

Станислав

ЛЕМ



Философия
случая



Станислав Герман Лем
Философия случая
Серия «Лем – собрание
сочинений (Neo)»

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68695472
Философия случая: АСТ; Москва; 2023
ISBN 978-5-17-153054-9

Аннотация

В этот том вошла монография, исследующая проблемы литературы. Что определяет судьбу литературного произведения? Почему одни книги живут века, а другие забываются на следующий же день после прочтения? Существуют ли критерии, по которым возможно угадать будущий шедевр?

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	6
Предисловие ко второму изданию	24
Замечание к третьему изданию	25
I. Вступление	28
1	28
2	36
II. Формулировка программы	39
III. Рекогносцировка	44
Феноменологическая теория литературного произведения	44
Проблемы литературные, языковые и эстетические	67
IV. Сотворение литературного произведения	90
V. Семантика и прагматика	121
Знак и символ	121
Язык: интроспекция и нейронный субстрат	125
Репрезентация как антиномия: присутствующее отсутствие	140
Культурные матрицы семантики	147
VI. Информатика и логистика	156
Литературное произведение: информация структуральная и селективная	156
Литературное произведение: подход	166

логический и эмпирический	
VII. Прикладная кибернетика	200
Вступление	200
Ограничение метода	208
Управление и игра	214
Механизмы восприятия	222
Шум в литературе	233
Классификация кодов	239
Моделирование в науке и в литературе	265
VIII. Общественная судьба или Значение литературного произведения	280
Вступление	280
Общественные критерии значений	285
Фильтр, или Эксперты по литературе	289
Конец ознакомительного фрагмента.	295

Станислав Лем

Философия случая

Stanislaw Lem

Filozofia przypadku

© Stanislaw Lem, 1968

© Перевод. Б. Старостин, наследники, 2022

© Издание на русском языке AST Publishers, 2023

Предисловие

Книга эта – вторая моя авантюра. Первой была «Сумма технологии». Ведь это – опыты «общей теории всего», как выразился один из моих близких друзей. Два опыта, или два покушения – что одно и то же, – создать такую теорию. В этом и состоит авантюризм обеих книг. Потому что «Сумма» не столько берет в качестве своего предмета корректно очерченную технологию саму по себе, сколько дает относительно целостную позицию, с которой можно было бы подойти к этому «всему». А в данной книге такая позиция намечена по отношению к литературным произведениям.

Так что необходимая предпосылка любого корректного исследования – обособление познаваемого объекта – по сути соблюдена, но в обеих книгах (отвлекаясь от их различий) не удалось удержать этого обособления. Проявилась «трансценденция» – постоянный выход за пределы темы, – и сказалась она при написании данной книги в том, что никак не удавалось отчетливо выделить части и главы. Книга не хотела замыкаться в них наподобие того, как это делается в исследовании строго на одну тему. Ибо я не находил резких границ общего характера вроде такой, которая отделяет анатомию от физиологии. Анатом, описывая, скажем, легкие, не вторгается на территорию физиолога, а физиолог ему, в свою очередь, не мешает. Буду держать под рукой это сравнение,

потому что оно еще пригодится.

Вместо того чтобы складывать раздел за разделом в нечто цельное, как дом из кирпичей (способ внутренне комичный и даже раздражающий), я стал писать одно за другим как бы вступления: социологическое, теоретико-информационное, структуралистское, логическое – и так далее. Но и эти «вступления» с неизбежностью и тягостно для меня начинали переходить друг в друга. Если я тогда и забросил на несколько лет работу над этим «Вступлением вступлениям» в теорию литературы, то это из-за того, что слишком расстроил меня самый вид толстого тома, в котором все только начинает, предуведомляет, открывает – и ничто не замыкает и не заканчивает. Даже ввести простую имитацию разграничений путем предварительных классификаций – даже это было еще неосуществимее, чем в «Сумме», и такие классификации (и это столь же меня огорчало) были бы еще более жесткими. Ибо, насколько мне известно, никто еще не сопоставлял технической эволюции с биологической, а потому в «Сумме» у меня по меньшей мере совесть была спокойна в том отношении, что я не топчу чужих цветов и не ввожу своих уставов в уже густонаселенную область. Напротив, такую область, как литературоведение, трудно назвать пустыней или необитаемым островом. Нельзя было не учесть классических литературоведческих трудов или просто обойти их молчанием. Физикалистский метод – безотносительно к тому хорошему, что о нем можно сказать – всегда ведет себя в

такого рода исследованиях отчасти наподобие танка: никого и ничего не щадит на своем пути. Но водитель этого танка не может оправдывать себя одной лишь ссылкой на тупость своей машины: слишком ясно, что танк-то его нематериален.

Литература относится к таким сферам человеческой деятельности, исследование которых является одновременно и маргинальным, и необъятным, потому что теория литературы тесно связана с биологией и затем психологией автора и читателя, с их же социологией, с теорией организации и информации, с эстетикой, теорией познания, культурной антропологией и так далее. Можно, таким образом, пойти по одному из двух путей: либо по научному, или рациональному, с самого начала ограничившись только тем, что относится к теории вопроса *sensu stricto*¹, а по поводу всех попутно возникающих проблем просто отсылая к соответствующим специальным наукам. Либо же по иррациональному, пытаюсь все, что есть в литературе и что с ней связано, постичь из первых рук и вместить в одну книгу и соответственно в одного человека: того, который ее пишет.

Науки следуют по пути рациональному. Это можно видеть из того, что они «всё» поделили между собой, и ни одна не пытается сама по себе объять «всё». Не следует, например, в анатомии переходить от того, что кости служат опорой для тела, к тому, что кость может служить орудием труда и т. п. Хотя науки это не гиены, но все же кости-то рас-

¹ В строгом (узком) смысле (*лат.*). – *Примеч. пер.*

ташили по своим территориям – и вот, сообразно правилам каждой из них, для анатомии «голень» – не тот же самый объект, что для антрополога, а для антрополога – не тот, что для генетика. Правда и то, что молодой врач, начиная мыслить самостоятельно, удивляется, как, собственно, получается, что анатомия говорит о человеке языком столь отличным от физиологии и что та и другая усматривают в человеке разные качественные области: для анатома кость, мышцы, кровеносные сосуды с их качествами – темы для отдельных описаний, а для физиолога костная структура без мышечной не обладает автономией. Так что обе эти науки занимаются нетождественными структурными аспектами организма как системы. Свой конкретный способ структурирования биология человеческого организма обрела не сразу. Она постигала его структуры не в порядке их «объективной важности», но в порядке возрастающей трудности рассматривать их изолированно. Если человека расчленяют и готовят – для исследования, то есть в целях эпистемологических, а не кулинарных, – то легче всего в нем обнаружить прежде всего скелет. Если проявить достаточное терпение, то в конце концов скелет обнаружится и «сам». Именно его с самых древнейших времен прежде всего усматривали и как пример телесной структуры, так что даже и способы его изображения в научных книгах за века успели измениться. То, как сейчас ассистент на лекции представляет смонтированный скелет «на всеобщее обозрение», это такая же весьма отно-

сительная мода, иначе – конвенция, как и то, что когда-то в научных книгах скелетам придавали позы достойные или меланхолические, а то и заставляли их зловеще скакать, как если бы их сфотографировали во время лихого танца. Такое разнообразие представлений происходит оттого, что скелет человека был известен с глубокой древности и в долгой диахронии развития остеологии просто успели несколько раз сменить друг друга разнообразные моды и даже стили восприятия скелета учеными. Напротив, сосудистые и нервные структуры так долго не распознавались в своей отдельности от прочих – так долго не было даже известно, как вены и артерии связаны с сердцем, – что когда наконец дело дошло до «разверстывания» всех этих объектов по отдельным дисциплинам, быстро установился единый способ изображать кровеносную, а потом и нервную систему.

Итак, мы обратили внимание на разницу между содержанием, которое освоено наукой, и стилем, или – что то же – модой внешнего представления этой науки. Но далеко не всегда дело обстоит так, как в анатомии, где стиль не препятствует познанию фактов, а факты не нарушают стиля.

Самое трудное было открыть структуру мозга, что явствует из того, что она нам и поныне как следует неизвестна. Сначала в остеологии, потом в миологии, еще несколько позднее – в спланхнологии² удалось взаимно сопоставить обнаружен-

² Остеология – отдел анатомии, учение о костях. Миология – отдел анатомии, посвященный изучению мышечной системы. Спланхнология – отдел анатомии;

ные анатомические и функциональные структуры. Конечно, для скелета такое взаимосопоставляющее объединение, как кажется, довольно тривиально, но для мозга это уже не совсем так, поскольку оно даже и сейчас не реализовано. Ведь и тот внутренний мозговой ландшафт, который медицина демонстрирует своим студентам, когда они учат анатомию, – ведь и этот полный красивых, будоражащих воображение названий («морской конек», «четырёххолмие», «желудочки», «Сильвиев акведук», «миндалевидное ядро» и т. п.) ландшафт – не совсем тот, который рисует нейрофизиология. «Большая спайка» – это обширное «мозолистое тело», соединяющее мозговые полушария – до последних лет приводила физиологов прямо-таки в отчаяние. До такой степени, что кто-то полусерьёзно заявил, что этот в физиологическом плане ненужный (так тогда казалось) объект только для того и служит, чтобы делать несчастными ученых. Попытки сблизить экспериментально открываемые функциональную структуру мозга со структурой анатомической вели к некоему «метанию туда и сюда»: сначала предполагали, что у каждой функции в мозгу есть отдельный центр, обособленный анатомически, потом – что никаких таких неизменных центров в мозгу нет. Теперь в этом вопросе выработано компромиссное, но тоже далеко не окончательное согласие. Если говорить о структуре литературного произведения, то ни к какому хотя бы предварительному равновесию не приве-

ли протекавшие в те же годы споры о ее «локальности» или «нелокальности», о том, есть ли у литературного произведения своя «функциональная» структура, отличная от «анатомической». И пусть для литературоведов это будет не очень-то действенное утешение, но все же им полезно помнить о том, что с такими же трудностями, как они, или со сходными сталкиваются и другие. А еще больше оптимизма добавит знание о том, что от некоторых излишне резких противопоставлений можно освободиться. Коль скоро это удалось исследователям организма, то, может быть, удастся и другим, в том числе в области теории литературы.

Видимо, с изучением литературы дело обстоит подобно тому, как с изучением организмов, но только гораздо хуже, потому что эмпирически в литературном произведении никакой фундаментальной структуры мы не выделим, никакими скальпелями не откроем в нем «слоев». У него есть свое прекрасно видимое «гистологическое строение»: строки печатных букв или их полностью зафиксированный на страницах книги порядок, навеки незыблемый и недвижимый. И вместе с тем литературное произведение представляет собой объект странный, потому что любой его анализ неокончателен и не может устранить чего-то неуловимого и неопределимого. Человек может приступить к его исследованию в простоте сердца и с любознательной душой, думая, что литературное творение – это какая-то обычная вещь, наподобие бабушкиных сказок, только записанных. Такой человек

не будет готов к каверзным теоретическим проблемам, которые создаются этими бабушкиными сказками в маргинальных областях онтологии. Он попадет в ловушку логических парадоксов и антиномий, его собьют с толку тысячи загадок, его будет крутить по бездорожьям проблемы «формы» и «содержания», его ужаснут безбрежные просторы виртуальности значений и прочие бесконечности. Они его, нашего искалеченного истину, вконец лишат мужества, здоровья, жажды знаний. В конце концов даже в какой-нибудь сказке о Ясе и Малгосе он будет видеть нечто такое, что можно полностью изучить только за бесконечное время, усвоив предварительно теорию культурогенеза и мифогенеза, структурную лингвистику; теорию семантических структур вообще и теорию общественных структур как ее частный случай; сравнительную антропологию, этнографию – а наряду со всем этим еще и теорию информации, организации... ну да это все уже было перечислено в начале предисловия.

