Батенькова» // Там же, 1995с.
- Топоров В.Н.** О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Там же, 1995д.
- Трубецкой Н.С.** Основы фонологии. М., 1960.
- Трубецкой Н.С.** «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика, 1983.
- Тынянов Ю.Н.** Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977а.
- Тынянов Ю.Н.** О литературной эволюции // Там же, 1977б.
- Уитроу Дж.** Естественная философия времени. М., 1964.
- Уорф Б.Л.** Отношение норм поведения и мышления к языку // НЛ, 2, 1962а.
- Уорф Б.Л.** Наука и языкознание. О двух ошибочных воззрениях на речь, характеризующих систему естественной логики, и о том, как слова и обычаи влияют на мышление // Там же, 1962б.
- Федоров Н.Ф.** Соч. М., 1982.

- Фейерабенд П.** Искусство как натуральный продукт // Хж, 9, 1996
- Фолкнер У.** Собр. соч. в 6-ти т., Т.1, 1985.
- Фреге Г.** Смысл и денотат // Семиотика и информатика, вып.8. М., 1977.
- Фреге Г.** Мысль: Логическое исследование // ФЛЯ, 1987.
- Фрейд З.** Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Пг., 1923.
- Фрейд З.** Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990а.
- Фрейд З.** Я и Оно // Там же, 1990б.
- Фрейденберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л., 1936.
- Фрейденберг О.М.** Происхождение пародии // УЗ, 308, 1973а.
- Фрейденберг О.М.** Происхождение литературной интриги // Там же, 1973б.
- Фрейденберг О.М.** Миф и литература древности. М., 1978.
- Фриш М.** Избр. Произв. М., 1980.
- Фрэзер Дж.Дж.** Золотая ветвь: исследование магии и религии. М., 1980.
- Хейзинга Й.** Homo ludens. М., 1992.
- Хилпинен П.Р.** Семантика императивов и деонтическая логика // НЛ, 18, 1986.
- Хинтиikka Я.** Вопрос о вопросах // Логика и методология науки. М., 1980.
- Хинтиikka Я.** Логика в философии — философская логика // Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. М., 1980а.
- Хинтиikka Я.** Семантика пропозициональных установок // Там же, 1980б.
- Хинтиikka Я.** Виды модальностей // Семантика модальных и интенциональных логик. М., 1981.
- Хокинг С.** От большого взрыва до черных дыр: Краткая история времени. М., 1990.
- Целищев В.В.** Логика существования. Новосибирск, 1976.
- Чернов И.А.** Из лекций по теоретическому литературоведению. 1. Барокко: Литература. Литературоведение. Тарту, 1976.
- Черч А.** Введение в математическую логику. М., 1959.
- Честертон Г.К.** Избр. произв. в 3 т. М., 1990.
- Шапир М.И.** Что такое авангард? // Даугава, 1990а, N 10.
- Шапир М.И.** Metrum et rhytmos sub specie semioticae // Там же, 1990б.
- Шеннон К.** Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963.
- Шифрин Б.** Интимизация в культуре // Даугава, 1989, N 8.
- Шлик М.** Поворот в философии // Аналитическая философия: Избр. тексты. М., 1993а.