В подобной ситуации спасти может только полная поддержка. Проблематику, которая грозит теоретическим потопом, надо «облегчить» так, чтобы ее отдельные аспекты обычным образом попали каждый в свой «конверт», адресованный к соответствующей дисциплине. Пусть они там и остаются, а мы останемся один на один уже только с Ясем и Малгосей, к которым добавлены вопросы стиля, специфики рассказчика и его повествования, вопросы эстетики и лексики. А с этими проблемами нам, вероятно, удастся справиться.

ся благодаря тому, что мы заранее уже вынесли за скобки все онтологические и эпистемологические бездны. В конечном счете именно так поступают в каждой научной дисциплине. Если хотите знать химический состав кости, спрашивайте химика, а не анатома. Если же вас интересует, как колеблются в ней атомы, то здесь компетентным специалистом окажется теоретик физики твердого тела.

Однако применительно к литературному произведению этот хорошо апробированный подход сталкивается с двумя неприятными трудностями. Прежде всего тот, к кому мы обратимся с соответствующим вопросом, не всегда захочет заниматься литературой, по крайней мере в таком специальном плане. Пусть мы готовы подарить социологу обширное поле для применения статистической теории от этого подарка, если он совсем к нему не стремится? Теперь возьмем философа: он-то, может быть, и захочет исследовать художественное произведение, однако займется этим по-своему. Мы позже еще будем исследовать, что собственно в философской теории отражает свойства художественного произведения, а что характеризует взгляды самого философа. Но кто видел, чтобы философ помог физику, анатому, механику или эволюционисту в самом процессе построения их теории, в плане данной *специальной* дисциплины? Такова первая трудность.

Вторая возникает тогда, когда начинают приходиться ответы на письма, разосланные нами с запросами к специали-

стам. Выясняется, что с помощью своих рациональных предпосылок мы, конечно, в целом освободились от всяких гордиевых узлов данной проблематики, но с обратной почтой получаем результаты не очень-то подходящие. Мы сами отказались от собственных критериев, и в результате почва, на которой мы стоим, представляет собой сплошные заплатки, взятые у ученых доброжелателей, которые успели прийти нам на помощь. Социолог, все-таки заинтересовавшийся художественным произведением, пишет нам, что нет «произведения» как такового, но в каждом отдельном случае их (произведений) столько, сколько есть культурно гомогенных групп читателей. Каждая из этих групп своим восприятием стабилизирует произведение. Философ тоже подумал над этим вопросом и уже знает, что произведение, собственно говоря, одно и вечно остается только одним, а если кому-нибудь кажется иначе, то он ошибается. Ибо любое новое прочтение текста вообще не есть произведение. И вот мы должны с дрожью ожидать дальнейших визитов почтальона с дополнительными разъяснениями соответствующих специалистов.

Кому же мы должны верить? Где искать высшего арбитра для наших решений? Впервые здесь приходит крамольная мысль, наваждение: как хорошо было бы исследовать все эти проблемы и добиться их решения – своими силами! Почему анатом не шлет своих скелетов физикам, механикам, инженерам, а изучает эти скелеты сам – а мы должны расчленять

произведение на столько «кусков», сколько есть ученых профессий? Или в конце концов – о великий Боже! – мы сами уже знаем ответ на то, о чем спрашиваем, – на то, о чем говорится в наших письмах? Не тождественно ли то, что один литературовед назвал «схемой», тому, что другие окрестили «структурой»?

Очевидно, что стремление провозгласить познавательную автаркию вытекает не из самоуверенности или убеждения в обладании высшей истиной, а напротив, из понимания того, что если мы заранее дадим обет повиноваться только рассудку, это приведет в конечном счете к смятению и безумию.

Далее встает вопрос о структурной организации тематики независимых друг от друга трудов. Но как приняться за такую работу? По алфавиту, начиная от «А»: «Анатомия художественного произведения», «Антропология художественного произведения» и т. д.? Нет, так нельзя, это слишком абсурдно. Необходимо помещать художественное произведение в терминологическое и методологическое пространство то одной, то другой науки: сначала его взять как предмет логического анализа, затем – культурологического, затем информационного, лингвистического, эпистемологического, генетического, в конце концов также и физического (это уже на всякий случай и для полноты).

Однако что же при этом получится? Окажется – уже в рамках той или иной из данных дисциплин, – что неизвестно, с чего начинать. Допустим, сказка о Ясе и Малгосе – культур-

ный продукт. Тогда надо ее рассматривать в рамках культуры. Но откуда начинать такое рассмотрение? Не от той ли обезьяны, которая первой слезла с дерева? Нет, это несерьезно. А если речь идет о сказке как языковом продукте, то существенно, какими значениями в ней обладают предложения и слова. Но никакой теории лингвистической или информационной семантики не существует. Неужели мы обязаны на скорую руку создать то, чего лингвистам с информатиками не удалось сделать вот уже за столько времени?

Однако все же мы, как уже было сказано, не работаем на пустом месте. У нас были выдающиеся и знаменитые предшественники. Наш скептицизм относится не к ним. Нет, он представляет собой предписание сомневаться во всем и как таковое написан на знамени науки. Когда мы поднимаемся на головокружительную высоту здания критического литературоведения, мы встречаем там ученых специалистов, рассуждающих о «семантической структуре произведения». Когда мы их спрашиваем, как точно определить те или иные понятия семантики, они бывают недовольны, что мы с такой наивностью прерываем их беседу, и мановением руки отсылают нас на низшие этажи: к лингвистам.

Но мы там уже побывали. Или, по правде сказать, не совсем там, потому что непосредственно под этой головокружительной высотой никаких низших этажей нет: лингвисты сидят где-то совсем в другом месте и изучают в языке нечто совсем другое, ибо чуждое семантике. Опасаясь резкой от-

поведи, мы все же робко спрашиваем, имеет ли та «структура», о которой так часто говорено, происхождение чисто логическое или же скорее теоретико-информационное: т. е. детерминистична ли она или, может быть, стохастична? И каково ее отношение к тому, что писал Бурбаки? А к тому, что писал Бар-Хиллель в связи с трудностями построения самого понятия семантики?

Однако тогда уже никто с нами и говорить не хочет. Мы остаемся одни, и нам уже начинает казаться, что теорию литературного произведения нам придется строить старым методом Робинзона Крузо при постоянной угрозе быть потопленными. Но по крайней мере зная, что если погибнем, то от собственной руки, а не затянутые в омут балластом неясных терминов. И в такой беде нам будет сопутствовать укрепляющая мысль, что если никто нас от заблуждений не спас, то никто и не толкал в их бездну. Проблема оказалась молохом. Лучше всего, то есть самое согласное с рассудком, было бы от нее сбежать. Однако разве рассудок не для того как раз и предназначен, чтобы зондировать им глубины?

Из таких более или менее рассуждений и родилось решение написать данную книгу. Но прежде всего из них хотя бы на мгновение всплывает необходимость написать очерк под названием «Теория невозможности теории литературного произведения». Вместе с тем они открывают возможность бесчисленных отступлений и экскурсов в различных направлениях, для которых литературное произведение – своего

рода стартовая площадка. В книге таких экскурсов будет очень много. Но отсюда никоим образом не следует, что надо было бы здесь, в предисловии, их в какой-то мере пересказывать. Ведь я не рассчитываю на таких читателей, которых отпугнет уже само предисловие. Но все же скажу еще несколько слов о том, чем эта книга должна была стать, но не стала.

Мне мечталось о таком экспериментальном методе, который бы не только вскрывал строение данного литературного произведения, но еще и внедрялся в самый его «организм» активным входением и вмешательством, пусть даже его искажая – чтобы выявить сопротивляемость текста или его «целостные реакции» на такое вмешательство. Поскольку как раз в эмпирии таким методом раскрываются присутствие или качественные характеристики самых разнообразных структур, кое-что из концепции такого экспериментального метода в книге осталось. Было у меня, кроме того, намерение создать специальные «препараты» – как бы искусственные «микропроизведения», сознательно ориентированные на проверку того или иного утверждения теории. Это можно было бы назвать также методом «отъединенного выращивания», «изолированного органа» или «уменьшенной модели». Ведь «нормальное» литературное произведение пишется не для того, чтобы на нем можно было исследовать тонкость теории – подобно тому, как лягушка сама по себе не для того существует, чтобы на ней можно было

проверять теорию рефлексов. Но поскольку можно для такой проверки сделать препарат из лягушачьих лапок, поскольку можно и сконструировать «упрощенную модель лягушки», то подобным образом я хотел действовать и в нашей исследовательской области. Однако позже я догадался, что не все такого рода «микропроизведения» мне придется придумывать: ведь в качестве «препаратов» мне могут послужить и мои собственные нетеоретические книжки. Так, например, для исследования семиотической проблемы «знаковой ситуации» – сигнализирования значений объектами – был пригоден целый ряд сцен из «Рукописи, найденной в ванне». Ибо герой этой книги считает, что Кто-то – некая высшая инстанция – сигнализирует ему об определенных тайнах бородавками определенного достопочтенного старца. На примере той же книги можно продемонстрировать и много других моментов из области «семантических структур».

Одно из утверждений, отстаиваемых в данной книге, – это тезис о тесной связи значения как семантической ценности со значением как ценностью аксиологической. Таким образом, в ходе анализа моих собственных текстов выявляется их «семантическая избыточность», что неопровержимо доказывает их ценностный в определенном смысле характер. На следующей же странице после этого доказательства я написал бы о Фолкнере или о Томасе Манне. Доброе соседство! Конечно, это мысль – написать пятисотстраничную теорию литературного произведения специально для того, чтобы с

ее помощью вознести свои собственные сочинения на литературный Олимп. Однако поскольку мои цели были другие, пришлось проститься с этим замыслом. Также и создание «синтетических произведений» с целью монтировать их с настоящими стало выглядеть в моих глазах подозрительным. В итоге я отказался от всего проекта.

Особые трудности возникли в связи с теорией измерения, на которой основана вся эмпирия. Речь шла о ее эквиваленте для литературоведения. В книге я много раз ссылаюсь на закономерности статистического и стохастического типа: не только в сфере явлений с отчетливым обособлением их компонентов, но и применительно к теории культуры и литературного произведения. Звучат эти ссылки несколько голословно, потому что статистические методы еще не стали привычными на высших этажах литературоведческого здания. Не оценена, далее, и их доказательная ценность в эмпирическом смысле, для изучения нестабильных систем. Если очень упростить вопрос, речь идет о следующем. Например, если все говорят «афера», а один какой-то человек вместо этого скажет «афёра», то это речевая ошибка. Если так скажут тысяча человек, такое произношение все равно останется ошибкой. Но если в течение десятилетий так будут говорить миллионы людей, а «афера» будут говорить только сто языковедов, то тут уже ничего не поделаешь: ошибка стала нормой языка, язык продвинулся на шаг дальше, а языковеды остались на устарелых позициях. При этом только стати-

стическое исследование (из той области теории измерений, которая таким исследованием занимается) может разумно ответить на вопрос о репрезентативности различных в количественном отношении групп, в отношении перехода отклонения в закономерность и т. д. А этот вопрос связан с теорией математического ожидания и с теорией вероятностей. Далее он перерастает в проблемы стохастичности, марковских процессов, эргодичности – в проблему маргинальных разложений в вероятностных системах и т. п. Все это чрезвычайно тесно связано с теорией литературного произведения, той самой, о которой и говорится в книге. Однако вводить в нее соответствующие вычисления означало бы расширить ее до крайности. С подобными трудностями я сталкивался уже давно, при написании «Суммы». Несколько неохотно должен был я отложить утверждения догматического типа. Во всех таких вопросах, как связанных с теорией измерения и близких к ней (пробабилистских), я должен, к сожалению, отослать читателя к другим работам.

Но и так уже книга выглядит как гидра с множеством голов, из поочередного перечисления которых видно, что тут есть голова (глава) по информатике – значительных размеров, есть голова лингвистическая, есть маленькие логические главки и ряд более мелких. Мне представляется, что все они связаны друг с другом единым тематическим телом и потому ни одна из них не является лишней. Однако – хотя в этом можно усомниться, глядя на названия отдельных

разделов – книга эта все же не может быть не чем иным, как вразброд марширующей колонной одних только Вступлений к Недостигаемому Идеалу, именуемому Эмпирической Теорией Литературы.

Краков, август 1967 г.

Предисловие ко второму изданию

Изменения, внесенные мною в это издание, касаются главным образом структурализма. Снят раздел «Структура формальная и семантическая», он заменен новым: «Экскурс в генологию». Признаюсь, что потратил много сил, чтобы доказать бесплодность структуралистских исследований в литературе. Кроме того, я исключил некоторые фрагменты текста либо по причине их чрезмерной сложности, либо потому, что затронутые там вопросы вошли в новый раздел. Пользуясь случаем, хочу поблагодарить участников дискуссии, посвященной этой книге и состоявшейся в Институте литературных исследований летом 1970 года, в особенности же профессора Генрика Маркевича, за ценные критические замечания.

Краков, ноябрь 1973 г.

Замечание к третьему изданию

В обоих предыдущих изданиях этой работы я совершил грехи, которые здесь хотел бы исправить. Первый грех, проявившийся в значительной части книги, это по сути уход в рассуждения столь же абстрактные и схоластические, сколь и бесплодные. Вместо того чтобы исследовать современную культуру, особенно в ее литературном аспекте, или характерные для нее произведения, я вступил в ожесточенную полемику со структурализмом в литературоведении. Тем самым я совершил второй грех: впал в наивность. В аналогичном грехе повинен каждый, кто, не будучи широко признанным авторитетом, принимается как полемист за литературную критику. Она имеет смысл только тогда, когда затрагивает главных деятелей критикуемой школы. Осмысленно критиковать и «играть на понижение» против какой-нибудь громкой моды в определенной культуре (а структурализм был такой модой) может лишь тот, кто знает: он со своей аргументацией будет по крайней мере замечен – ну конечно, тем более выслушан. Писать же против тенденций моды, пользуясь признанием в высшем свете, это все равно что пытаться вычерпать реку наперстком. То, что мою критику структурализма все-таки услышали, не уменьшает греха наивности, потому что структурализм не потерял ничего в своем престиже и славе из-за того, что я его дискредитировал

на нескольких сотнях страниц. Карьера его кончилась бы забвением точно так же, если бы я не написал бы ни единого слова. Единственным из видных структуралистов, кто как-то ощутил мою атаку, был Цветан Тодоров. Но и то в полемику вступил не он сам, а только его приверженцы в США, на страницах малоизвестного кварталного издания «Science Fiction Studies». Итак, устранив из новой версии данной книги ее развернутую антиструктуралистскую диатрибу, я ограничился тем, что сохранил раздел, где содержится полемика с теорией фантастики Тодорова.

Третий мой грех – или, если кому-нибудь угодно, глупость – излишняя абстрактность в обсуждении культурных явлений. Посвященные этой проблематике разделы вознеслись на такую высоту, с которой уже нельзя было разглядеть состояния современной литературной культуры. Хотя полагаю, что в моих рассуждениях было много актуального, я сам же способствовал тому, чтобы это было забыто. Рассудительность требует, чтобы мы ограничивались важнейшим и соответственно необходимым. Итак, из всех своих сражений со структурализмом я оставляю только самое необходимое и существенное и приступаю прежде всего к самому жизненному центру беллетристики, а в следующих разделах навожу свое увеличительное стекло на романы, которые считаю жанром особенно важным для самого своего неотложного исследования. Исследование же это предварю здесь вопросом: возможен ли прогноз *общественной судьбы* белле-

тристических произведений, если опираться на текст конкретного произведения? В разделе VIII я затронул уже социологический аспект литературы, ограничиваясь, впрочем, общими суждениями, не подкрепленными анализом «карьеры» отдельных книг и обходя молчанием мой личный авторский опыт. Вот эту четвертую, может быть и не последнюю ошибку – неиспользование наиболее реальных данных, которыми я располагаю, – хочу в данном издании исправить.

Краков, 1987 г.

I. Вступление

1

История науки – это эволюционное дерево, которое в качестве «растения» интересно тем, что отходящие от него толстые ветви не мешают тому, что продолжает существовать и основной ствол. Кроме того, они не только дальше и дальше разветвляются, но иногда, обретая самостоятельность, вновь срастаются воедино. Ствол, от которого отходят ветви наук, это философия как деятельность «внутриязыковая». Эмпирия исторически возникла как некое «предательство», потому что философ, образно выражаясь, бросил язык ради выполнения конкретных исследований и превратился в ученого-эмпирика. Тенденция ветвей к срастанию (она нас здесь меньше интересует) опять-таки означает отречение от полной суверенности отдельных дисциплин (например, химии по отношению к физике, биологии по отношению к химии), стирание между ними таких границ, которые запрещено переступать. Сколько бы ни истончался ствол, иначе говоря, философская основа этого широко разрастающегося дерева, никогда не было так, чтобы он без остатка разделился бы на конкретные науки как на свои разветвления. Некоторые полагают, что все же когда-нибудь это произойдет, если все

проблемы, которые исходно были философскими, перейдут в руки отдельных наук: тех, к которым они ближе по специальности.

Есть даже и философы-самоликвидаторы, которые рисуют именно такую перспективу. Другие им объясняют, что философия не может исчезнуть ни как набор главных принципов мышления, которым подчинены отдельные науки, ни как так называемая «метафизика». У этой позиции, следовательно, двоякое основание.

(1) Комплекс главных принципов сам не есть наука и не может стать в буквальном смысле наукой, хотя исследовать его научными методами можно. Как бы мы ни действовали, для этого требуется предварительно наличие определенных ценностей. Нельзя выбрать способ действия без предварительной оценки. Даже за такой наукой, которая ничего не хочет оценивать, но только утверждает, что «вот так обстоит дело», – даже за ней все-таки стоит акт оценки. Акт, давший существование самой этой науке как данной конкретной сфере возможностей. Ибо действовать научно не значит находиться под принуждением. Ведь, например, физик в своей области не работает с такой жесткой необходимостью, как камень, падающий в поле тяготения. Тот, кто принимает решение, может не отдавать себе отчета в том, что он выбирал между ценностями или что кто-то другой когда-то произвел за него такой выбор. Но из этого не следует, что не было альтернативных ценностей или самой ситуации вы-

бора. Такое суждение, ограничивающее суверенность науки, для кого-нибудь неприятно и он мог бы его отвергнуть, говоря, что наука – продолжение естественных тенденций жизни как гомеостазиса. Однако на антропологическом древе эволюции этот гомеостазис собственно и проявляется в том, что наделяет свой «продукт» (человека) определенной свободой выбора. И напрасно мы пытаемся избавиться от понятия свободы, из которого сразу же вырастает вся аксиология. Каждый из нас неизбежно что-то выбирает, и даже если кто-то впал бы в такой крайний негативизм, что в конце концов умер бы от голода в пику философии, лишь бы не делать никакого выбора, то и этот аргумент неэффективен: ибо и тот, кто воздерживается от акта выбора, тем самым уже выбирает. Что бы мы ни делали, мы снова и снова воспроизводим ситуацию решения, от которой напрасно хотели избавиться. Мы не приговорены заниматься наукой: выбирая ее, как и выбирая образ жизни, мы свидетельствуем об определенных своих ценностях. А если эмпирия своими методами не способна распорядиться с ценностями, то всегда и останутся такие принципы, которые не представляют собой науку, но относятся к философии.

(2) Но и тот, кто избирает метафизику, иначе говоря, стремится организовать весь мир «внутри языка», выйдя при этом за рамки всего устанавливаемого единственно наукой, – такой человек, в свою очередь, подвергается критике со стороны ученого, который убеждает его, что он «умножает сущ-

ности сверх безусловно необходимого», то есть нарушает правило Оккама. На это метафизик отвечает, что данное правило не представляет собой какого-либо логически необходимого начала и нельзя обосновать его иначе, как обратившись к опыту. Однако опираясь на опыт, нельзя доказать ценности опыта же или его правил в том смысле, что они являются высшим арбитром для познания: в таком доказательстве возникает явный порочный круг.

Эмпирик отвечает, что говорящий о мире, якобы освободив свой Разум от всех предрассудков и от любой ангажированности в мире, на самом деле не избегает даже тройного влияния со стороны мира: биологического (ибо тело «заимствовано» человеком из животного мира); культурно-общественного – влияния господствующих в его среде стереотипов; наконец, языкового. Ибо избавиться от предрассудков, скажем, религиозных еще не значит уйти от всех предрассудков, потому что еще останутся те, которые, возможно, заданы самой структурой языка. А мы ведь не знаем наперед, есть ли язык познавательно «нейтральный» инструмент или же он, наоборот, благоприятствует каким-то определенным «настройкам» в противоположность другим.

Как видно отсюда, эмпирическая и метафизическая позиция друг друга взаимно опровергают: каждая сторона доказывает другой «безосновательность» или «невозможность» метода познания, который эта (другая) сторона предлагает. Эмпирик доказывает метафизику, сколь несуверенен его Ра-

зум, а метафизик эмпирику – сколь неправомочен опыт. Если бы мир был построен строго логическим образом, обе позиции оказались бы одинаково бесплодны в познавательном отношении. Ахиллес никогда не догнал бы черепаху, а скорости, хотя бы и субсветовые, суммировались бы друг с другом так, как того требует арифметика.

Хотя из метафизики не вытекает ничего такого, что можно было бы считать необходимым свойством мира, и хотя в ней нет ничего такого, чего нельзя было бы оспорить, рассуждая по правилам силлогизма как «машины для извлечения выводов», – тем не менее находились философы, которые ставили под вопрос даже правомерность рассуждения на основе силлогизма. Познание – это добывание определенности в каком-нибудь вопросе. Так вот, нет никакого способа, который мог бы удовлетворить жажду определенности, если только эта жажда достаточно неукротима.