## ЛИТЕРАТУРА

- Шлик М.** О фундаменте познания // Там же, 1993b.
- Шкловский В.** О теории прозы. Л., 1925.
- Шкловский В.** Матерьял и стиль в романе Льва Толсктго «Война и мир», Л., 1928.
- Шпенглер О.** Закат Европы, М., 1991.
- Шуцкий Ю.К.** Китайская классическая книга перемен. М., 1993.
- Щерба Л.В.** О тroyаком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.
- Эйнштейн А.** Физика и реальность. М., 1965.
- Эйхенбаум Б.Н.** Молодой Толстой. Пг., 1926.
- Эйхенбаум Б.М.** Лев Толстой: 70-е годы. Л., 1967.
- Эйзенбаум Б.М.** О прозе. Л., 1965.
- Эйхенбаум Б.М.** О литературе. М., 1987.
- Эко У.** Имя розы. М., 1990.
- Элиаде М.** Космос и история. М., 1987.
- Юнг К.Г.** Архетип и символ. М., 1991.
- Якобсон Р.О.** Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «Против». М., 1975.
- Якобсон Р.О.** О художественном реализме // Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Сост. И. Чернов. Тарту, 1976.
- Якобсон Р.О.** Статуя в пожитической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.
- Якобсон Р., Фант Г.М., Халле М.** Введение в анализ речи // НЛ, 2, 1962.
- Якубинский Л.П.** Избр. работы: Язык и его функционирование. Л., 1986.
- Alexander A.** Space, time and deity. L., 1903
- Apel K.** Wittgenstein and hermeneutics // Ludwig Wittgenstein: Critical Assesments, v.4. L., 1988.
- Barth R.** L'empire des signes. Gen'eve, 1970.
- Bartley W.** Wittgenstein. L., 1973.
- Baudrillard J.** Simulacres et simulation. P., 1981.
- Black M.** A Companion to Wittgenstein's Tractatus. Ithaca, 1966.
- Bradley F.** Appearance and reality. Ox., 1969.
- Canfield J.** Wittgenstein and Zen // Ludwig Wittgenstein: Critical Assaisements, v.4. L., 1986.
- Carnap R.** The Logical syntax of language. L., 1936.
- Castañeda H.-N.** Fiction and reality // Poetics, 1979, 8, 1/2.
- Castañeda H.-N.** Reference, existence and fiction // Agent, language and the structure of hte world. Indianapolis, 1983.
- Cresswell M.** Quotational theory of propositional attitudes // Journal of philosophy, v.9, 1976 n1.

- Czyżewski D.** Survey of Slavic Civilization. Boston, 1952.
- Davidson D.** The Logical form of action sentences // The Logic of decision and action. Pittsburg, 1967.
- Davidson D.** On saying that // Words and objections. Dordrecht, 1975.
- Derrida J.** L'écriture et différence. P., 1967.
- Derrida J.** La dissemination. P., 1972.
- Derrida J.** La carte postale de Socrate à Freud et au-delà. P., 1980.
- Doležel L.** Narrative modalities // Poetics and theory of text. N.Y., 1976.
- Doležel L.** Narrative worlds // Sound, sign and meaning. Ann Arbor, 1979.
- Drury M.** Conversations with Wittgenstein // Ludwig Wittgenstein: Personal recollections. Ox., 1981.
- Dunne J.W.** An Experiment with time. L., 1920.
- Dunne J.W.** The Serial universe. L., 1930.
- Eddington A.** The Nature of the physical world. Ann Arbor, 1958.
- Findley J.** Wittgenstein. L., 1984.
- Fogelin R.** Wittgenstein. L., 1976.
- Foucault M.** Histoire de la folie à l'âge classique. P., 1961.
- Foucault M.** Les mots et les choses. P., 1966.
- Foucault M.** La volonté de savoir. P., 1976
- Fromm E.** The Forgotten language. N.Y., 1956
- Gudmunsen C.** Wittgenstein and buddhism. L., 1977.
- Gödel K.** Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I // Monatsschrift für Mathematik und Physik, 38, 1931.
- Hacker P.** Events, ontology and grammar // Philosophy, 1982 n. 57.
- Hintikka J.** Knowledge and belief. Ithaca, 1962.
- Hudson W.** Wittgenstein and religious belief. L., 1975.
- Jameson F.** Postmodernism N.Y., 1986.
- Janik A., Toulmen S.** Wittgenstein's Vienna. L., 1973.
- Kretschmer E.** Geniale Menschen. B., 1956.
- Katz J.** Semantic theory. N.Y., 1972.
- Kripke S.** Wittgenstein on rules and private language. Ox., 1982
- Lacan J.** Ecrits. P., 1966.
- Lambert K.** Existential import revisited // Notre Dame Journal of Formal Logic, 4, 1973.
- Lejewski C.** Logic and existence // British Journal for the philosophy of science, 5, 1971.
- Leonard H.** The Logic of existence // Philosophical studies, 13, 1966.
- Lewis D.** Philosophical papers, v.1. Ox., 1983.
- Liotard J.** La condition postmoderne. P., 1979.
- McGuinness B.** The Mysticism of the Tractatus // Philosophical Review, 1966, VLXXV, n.3.