Итак, нет единой метафизики в том смысле, чтобы она была необходимой для всех, но есть неопределенное множество метафизик. Потому что в зависимости от того, какие человек принимает первопринципы, и мир предстает перед ним в различных образах и с различными «необходимостями», которые, увы, коренятся не в «самом бытии как таковом», но только в этих предварительно уже принятых первопринципах.

А если бы основанием опыта было не приращение информации, годное для использования в дальнейших опытах, но

какая-то другая инстанция, по своей природе не являющаяся «опытом», тогда вся эмпирия представляла бы собой мельницу, которая выдает в качестве перемолотого только нечто совершенно произвольное.

Однако тот факт, что существует множество метафизик и лишь одна эмпирия, указывает, что мир не построен в соответствии с логикой. Если сформулировать несколько иначе: мир – это такое странное место, где Ахиллес *может* догнать черепаху, где скорости не складываются арифметически, где простые системы могут развиваться в более сложные, а исходно бедные информацией системы могут ею обогатиться. Если в этом удивительном месте и нельзя себя вытащить за волосы из болота материально, как это сделал барон Мюнхгаузен, зато можно нечто подобное осуществить в информационном плане. Мир поразителен еще и в том смысле, что каким-то некорректным способом поддерживает неисправимых оптимистов, размышляющих и действующих в логическом порочном круге. Очевидно, можно и разрешить логике в добрый час питать иллюзии надмирной универсальности. Можно равным образом допустить, что есть такие сферы бытия, или конкретнее – такие пределы значений системных параметров (в физическом смысле), в которых наша логика действительна и как инструмент для решения вопросов эмпирии, но есть и такие, в которых для подобных целей необходимо эту логику радикальным образом переиначить. Это, в свою очередь, ведет к вопросам *sensu stricto* языковым, по-

тому что нет логики без языка. Однако если мы займемся этими весьма увлекательными исследованиями, то уже совсем отойдем от нашей собственной темы, которая нас ждет.

Как мы уже говорили, суверенизация наук есть их растущая независимость от философии. Этот рост их независимости проявляется в том, что специфическая для каждой конкретной дисциплины познавательная область становится нейтральной в онтологическом отношении. Дело в том, что система философа влияет на его мировосприятие, но философские взгляды физика вообще не связаны необходимым образом со сферой решения чисто физических вопросов. Наверное, самым своим образом действий физик высказывается в пользу определенной философии, но это только в самом общем виде, выступая, как это формулируют, в качестве «стихийного» реалиста или материалиста. С той же стихийностью ведет себя ящерица, закапывая в песок яйцо: она «рассчитывает», что на следующее утро взойдет солнце, а значит, основывается на предвидении и рациональности. А те мощные доводы, какими философам удалось поставить под сомнение правомочность индукции, ящерица вообще не берет во внимание.

В науках вполне окрепших философ выступает как слушатель, принимающий к сведению открытия специалистов: например, тот факт, что референтами определенных слов являются сгустки повседневного опыта, который представляет собой взаимодействие определенных объектов (а имен-

но людей) с другими объектами. Это взаимодействие совершается на «среднем» уровне размеров по космической шкале, если принять за ноль размеры элементарных частиц, а за верхний конец – диаметр видимой совокупности звезд, объединяемых в Метагалактику. Поэтому понятиям наподобие «одновременности событий», практически релевантным на «среднем» уровне данной шкалы, приписывается абсолютное значение. А это не соответствует действительности и т. д.

Напротив, в науках менее зрелых, куда относятся гуманитарные, а еще недавно среди них была и биология, – философия играет роль поставщицы не только общих установок, но и типично специальных принципов. В данный момент наша цель не в том, чтобы одним философским взглядам противопоставить другие, но в том, чтобы рассматриваемую сферу исследований – методологию с ее фундаментальными терминами и всем понятийным аппаратом – сделать онтологически нейтральной. Это будет первый шаг в направлении возврата важной познавательной области в лоно эмпирии. Говоря же здесь о «важной познавательной области», мы имеем в виду литературоведение.

2

Когда рассуждают о способе существования литературного произведения, речь может идти о двух различных вещах. Ибо можно спрашивать об «онтологическом статусе» произведения и локализовать его в царстве Платоновых идей или в «чистом сознании». Однако, с другой стороны, можно ограничиться вопросом, существует ли произведение таким способом, как существуют предметы, или же скорее – как процессы, либо же оно (произведение) в данном плане напоминает сложные машины или, скажем, эмбриогенез.

Надо признать, что адекватное разграничение – в области теории литературы – того, что «философично», от того, что «эмпирично», представляет собой задачу не только трудную (кроме того, преждевременную), но еще и спорную по самой ее постановке. Единственным видом «анализатора», который можно применить к литературному тексту, является читатель, а это не объективный измеритель ни в каком физическом смысле. Невозможно и взаимное сопоставление отдельных «конкретизаций» литературного произведения, возникающих при его восприятии тем или иным читателем. Из всего этого можно также заключить, что никогда не будет возможным конструирование алгоритмов, которые позволили бы, заменив формальными подходами к тексту его «человеческое» прочтение, получить «объективную»

меру отдельных «достоинств» произведения.

Однако наша цель здесь – обсудить определенные вопросы весьма общей и одновременно фундаментальной природы, не имеющие вместе с тем академического характера. В частности, нам хотелось бы узнать, можно ли приписывать литературному произведению «объективное» бытие в такой форме, которую никакие конкретные читатели не были бы способны изменить? Есть ли только один «Гамлет», или же существует столько «Гамлетов», сколько было читателей этой драмы? А наши субъективные переживания, впечатления, эмоции и оценки – это *всё*, о чем можно говорить в связи с данным литературным произведением?

Да и существует ли объективный метод исследования того, что само объективно не существует? Кажется, да. Существуют же принципы, не приуроченные ни к одной отдельной отрасли эмпирических наук, но эффективно используемые во всех. Принципы эти могут относиться к любым компонентам, в том числе и не обязательно «субстанциональным». Потому что «материал», из которого состоит объект исследований, в целом не представляет интереса с точки зрения применения этих принципов. Этот объект, как уже говорилось, может состоять из духов или из эктоплазмы. Лишь бы можно было его хотя бы отчасти изолировать от «остального мира», лишь бы в нем проявлялась какая-нибудь регулярность, чтобы можно было – применив эмпирический тест, подходящий для значительного числа взаимно родственных

случаев, – обнаружить в данном объекте достаточно специфики. Речь идет о своего рода экстраполяции метода, уже примененного с успехом в математике, лингвистике, антропологии, медицине, биологии, технических науках и физике. Принципы, о которых мы говорим, ориентированы на построение общей теории систем, объемлющей в равной мере системы языковые и математические, социальные и планетарные. Не всюду применение этих принципов вело к открытиям, но нигде пока еще и не обманывало. Итак, нельзя ли попытаться их перенести в сферу литературоведения в надежде, что они помогут нам прояснить ее темные и антиномичные проблемы?

II. Формулировка программы

Методический аппарат данной книги можно в упрощенном виде представить в следующем виде (что позволяет провизорный характер принимаемого нами принципа):

– центральной категорией для нас будет служить *случай*, понимаемый не согласно традиции какой-либо философской школы, но соответственно значению, придаваемому этой категории эмпирией, исследующей стохастические и эргодические процессы, иначе говоря: путь развития очень больших и сложных систем;

– случай – фактор, изменяющий на раннем этапе направление любого эволюционного процесса, когда возникающая система приобретает собственно системные свойства, которые, вообще говоря, еще не заметны в том материале, который ее порождает. Эта тема обсуждается далее на примерах различных больших природных систем, как возникающих «бессознательно», так и в тех случаях, когда системными элементами являются люди;

– расположение такого рода целостностей в иерархию позволяет проводить сопоставление между ее уровнями. Чем в биоценозе является отдельный вид живых организмов, тем в культуре является литература. Чем для внешнего выражения органической жизни служит код наследственности, тем для сознательной жизни – язык данного этноса. Между спе-

циацией или видообразованием в природе, с одной стороны, и генезисом языков, который сопровождает культуругенез, – с другой, существуют общие сходные черты, но и определенные динамические различия. Поэтому оба эти процесса могут (хотя только отчасти) служить друг для друга *моделями*,

– моделью самой примитивной иерархии системных явлений как в природе, так и в культуре служит игрушка – ряд деревянных матрешек, вставленных одна в другую. В природе и в обществе тоже можно открыть системные уровни, представляющие собой только относительно отделенные друг от друга подсистемы. Что для низшего иерархического уровня представляет жизненную среду, то для высшего уровня представляет один из его собственных элементов. В рамках этой параллели находит свое место и литературное произведение.

Если позволительно охарактеризовать такое положение вещей с помощью афоризма, то речь идет о такой эволюции, в которой случайная, возникшая в итоге совпадений исходная ситуация перерождается в устойчивую особенность системы и ее закономерность. Дело, следовательно, в том, что случай превращается в руководящее начало, произвол – в судьбу.

В свою очередь структура литературного произведения выявляется в качестве сложной функции связей, протянувшихся между текстом и воспринимающим субъектом. Поскольку эти связи меняются, меняется и «внутренняя струк-

тура» литературного произведения.

Однако проявляющаяся при этом – наряду с другими – гомеостатическая тенденция (в общественном круговороте информации, в статистически-массовых сериях контактов читателей с литературным произведением) ведет в конечном счете – через *стабилизирующее восприятие* – к устранению резких отклонений в семантическом плане. Поэтому подчеркнем: новое литературное произведение «исходно еще не есть таковое», но становится им лишь через общение с читателями. Его «имманентные» качества раскрываются в той самой степени, в какой они стабилизируются через не необходимые сознательные решения. Все это касается произведений, сильно отклоняющихся от современных им литературно-культурных стереотипов. Сочинения более вторичные воспринимаются соответственно их сходству с теми, которые уже стабилизировались через восприятие. Таким образом, в глазах читателей новое произведение сначала – сочинение бесформенное, непроявленное, иногда даже бессмысленное. Поэтому спрашивать о его «подлинной» структуре, о «подлинном» типе его целостности, конструкции, о глубине его смысла – это все равно что спрашивать *перед* грозой о числе молний и количестве осадков.

Итак, ситуация автора подобна ситуации человека, который изобрел новое слово, ранее неизвестное в языке, и старается пустить его в обиход. Или ситуации нового вида, вступающего на арену эволюционной борьбы за существование.

Прежде всего возможно, что слово не будет принято (соответственно: что новый вид погибнет). В этом случае слово в дальнейшем ничего не будет значить, хотя, конечно, по мысли своего изобретателя оно что-то значило. Но возможно и то, что слово будет принято для обозначения – и обозначения именно того, что задумал его изобретатель. Так и вид может сохраниться в той же экологической нише, которая питала родительский вид. И наконец, слово может подвергнуться смысловой «мутации» и означать после нее не то, для чего оно предназначалось, а нечто иное. Аналогичным образом вид может, осваивая новый ареал, подвергнуться фенотипическим изменениям, хотя его генотип и не изменится. В этих случаях реакция принципиально *обратима*, ибо слово может вернуться к более раннему значению, а вид (когда среда соответствующим образом изменится) – к более раннему фенотипу.

Этим трем возможным путям развития слова или биологического вида отвечают и три (по такой схеме) потенциально различные судьбы произведения как оригинального литературного творения.

Кроме того, в тексте данной книги содержатся фрагменты еще одной программы исследований, объектом которых является будущее (или будущностные – как сказать иначе?). Они помогли бы превратить антропологически понятые гуманитарные науки в часть эмпирии. И равным образом, имеются также фрагменты, посвященные экземплификации из-

ложенных тезисов на материале критики и метакритики.

III. Рекогносцировка

Феноменологическая теория литературного произведения

Суверенность произведения, созданного средствами языка и претендующего на ранг литературного произведения, не является его имманентным свойством, но зависит от условий, в какой-то мере внешних для текста и лежащих в плоскости отношений между ним и культурными парадигмами. Из этого принципа следует, что наше отношение к феноменологической теории литературного произведения не может быть положительным. Согласно этой теории, которую лучше всех изложил Роман Ингарден, литературное произведение всегда существует в одном и том же виде, и его нельзя отождествлять с отдельными прочтениями как актами его конкретизации. С тезисами Ингардена, касающимися антипсихологизма, мы согласны. Ибо мы не считаем, что литературное произведение – то же самое, что психические операции, происходящие во время его прочтения. Впрочем, мы не считаем и того, что верна психосоциологическая точка зрения. Согласно ей, литературное произведение – это множество признаков, общих для целого класса актов прочтения,

каждый из которых социально значим. Но если сто тысяч человек прочтут одну и ту же книгу, множество признаков этих актов прочтения, вообще говоря, не обязательно совпадёт даже отчасти с самим литературным произведением – если оно характеризуется чрезвычайной оригинальностью. При таком прочтении могут возникнуть совершенно различные и далеко друг от друга отстоящие подмножества признаков.

Наш спор с феноменологической концепцией не будет носить философского характера. Это спор наподобие только такого – *si parva licet componere magnis*³, – который развернулся, когда теория относительности столкнулась с кантовскими априорными категориями времени и пространства. В ходе этого спора не философия, но физика вносила коррективы в философию.

Если уж мы вспомнили о феноменологической концепции, то заметим, что она моделирована в рамках детерминистского механицизма. Но это механицизм особого рода, потому что часть параметров, обнаруживаемых им в явлениях, выходит за границы преходящего мира. Конкретизации литературного произведения происходят «здесь», в этом мире, и могут друг от друга отличаться. Само же произведение едино и неизменно, оно по отношению к ним недостижимо первично и в своем совершенстве пребывает «там». Таким образом, оно есть абсолютно неподвижная структура,

³ Если позволительно мелкое сравнить с великим (*лат.*). – *Примеч. пер.*

такая же, какую была лапласова Вселенная. Лапласов космос – это нечто абсолютно неподвижное для «демона», который постиг все скорости и локализации его атомов и благодаря этому получил полное знание обо всем его будущем.

Напротив, для нас и «здесь», как уже известно, лапласова концепция неприемлема. Впрочем, можно бы стоять на той точке зрения, что неопределенность материальных явлений относится только к преходящему миру и что у них есть «скрытые параметры», такие, которые в полном и важном своем качестве предстанут перед наблюдателем, стоящим «по ту сторону». Для такого наблюдателя мир вновь оказывается полностью застывшим, ибо все его движение абсолютно детерминировано. Очевидно, что это концепция, недоступная проверке. Поэтому в науке она и не может быть поддержана.

Главная особенность феноменологической концепции – признание идеальным объекта, представленного художественным произведением. Исходный тезис (относительно того, что речь идет о *едином* объекте) неизбежно ведет к выводу, что субъекты входящих в текст предложений, его элементарные структурные единицы, представляют собой элементы неизменные и несжимаемые точно в той же мере, в какой таковыми мыслились элементарные единицы классической физики – атомы. Если проводить такую параллель, то можно сказать, что законченная в своей объективности структура художественного произведения соответствует

законченной в своей неподвижности основной субстанции ньютоновского мира. Согласно изложенному исходному тезису, как видим, несовершенство, свойственное всем человеческим делам, на уровне языка прекращается. В несовершенстве можно обвинить творения наших рук, изобретения, машины, дома, церкви, но не смысл наших слов и высказываемых нами предложений. Таинственная сфера некоей вневременной вечности значений стабилизирует этот смысл и делает его идеально неподвижными. Увы, мы должны расстаться с этой гипотезой, бросив на нее ностальгический и полный сожаления взгляд. И только после этого мы рассмотрим, как выглядят на ее фоне критические произведения.

Ибо в самом деле было бы прекрасно, если бы все обстояло в соответствии с этой гипотезой. Однако это было бы даже слишком прекрасно, а потому упомянутый исходный тезис и не соответствует истине.

Из того, что в нашей повседневности мы все время сталкиваемся с теми или иными твердыми телами, не следует, что мы могли бы, продлевая их метрические характеристики сколь угодно далеко, пронизать все космическое пространство идеально прямой линией. Эта невозможность проистекает из причин не технической, но принципиальной природы. И подобно этому, сколько бы мы ни набрали предложений, которым можно придать однозначный смысл, но, к сожалению, добавляя друг к другу смысл каждого отдельного предложения, мы нигде (за пределами математики) не полу-

чим истин целостных и неизменных при всей своей сложности.

Другой вопрос, имплицированный феноменологической концепцией, которому мы также должны уделить здесь внимание, это проблема так называемой схематичности литературного произведения. Под «схемой» можно понимать различные вещи. Можно, во-первых, отождествить схему с определенной структурой, образующей *инвариант* целого класса элементов (схема кровообращения, схема радиоприемника, схема цифровой вычислительной машины). Во-вторых, можно принять за схему определенный идеальный образец: «идейная», или «идеальная схема». В-третьих, можно отождествить схему с изображением: похожим, но неточным или упрощенным. Это обычно в форме прилагательного – «схематическое» описание означает описание фрагментарное, неполное, с явными пробелами. При таком разбросе возможных значений только контекст позволяет решить, какое из них конкретно подразумевает автор.

В своих фундаментальных трудах Ингарден в числе других проблем занимался также и проблемами смысловой структуры внешнего мира, однако здесь мы не будем касаться этого его анализа. Прежде всего потому, что перевод феноменологического способа рассуждения на язык соответственной конкретной науки, занятой аналогичными проблемами, сопряжен со значительными трудностями. А кроме того, потому, что анализ этих проблем не весьма существен с

точки зрения литературоведения.

В вопросах, связанных с литературным произведением, феноменолог исходит из утверждения, что оно схематично, возьмем ли мы его как целое или в его определенных «качествах». Что касается качеств, которые мы считаем за гипостазирование, то у нас позднее еще будет время их исследовать. Пока же ограничимся постулированными Ингарденом «видовыми схемами» или «схематизированными видами» (как реальных объектов, так и внутренних психических состояний). С термином «схемы» (по отношению к любому объекту, а не только к представлениям в сознании или к психическим состояниям) можно было бы согласиться как с термином, уже получившим определение применительно к парадигматической систематике в области культурологии. Можно было бы говорить, например, о схеме любовной игры в соответствии со средневековой японской парадигмой, или о схемах приветствия у аборигенов острова Борнео, или о сюжетной схеме романов Вальтера Скотта. В категориальном плане это были бы схемы разного уровня: по отношению к литературе две первые схемы – «внешние», а третью можно считать «внутренней» конкретизацией определенного ответвления романной наррации.

Однако в понимании феноменолога речь идет не о таких схемах. Для него «схема» связывается прежде всего с вопросом о содержащейся в тексте имманентной неопределенности. На это указывают приводимые Ингарденом примеры.

Впрочем, и эту неопределенность можно понимать по-разному. Прежде всего можно исходить из того, что литературное произведение рассказывает об определенных событиях. Если бы мы переживали описываемую в нем ситуацию как реальную, то могли бы в любой желаемой степени увеличивать наше знание о данном стечении обстоятельств. Однако опираясь на текст произведения, мы этого непосредственно не сделаем. Правда, в определенной степени мы можем выступить за пределы текста, а именно с помощью домысливания. Допустим, мы знаем, какой был цвет глаз и волос у панны Билевич, но нам неизвестно, были ли у нее идеально прямые ноги. Однако в сюжетной схеме «Трилогии»⁴, поскольку эта схема опирается на господствующий стереотип, имплицитно, что ноги у нее были именно идеально прямые. Героиня такого романа, создание мечты, не могла быть кривоногой. Но опять-таки, в феноменологической теории литературного произведения речь идет не о таких схемах. Возможность выхода за буквальный смысл текста эта теория усматривает, уж не знаю почему, только в определенном и очень узком секторе направлений. Это следует из той настойчивости, с какой Ингарден повторяет тезис о необходимости визуализировать то, что дает текст, с помощью «видовых схем». Вместе с тем и сами эти видовые схемы культурно обусловлены. Оленьку Билевич, когда она в ночной

⁴ Имеется в виду «Трилогия» Генрика Сенкевича (1846–1916) «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыёвский». – *Примеч. ред.*

рубашке целует после визита пана Анджея свою тетушку, не следует представлять себе как-нибудь слишком фривольно, вроде как кандидатку на страницы «Плейбоя», в прозрачном неглиже. Не потому, что тот, кто так представляет, это гнусный тип. Нет, дело в том, что нормативный образец здесь скорее – польская патриотка с портретов Гроттгера⁵, укрытая скромным белым покрывом до самого пола. К ней не идут какие-либо другие внешние образы, кроме именно таких. Их зона, а не зона визуального опыта читателя задает границу «видовых схем». То, что в понимании текста за его границы нельзя выходить по произволу, – трюизм. Также и ни один перевод на другой язык не даст текста, полностью равносильного исходному. В теоретико-познавательном отношении текст представляет собой не строгий суррогат «личного присутствия» читателя в описываемых ситуациях. Но в информационном плане он уже таким суррогатом быть не призван. Ибо он может доставить информации гораздо больше, чем ее удастся извлечь из реальной ситуации.

Понятие «схематичности» текста, по-видимому, имплицитно (хотя и не явно) предполагает возможность, что автор мог бы хоть отчасти уменьшить неопределенность, присущую текстовому описанию: например, идя все далее и далее во все более подробном описании личностей, происшествий и сцен. Но очевидно, что эта импликация иллюзорна, потому что такое чрезмерно подробное описание уже невозможно будет объ-

⁵ Гроттгер Артур (1837–1867) – польский художник-романтик. – *Примеч. ред.*

единить в целостное восприятие, и в результате все описание начинает рассыпаться. В этой ситуации автор должен следовать постигаемым только интуитивно закономерностям оптимизации описаний (оптимизации в смысле максимального эффекта при минимуме использованных слов).

Ингарден делает принципиальное различие между представлениями о явлениях реальных и психических. Однако в культурном плане он не хочет релятивизовать их в качестве схем. Тем не менее первый же взятый наугад пример показывает, что информация, доопределяющая текст, черпается из схем или, точнее, – из культурно установившихся стереотипов. Абсолютные схемы – это нечто подобное абсолютному пространству: о них можно говорить, но пользы от этого немного.