- McGuinness B.** Wittgenstein: A Life. Ox., 1989.
- McTaggart J.** Selected writings. L., 1968.
- Malcolm N.** Nothing is hidden. Ox., 1986.
- Meinong A.** Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie. B., 1904.
- Miller B.** Could any fictional character ever be actual? // The Southern journal of philosophy, 1985, n.23.
- Moore J.E.** Philosophical studies. L., 1922.
- Moore J.E.** Philosophical Papers. L., 1959.
- Mounce H.** Wittgenstein Tractatus: An Introduction. Chicago, 1981.
- Pavel Th.** «Possible worlds» in literary semantics // Journal of aesthetics and art criticism, v.34, n.2.
- Prior A.N.** Time and modality. Ox., 1960.
- Prior A.N.** Past, present and future. Ox., 1967.
- Putnam H.** Dreaming and depth grammar // Putnam H. Philosophical papers, v2. Cambr., 1975.
- Quine W.V.O.** From a logical point of view. Cambr. (Mass.), 1953.
- Rank O.** Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für Psychoanalyse. Leipzig, 1929.
- Reichenbach H.** Elements of symbolic logic. N.Y., 1948.
- Rorty R.** Philosophy and the mirror of nature. Princeton, 1979.
- Ross A.** Imperatives and logic // Theoria, 1941, v.7.
- Ross J.R.** On declarative sentences // Readings in English transformational grammar. Waltham (Mass.), 1970.
- Routley R.** The semantic structure of fictional discourse // Poetics, 1979, v.8, n.1/2.
- Russell B.** An Inquiry into meaning and truth. L., 1980.
- Ryle G.** The concept of mind. L., 1949.
- Searle J.R.** Speech acts: Essay in philosophy of language. Cambr. (Mass.), 1969.
- Searle J.R.** The Logical status of fictional discourse // Contemporary perspectives in the philosophy of language. Minneapolis, 1978.
- Searle J.R.** Intentionality. Cambr. (Mass.), 1983.
- Searle J.R., Vanderveken P.** Foundations of illocutionary logic. Ox., 1984.
- Stenius E.** Wittgenstein's Tractatus: A Critical expositions of its main lines of thought. Ox., 1964.
- Taranovsky K.** Essays on Mandel'stam. The Hague; P., 1976.
- Tarski A.** Logic, semantics, metamathematic. Ox., 1956.
- Toynbee A.J.** Survey of international affairs. 1934. L., 1935.
- Toynbee A.J.** A Study of History. L., 1934-1961.
- Toffler A.** The Third Wave. N.Y., 1980.
- Urmson J.** Fiction // American philosophical quarterly, v.13, n.2, 1976.
- Walton K.** On fearing fiction // Journal of philosophy, v.78, n.1, 1975.

## ЛИТЕРАТУРА

- Walton K.** How remote are fictional worlds from the real world // Journal of aesthetic and art criticism, v,37, n.1, 1978.
- Weitz M.** Truth in literature // Rewue internationale de philosophie, v.31, 1955.
- Weinreich U.** Explorations on semantic theory // N.Y., 1974.
- Wells R.** Nominal and verbal style//Style in language. Cambr. (Mass), 1960.
- Wiersbicka A.** Semantics primitives. Frankfurt a. M., 1972.
- Wiersbicka A.** Lingua mentalis. Sydney, 1980.
- Wisdom J.** Wittgenstein on «private language» // Ludwig Wittgenstein: Philosophy of language. L, 1972.
- Wittgenstein L.** Notebooks 1914-1916. Ox., 1982.
- Woods J.** The Logic of fiction. The Hague; P., 1974.



Подписано в печать 1. 04. 96. Формат 60x90/16.  
Печать офсетная. Тираж 1100 экз.

Заказ № **4121**  
Типография МВД России  
107143, Москва, Открытое шоссе, !8.