Каждый признает, что есть разница между предложениями: «Антоний, взяв Марию за руку, повел ее в шелестящий орешник» и «Антек утащил Маньку в кусты». Разница же в том, что в случае первого предложения нам не придет в голову, чтобы между этими людьми могло случиться что-то неприличное. В случае второго предложения, напротив, такая возможность приобретает большую вероятность. Что же касается «визуализации схематизированных представлений», то тот, кто реально наблюдал подобную сцену, вряд ли смог бы найти различие между обоими вариантами. Видя издали мужчину, не определишь, Антоний он или скорее Антек. Если кто-то «ведет» другого за руку, то это может

быть похоже на то, что он его «тащит». А уж разницы между «шелестящим орешником» и «кустами», собственно, вообще нет, поскольку ведь и орешник – куст. Шелестит ли он, зависит от того, дует ли ветер, а не от намерений молодого человека по отношению к девушке. Очевидно, что разница в информации, какую мы получаем из обоих предложений, является следствием того, что они опираются на различные стереотипы. Допускаю, что там, где никакие кусты вообще не растут, например среди племен пустыни, не мог бы появиться стереотип, известный нам по версии об Антеке, который тащит Маньку в кусты. Таким же образом и информацию, антиципирующую дальнейший ход отношений между персонажами произведения, мы получаем и максимизируем тогда, когда она проецирована на определенный стереотип поведения. Происходящее при этом возрастание объема информации ни в коей мере не зависит от того, будет ли визуализация осуществляться по частям, будут ли «схематизированные представления» доопределены и будет ли то и другое произведено на «отлично» или только на «посредственно». Притом непосредственный доступ к реальной ситуации никоим образом не может заменить информации, содержащейся в предложении и отождествляемой с помощью культурных стереотипов. «Доопределение» основывается не на том, чтобы мы воображали себе якобы наглядным способом ситуации, о которых нам сообщено только языковыми средствами. Если процесс «доопределения» вообще имеет место,

он в своей основе регулируется и направляется влияниями со стороны культурно нормализованного личностного знания. Допустим, некий сын приносит в подарок своей старой матери гроб. Вид этого гроба, форма и цвет не должны в литературном тексте иметь никакого значения. Зато должно иметь значение, происходит ли дело, например, в Польше – и тогда молодой человек оказывается своего рода моральным уродом – или в Китае, где такой подарок будет поступком действительно доброго и любящего сына.

По мнению Ингардена, предложения «Янина сидела у Марека на коленях» и «Бывало, Янина сживала у Марека на коленях» разделяет целая пропасть. По правилам «визуализации» можно себе представить только первую ситуацию, поскольку повторность действия никакими мерами невозможно представить в качестве наглядной. Я уж не буду вглядываться в потрясающую пропасть между двумя предложениями. К тому же дело не совсем обстоит так, будто человек, читающий первое из них, в плане процессов конкретизации как-то совершенно радикально отдален от того, кто читает второе предложение. По-моему, пропасть вырыта искусственно. Если так обстоит со «схематизированными представлениями» внешних явлений, то, пожалуй, еще хуже – с аналогичными представлениями о явлениях психических. По суждению феноменолога, это тоже должны быть схемы, только «внутренние». Поэтому прежде всего необходимо заметить в общем плане, что степень проникновения

«авторского объектива» в глубь ментальности литературного персонажа – величина переменная. Притом может быть и так, что этот «объектив» будет постигать разнообразные «душевные качества»; и так, что он, наоборот, может «совлечь» с персонажа отдельные психические состояния и бросать свет на внутренний мир в целом, чтобы выявить в нем черты, функционально связанные с актуальными свойствами эмоций, характера или с какими-нибудь другими «психическими» параметрами описываемого лица. Более того, автор, описывающий бурю в пустынной степи, рассказывает об этой буре так, как если бы он сам – или повествователь – своими глазами эту бурю видел, а в этом заключена антиномия. Степь пуста, то есть безлюдна, а показана именно так, как если бы в ней находились чьи-то глаза, уши, руки, ноги, свидетельствуя о силе вихря, раскатах грома и т. д. Мы можем узнать от автора, что у какой-нибудь комнаты, опять-таки пустой, вид был очаровательный (для кого, раз там никого не было?) или страшный (повторим тот же вопрос). Одним словом, по существу все описания внешних явлений в каждом литературном произведении очерчиваются различными родами типично ментальных оттенков. Даже Роб-Грийе не может описать «предметов в себе», но только притворяется, будто практикует такое описание.

Что же касается состояний несомненно «внутренних», то есть относимых к конкретной личности, то применительно к их пониманию надо согласиться с тезисом (см. выше), что

ни один перевод с одного языка (в данном случае: с «языка» внутренних состояний) на другой не дает полной эквивалентности исходному. Ведь каждый признаёт, что психические процессы локализованы в головах живых людей, а не – например – в книгах, которые стоят на полках. Что же в таком случае должно означать обозначение тех или иных секторов духовной жизни «схематизированными внутренними представлениями»? Не о том ли речь, что никто не может непосредственно постичь психических состояний другого лица (а в плане интроспекции человек замкнут в себе от рождения до смерти)? Однако эта особенность, эта невозможность не является свойством исключительно одних только литературных произведений. Или, быть может, речь должна была идти о том, что описания чужих психических состояний суть нечто менее очевидное и определенное по сравнению с самими этими состояниями. Но это опять-таки трюизм – производный от того, который мы выше рассмотрели. Представим себе, что литературное произведение, хотя бы, например, «Звук и ярость», возникло в результате того, что записали поток сознания идиота. Если бы мы потом реально встретились с этим идиотом, он не сумел бы нам пересказать речевыми средствами даже десятой части той информации о своем мышлении, которая содержится в романе и которой мы на самом деле обязаны Фолкнеру. Но по существу где же можно обнаружить в такой ситуации схематичность? В литературном произведении или в реальной

жизни? Идиот – да в конце концов и обыкновенный человек – если стремится уведомить нас о своем психическом состоянии, пользуется языком, опирающимся на культурные стереотипы. Писатель, как я о том знаю по собственному опыту, подчас умеет артикулировать наши психические состояния лучше, чем мы сами могли бы это сделать. Ибо он умеет рассказать нам самим о том, что происходит в нашей душе, когда нас охватывает тревога или гнев. Бывает даже так, что при подобных переживаниях мы воспринимаем литературное описание как свое личное откровение, которое уясняет нам то, о чем мы не знали, хотя бы и сами переживали такого рода состояния. Мы, например, не умеем даже, взглянув внутрь себя, «демаскировать» господствующие над нами подсознательные мотивы, и вот внезапно литературное произведение, показывая нам подобные процессы у вымышленной личности, открывает нам глаза на скрытые механизмы нашей собственной деятельности. Я не вполне уверен, кроме того, что можно утверждать, будто текст иногда дает как бы «схематизированные представления» психических состояний, потому что говорить о них как о «схематизированных» можно только применительно к другим (по отношению ко мне) личностям. Если бы я «сам был» такой «другой личностью», я был бы в состоянии интроспективно познавать не только то, о чем говорит литературное произведение, но опытно постигал бы больше и потому уже «несхематично». Я не вполне уверен, что дело обстоит именно так.

Дело в том, что писатель, воплощая переживания в текст, может стремиться к словесному выражению таких настроений, которые в данный момент представлены в интроспекции, но для которых вместе с тем нет такой меры, чтобы она могла помочь их идентифицировать для облечения их в слова. Если же, наконец, под «схематизированными представлениями» имеется в виду то, что в нас остается связанного с переживаниями, более архаичного, чем знание, такой остаток, который нельзя рационально понять и учесть, то несомненно, что такой остаток всегда имеется – например, сопутствует любому речевому акту. Однако дело, видимо, и не в этом, по крайней мере когда рассмотрению подвергаются «схематизированные представления» о психических состояниях. Если же мы примем, что каждый акт дискурсивного познания из всего комплекса таких актов как возможных отчасти «схематичен» и отчасти выражает душевное настроение, то с этим можно согласиться, однако непонятно, чем это общее свойство высказываний объединяется со спецификой литературного произведения.

Что же касается, наконец, самой «визуализации», а именно упомянутой «визуализации схематизированных представлений», то мне как читателю литературы ничего об этих представлениях не известно. Так, читая труд Симпсона об эволюции лошадей, я не видел там ни одной живой лошади, а в «Трилогии» Сенкевича – никаких живых экземпляров упоминаемых там лошадей из пород дзянетов и бахма-

тов. Что я видел у Сенкевича, так это великолепную *языковую* сторону описаний, которой мне до такой степени было достаточно, что я уже не хочу и не могу что-то в дополнение к ней представлять зрительно. Равным образом и тогда, когда я сам пишу роман, я ничего чувственного перед собой не воображаю. Мысли появляются в моем сознании безобразно – правда, и не целиком как феномены языка, потому что они не расчленены сразу на синтаксические периоды, но скорее образуют некий особый «туман значений», выражающий себя тем, что он явственно вытягивается в определенных направлениях (внепространственных, ибо это направления семантические). Когда все это происходит, я ощущаю экстаз, определенно подобный тому, который ощущает рыбак при виде ныряющего поплавка. Он тогда знает, что наживка кем-то схвачена, но еще не знает, кем именно. Значения выстраиваются в ряды, а мысленный «туман» впервые (но для этого нужны немалые активные усилия) как бы сгущается в зачатки постепенно все более отчетливых предложений, образующих некий стенографический конспект замысла всего литературного произведения. Однако потом, когда этот замысел уже претворился в структурно упорядоченную и артикулированную картину, очень трудно в точности составить себе ясную картину первоначального состояния, потому что эта упорядоченность как бы «заслоняет» собой то, что было замышлено «до нее». Поскольку такие сгущения с последующим упорядочением повторялись у меня многократно,

я точно знаю, что это первоначальное состояние исполнено значений, значащее, но внеязыковое. Иначе не было бы разрыва между ним и рационально выведенной из него совокупностью предложений, а нахождение наиболее уместных слов для понятий, «вольных как ветер», не требовало бы столь ощутимого усилия. Как известно, когда мы говорим на определенную тему, то явно находящееся у нас в сознании, в его отчетливом центре – это всегда артикулированное и актуальное для нас предложение. Но следуя одно за другим, по порядку, предложения приобретают известную специфическую, реально господствующую над разговором, заданную его темой направленность. Однако сама эта направленность не должна столь отчетливо вырисовываться в центре поля внимания, как то, что непосредственно высказывается. Таким образом, инструментальная ось «тема – предложение – направленность» присутствует всегда, но присутствует не в качестве артикуляции. Допустим, темой вообще-то служат проблемы канализации Кракова, но в данный момент речь идет о способах очистки сточных вод на Краковском рынке. Тем не менее дело не будет обстоять так, чтобы непрерывно только и твердили: «Канализация Кракова, проблемы канализации» и т. п. Так не поступают: тема главенствует над суждениями, но она не наличествует в поле сознания непрерывно в *языковом* ключе. Нет, она задает для данного поля как бы рамки, вместилище, берега. Поэтому не будет противоречием сказать, что о данной теме в ходе

разговора действительно думалось, но думалось неязыковыми средствами, хотя многие философы энергично возражают против возможности неязыкового мышления. Я никогда не был в состоянии понять их позиции. Впрочем, каждый человек, если его *ex abrupto*⁶ спросить насчет такой возможности, что-нибудь да сумеет ответить. Причем дело не обстоит так, чтобы реально высказываемые им мнения возникли у него благодаря тому, что он духовным взором прочел то, что уже ранее каким-то образом было записано в его уме или в сознании. Мнения актуализируются на некоторой тематической основе, которая внешне «проявляется», или, как иначе можно сказать, «стремится к бытию», то есть к сознательной формулировке. Основа эта только в том смысле «есть» в сознании, что о ней «известно». Проще говоря, люди помнят, какую тему обсуждают, но эта память – не какое-то безмолвное повторение про себя определенных предложений или сюжетов. По существу она вполне подобна тому, что называют «помысел»: каждый «помысел» – это в определенном роде такая «основа» или «тема», которая привходит в сознание еще на бессловесном уровне, как «шепот», и первоначально представляет собой только определенное перемещение и кристаллизацию выразительных моментов на семантическом уровне разума. Исследование этой «основы» показывает, что если какой-либо из этих моментов ограничивается очень сжатой фиксацией «помысла» – например,

⁶ Внезапно (*лат.*). – *Примеч. пер.*

в виде одного предложения, – то по прошествии некоторого времени может оказаться, что эта запись потеряла всякую ценность, потому что стала для меня абсолютно непонятной. И это потому, что за истекший промежуток времени полностью улетучился контекст, по существу внесловесный и внеязыковой, заданный конкретной психической ситуацией, которая в своем целостном виде не может быть выражена дискурсивно.

Осознав неприятные последствия чрезмерной стенографичности записей, я теперь понимаю, что должен развивать «помысел» по меньшей мере в нескольких предложениях, и делаю это невзирая на то, что *в самый момент* фиксации мне это кажется совершенно излишним, даже бессмысленным. Ибо скорее всего (как уже много раз бывало) я их все равно забуду – это мне подсказывает некая «очевидность» оформленных значений, заполняющая мой тематично структурированный разум.

У меня нет намерения ни здесь, ни в ходе дальнейших рассуждений делиться (неудачно называемыми так) «секретами писательского ремесла». Напомню только о своих приведенных выше утверждениях относительно того, что никакая наглядность и никакая иная смысловая модальность в моей писательской работе не участвовала. Это касается как абстрактных работ – например, сокращенного изложения каких-нибудь измышленных мною гипотез, – так и описания определенных конкретных ситуаций. Настоящим участком

работы и полем селекции для писателя всегда является язык и только язык, хотя я принимаю во внимание возможные эффекты смысловой неоднозначности, вызываемые теми или иными словами либо сочетаниями слов. Знаю, что многим такое положение дел покажется неправдоподобным, но тут уж ничего не поделаешь. Любопытно, что люди менее интеллигентные, чем философы, часто и, быть может, полуинтуитивно отдают себе отчет в том, что вовсе не являются репрезентативными представителями своего вида и что их образ мыслей, способ чтения или мнение о самих себе далеко не отражают свойств среднего представителя *generis humani*⁷. Напротив, даже крупные мыслители на удивление легко попадают в ловушку, принимая за всеобщее то, что составляет чисто индивидуальную особенность их психофизиологических функций. Один известный астрофизик мне рассказал, что когда работает над проблемами метagalacticкой астрономии, он представляет себе туманности как маленькие серые пятнышки. Но это как раз индивидуальная особенность данного человека, он вообще-то не считает, что Струве и Бааде во время своих исследований обязательно видели какие-то серые пятнышки.

Когда я читаю предложение «Иван бьет Петра» в букваре, в газете или в логическом трактате, я не представляю себе образно ни Ивана, ни Петра, ни битья, и то же самое, когда читаю об этом в романе. И то же самое, если предложение

⁷ Род человеческий (*лат.*). – *Примеч. пер.*

звучит «Иван часто бьет Петра». Поскольку ни в том, ни в другом случае ничто не «визуализируется», у меня не возникает проблем относительно повторности этого неприятного для Петра занятия.

Читатель, наверное, уже начинает в уме доискиваться до причин той настойчивости, с какой я здесь веду полемику с феноменологической концепцией. Если я сталкиваюсь с системой философии, которая меня не во всех отношениях удовлетворяет, то это еще не значит, что я выхожу из битвы с ней раненным. Но как, собственно, можно относиться к утверждениям, которые человека вполне нормального и здорового (как читатель – каким он сам себя считает) превращают в достойного жалости калеку?

Разница в языковом восприятии возникает из-за того, что высказывающиеся в духе «схематичности» литературного произведения (которую дополняет «визуализация») – это читатели-зрители. Зритель, читая текст, его визуализирует, если такое вообще возможно, причем ему не надо специально об этом заботиться. Но, кроме них, существуют еще читатели двигательного типа (моторики), лишенные такого дара, однако претендующие на то, чтобы их тоже считали нормальными людьми, только иными по сравнению с читателями-зрителями.

Однако не будем останавливаться на таких противопоставлениях. Ингарденова теория литературного произведения – явление, несомненно, ориентированное на будущее.

Он был – позвольте мне такое сравнение – для литературы тем, кем для астрономии был Птолемей, который на месте, где были только изолированные наблюдения пополам с мифологией и всяким вздором, воздвиг первую интеллектуальную конструкцию, призванную объяснить, как построено все небо вместе с Землей. Однако ориентированные на будущее концепции отличаются той особенностью, что потом они сменяются другими, радикально от них отличными. Этот процесс можно пронаблюдать в любой отрасли науки. Локальные слабости феноменологической теории литературного произведения, а также внешне поддерживающая ее концепция «интенционального предмета» – всё это не так занимает нас здесь, как то, что эта теория в комплексе с более новыми исследованиями по существу оказывается *гистологией* литературного произведения. Феноменология уделяет невероятно большое внимание проблемам элементарных «слоев» действительности. Напротив, в области конструкций более высокого порядка, тех, что, собственно, и придают произведению его целостную *литературную* специфику, феноменологической теории очень мало есть что сказать. Так что – говорю, отчасти забегая вперед, – соприкосновения наших рассуждений с феноменологической концепцией будут незначительными, причем равным образом как в аспекте некоторых узких участков, на которых мы с ней согласны, так и в более широком плане конфронтации. Прямо надо сказать, что говоря о литературном произведе-

нии, мы будем говорить *о чем-то другом*, нежели о том, о чем говорил Ингарден. Язык и мир; культура и природа; особенно же *значения* в их культурной и литературной специфике – вот что будет для нас главными общими и направляющими ориентирами, а вместе с тем и объектами исследований. В повседневных ситуациях языковые высказывания служат конкретным целям установления коммуникации – например, для сотрудничества. Литература как акт коммуникации не приурочена ни к одному конкретному виду деятельности и ни к одной практической отрасли жизни: это такая артикуляция, которая «ни к чему ничего не добавляет». Если бы то, что она должна нам передать, можно было выразить дискурсивно или же заменить чтение книг реальными переживаниями, литература была бы в самом полном смысле слова излишней aberrацией, одинаково бесполезными для авторов и читателей трудозатратами.

Как мы еще будем говорить, литературный текст, как и любая другая артикуляция, полон пробелов, однако это в смысле теоретико-информационном и семантическом, а не в смысле «наглядности» и «схематизированных представлений». Эти пробелы – не те, которым неизбежно подвержен язык: не результат беспечности или ограничений и недостаточного владения материалом. Они – результат творческих замыслов, креативной тактики (тактики в смысле теории игр или теории кодирования и управления). Кто не умеет употреблять их в своих целях, тот вообще не писатель.

Проблемы литературные, языковые и эстетические

Рассмотрим некоторые проблемы из области теории литературного произведения. Используемый нами понятийно-терминологический аппарат был разработан для других целей, и у нас будет много случаев увидеть, что при его применении к типичным литературоведческим задачам он оказывается не вполне пригодным. Кроме того, наше предприятие столкнется с двоякого рода трудностями. С одной стороны, они связаны с языковым характером литературного произведения. Оно представляет собой наррацию, в противоположность простым актам артикуляции, из которых состоит язык. Некоторые литературоведы, например Р. Уэллек и А. Уоррен, считают вслед за Соссюром, что литературное произведение по существу соответствует понятию языка, *la langue* в смысле Ф. Соссюра, а не артикулированной речи – *la parole*: как личность не может «реализовать» во всем объеме свой родной язык, так и читатель не может «реализовать» литературное произведение, конкретизировать его в его полноте. Если это метафора, то неудачная, а если это действительное суждение, то ложное. Нам еще очень далеко до подлинно всесторонней ориентации в таком объекте, как язык. В частности, в теоретическом плане различные точки зрения здесь в значительной мере неуравновешенны. Струк-

туралистско-формализаторский фланг фронта лингвистических исследований выдвинулся вперед в гораздо большей степени, нежели другой, семантический. Потому что в настоящее время уже существуют искусно сконструированные первые модели языков и, кроме того, – частично дополняющие друг друга, а частично друг с другом не согласованные информационные принципы, взятые из термодинамики и статистики (их иногда называют селективными), а также из теории алгоритмов и комбинаторики. Зато нет ни одной целостной и пригодной для практического применения семантической теории (если не брать в качестве таковой логическую семантику).

Что касается теории управления и регуляции, то она исходно разработана для устройств типа конечных автоматов, а литературное произведение к таким устройствам не относится. Не исключено, что некоторые произведения можно было бы рассматривать как устройства, которым присущи черты ультрастабильности, но в семантическом, а не в динамически-энергетическом понимании. Это бы означало, что такие произведения можно воспринимать весьма многими различными способами и что из всех этих вариантов восприятия создается гетерогенный комплекс взаимосвязанных прочтений данного произведения. Крайнюю противоположность (по отношению к этим произведениям с чертами ультрастабильности) представляли бы тексты, которые можно воспринимать на основе одной-единственной стратегии, по-

скольку при применении какой угодно иной интеграция не осуществится (восприятие «рассыплется»). В качестве предварительного допущения здесь принято, очевидно, то, что восприятие *обязательно* даст некую целостность, которую можно назвать «семантическим устройством» подобно тому, как «живое устройство» – это организм, построенный из составляющих компонентов и представляющий собой нечто большее, чем их простая арифметическая сумма. Иначе говоря, литературное произведение «должно» содержать «избыток значения». По правде говоря, во множестве текстов такого избытка как будто не обнаруживается, и их можно было бы именовать «худшими» – в чисто конструкторском понимании. «Ультрастабильность», о которой мы упоминали, не представляет собой строгого эквивалента понятия, с которым этот термин связан в теории гомеостаза, потому что в этой (упомянутой выше) ультрастабильности присутствует ее *собственная* системная стратегия, которая способствует максимизации выигрыша (то есть сохранения целостности системы, пока она еще не достигла равновесия) при наибольшем числе антагонистичных по отношению к ней «стратегий» внешней среды (то есть исходящих из среды воздействий, нарушающих целостность системы). Совершенно очевидно, что литературное произведение никакой «собственной стратегии» в этом смысле не имеет и по отношению к активности воспринимающего его субъекта выступает как абсолютно «пассивное». Хотя о стратегии его сочинения, то

есть сотворения, говорить можно, и мы еще это будем делать. «Ультрастабильность» может проявляться только в таком виде, что возможно ее восприятие просто как «текста», а не только лишь как «литературного текста». Ибо и тот, кто не знает, что «Робинзон Крузо» – это литературное произведение, все равно может читать этот роман, даже если до того ни одного другого романа в руках не держал, но умеет пользоваться языком и, конечно, обучен технике чтения. Напротив, многие из произведений, созданных в течение последних столетий, не могут быть восприняты с помощью стратегии, почерпнутой из обиходных концепций языка. Это различие в целом не тождественно различию по качеству, хотя позволяет понять, почему некоторые книги высоко ценятся и литературоведами, и обычными читателями; а также – почему «Робинзона Крузо» можно понимать и как повествование о реальных событиях, и другими способами, в том числе радикально отличными. Правда и то, что рассмотрение «ультрастабильных» произведений с помощью неоптимальной стратегии дает их версии различным образом обедненные в плане значений.

Таким образом, нельзя считать литературное произведение неким видом «гомеостата», хотя оно может быть своего рода описанием гомеостата. Таков, например, криминальный роман, в котором исходная ситуация представляет собой состояние равновесия, преступление его нарушает, а разоблачение преступника означает восстановление «долж-

ного положения дел».

Это был намек, предвосхищение собственно главного содержания. Мы хотели заранее предупредить, о чем пойдет речь. Возвращаясь к вопросу о «трудностях темы», укажем еще одну трудность, помимо языковой: этой трудности присущ локальный характер, и в ней заключено то, что отличает повествование «литературное» от всех других. Правда, можно высказать еретическую мысль, что такое отличие для многих литературных произведений зависит от того, где они помещены, а в самом произведении соответствующих особенностей мы не найдем. Например, какой-нибудь клочок бумаги, покрытый каракулями, приобретает весомость, если это обрывок письма, написанного Байроном к прачке. И точно так же – *mutatis mutandis*⁸ – многочисленные тексты становятся литературными не из-за каких-то своих имманентных, внутренних свойств, но по причине чего-то, относящегося к их «бытийному окружению», сопровождающего их как стечение обстоятельств. Это может быть слава, скандал, реклама или обычное недоразумение. Феномены, которые превращают в литературное произведение то, что им первоначально не было, иногда предшествуют намерениям автора, хотя это не всегда обязательно так. Ведь у авторов Библии не было намерения дать текст, богатый литературными достоинствами. Аналогичным образом человек может просто описывать историю своей жизни, а через несколько веков этот

⁸ С соответствующими изменениями (*лат.*). – *Примеч. пер.*

памятник письменности оказывается, наподобие «Дневника Самуэля Пеписа», ценным литературным текстом. Или же то, что некогда было заклинательной формулой, мы сегодня воспринимаем как поэзию. Или еще: многие литературные тексты, если бы мы их прочитали в газете или среди случайно найденных черновиков, мы могли бы принять за описание реальных событий, хотя бы за своего рода протоколы или, допустим, отчеты из хроник товарищеского общения, судебных заседаний и т. п. В глубоко продуманных работах, кибернетизирующих теорию литературы, можно встретить таблицы, представляющие такую, например, классификацию «языковых коммуникационных сетей»:

круг гностический _ _ _ _ _ круг директивный _ _ _
_ _ _ круг контактный _ _ _ _ _ круг эстетический

язык познания _ _ _ _ _ директивный язык _ _ _
_ _ _ сохраняющий язык _ _ _ _ _ художественный язык

познавательный стиль _ _ _ директивный стиль _ _ _
_ _ _ консервативный стиль _ _ _ художественный стиль

Это достаточно точная и вместе с тем слишком простая классификация, поскольку в наши дни множество книг пишется таким способом, что в них можно найти равно как «стили и языки» консервации «контактной» (товарищеской), так и «языки и стили» познавательные, а также «директивные». Писатель, собственно, тем и занимается, что

«подделывает» всевозможные роды и типы ситуаций, обусловленных языком, и «художественный стиль» в наши дни основывается, по крайней мере очень часто, на стремлении ликвидировать авторство как код, дающий себя распознать в «имманентной эстетичности». Ведь о «литературности» того или иного текста мы узнаём, в частности, и из того, что этот текст определенным образом оформлен, а над его названием надписана фамилия автора. Помимо этого, еще и из факта приобретения данной книги в книжной лавке, где продается художественная литература; из прочтения о ней рецензий в литературных журналах; из разговоров со знакомыми, где об этой книге упоминали как о художественном произведении. Мы не утверждаем, что вообще не существует таких текстов, в которых мы бы распознали их литературный характер, то есть «художественность», «принадлежность к искусству», если бы они попали к нам в руки в виде рукописных и анонимных черновиков. Этого мы не утверждаем, но только говорим, что есть и такие, которые в этой ситуации можно было бы идентифицировать в качестве художественных только с определенной долей вероятности. И наконец, есть и такие, которые уже никаким способом нельзя было бы отличить от исторических документов, не предназначенных для печати частных и личных воспоминаний, от собраний чьей-нибудь переписки, от аутентичных, написанных по горячим следам рассказов о пережитых кем-либо событиях, и т. д., и т. п. Ибо, повторим еще раз, «литературность» текста

конституируется также и конкретной ситуацией, в которой мы с этим текстом соприкасаемся. Это утверждение могло бы показаться полнейшим трюизмом, но дело в том, что о таких элементарных фактах на удивление часто забывают.

Тезисы относительно того, что определенный объект или момент коммуникации становится произведением искусства не благодаря содержащейся в нем информации, но благодаря информации, его сопровождающей или ему предшествующей, – эти тезисы ни в коей мере нельзя отождествлять с циничным или нигилистическим воззрением, согласно которому за произведениями искусства (всякого) следует отрицать объективное существование. Далее, их проблематика якобы сводится (1) либо к чему-то устойчивому лишь для личности их создателя, после чего представители СМИ и распространители этих произведений совместно осуществляют обман с использованием внушения и самовнушения. Либо также (2) – к определенного рода «вере», благодаря которой, например, предмет поклонения окружается славой и даже иногда трактуется так, как если бы он был «прекрасным» по отношению к тому, что репрезентирует.

Что же касается убеждения относительно полной автономности произведений искусства как творений, которые каким-то образом передают нам определенный специальный род информации, называемой «эстетической», то это убеждение повсеместно распространено. В настоящее время встречаются даже работы, облачающие эстетику в оде-

ание «математического» и, следовательно, неопровержимо-го объективизма. Не давая все же себя запугать математическими формулами, попробуем проанализировать то, что за ними стоит. Согласно часто цитируемому А. Молю, эстетическая информация, содержащаяся в произвольном объекте (М), есть отношение «субъективной избыточности» (R) к «статистической информации» (Н):

$$M = R / H,$$

Н – это обычная шенноновская информация – статистическая, зависящая от вероятности сигналов, соотнесенная со спектром их распределения в данном наборе дискретных состояний. Такой информацией должен быть наделен объект в тот момент, когда человек начинает его постигать. Однако постепенно обнаруживая в этом объекте различные «внутренние связи», а именно формы, образы, смыслы и соотношения, человек *организует* то, что *prima facie*⁹ выглядело неким хаосом. Это следует понимать так: если перед нами комплекс объектов или элементов, каждый из которых вполне «независим» от всех остальных, то для того чтобы воспроизвести все распределение (пространственное и т. д.) этих элементов, необходимо, чтобы к нам была направлена информация *о каждом из них по отдельности*. Напротив, если элементы образуют некую «структуру», то уже не требуется столь значительного количества информации (чтобы вос-

⁹ На первый взгляд (*лат.*). – *Примеч. пер.*

произвести распределение элементов), потому что как только мы должным образом разместили элемент А, возможно, что это однозначно определит локализацию элементов В и С и т. д. Чем в большей степени нам удастся познавательно организовать определенный комплекс элементов (пятен, звуков, контуров, слов и т. д.), тем меньше надо информации, чтобы передать точный структурный образ этого комплекса. Допустим, человек не знает, что приближается колонна солдат, но видит прямоугольник, образуемый марширующими людьми, и передает об этом информацию, выделяя одежду на отдельных людях (обобщить ее в понятие «обмундирования» он не может) и описывая «предметы из дерева и металла» (винтовки). Ему придется потратить много усилий при трактовке колонны как «комплекса изолированных элементов», а не как определенной структуры. Тот же, кто свяжет все эти визуальные данные, пришлет уже целостную информацию: «приближается пехотная рота». Таким способом редуцируется «статистическая» информация о комплексе. Та часть информации, которая благодаря организации данных осталась «за скобками» как излишняя, называется «избыточной». Информация бывает избыточна с точки зрения наблюдателя, а не по отношению к наблюдаемому комплексу, потому что именно от наблюдателя зависит, в какой степени удастся представить информацию о комплексе в целостном виде, то есть обнаружить ее избыточность.

Приведенная формула математизированной эстетики го-

ворит нам, что субъективно имеющее место уменьшение количества статистической информации, содержащейся в произведении искусства, есть мера его статистического упорядочения. Чем точнее нам удастся представить «первозданный хаос» в виде целостности, тем более значителен будет выигрыш в эстетической информации, которая измеряется разностью между шенноновской информацией и информационным избытком, остающимся после перцептуальной организации массива воспринятых данных.

Обратим внимание на то, что заявить о «наличии» в произведениях искусства некоей статистической организации значит постулировать достаточно многое. Что выделяется в качестве комплекса, к которому относится тезис о наличии организации? По отношению к чему художественный объект «исходно» упорядочен? По отношению к броуновскому движению? К движениям кисти по полотну? Или, может быть, к случайным распределениям в смысле математической теории вероятностей? А почему бы и не по отношению к термодинамике, то есть в физическом плане, поскольку мы все же имеем дело с объектом материальным? Или, возможно, речь идет о статистике, то есть о распределении вероятностей, заданном взаимными отношениями всех окрашенных пятен на живописных полотнах, сколько их поныне на Земле создано? Так что, как видим, могут подразумеваться достаточно различные вещи. Однако работы по математизированной эстетике хранят по этому интересному во-

просу полное молчание. Кажется, будто их авторы не отдают себе отчета, что сказать, например, что картина «исходно содержит» в себе определенную статистическую информацию, это более или менее то же самое, что рассуждать на тему о том, как выглядят деревья или облака, когда их никто не видит. Авторы работ по математизированной эстетике отсылают нас к шенноновской формуле, которая в данном случае представляет собой чистую абракадабру. Однако, во всяком случае, раз уж на нее ссылаются, допустим, что статистическую информацию следует понимать в смысле математической теории ожидания. Согласно с этой точкой зрения, а также с формулой, выражающей существо статистической информации, количество эстетической информации тем больше, чем точнее удастся ее интегрировать визуально. Далее, максимум эстетической информации «накапливается» в воспринимающем субъекте, когда воспринятые им данные доподлинно оказываются распределенными чисто случайным образом, но ему удастся тем не менее в должной степени все эти данные организовать. Этот рецепт давно уже нашел применение в самых известных художественных творениях. Ведь достаточно, приготовив холст, совершенно вслепую облить его красками – в конце концов, так нередко сейчас и поступают – так, что возникнет абсолютно случайное распределение пятен. Холст этот содержит в себе строгий *ноль* информации, но именно поэтому, чтобы передать находящееся на нем, например, по телеграфу, необходимо

затратить *максимум* отображающей информации, поскольку придется зафиксировать расположение и контур *каждого* имеющегося на нем окрашенного пятна по отдельности. Если бы на холсте был изображен, например, куб в определенной проекции, то достаточно было бы передать, каковы его размеры и какая это проекция. Ибо существует обратная пропорциональность между информацией, присущей самому объекту, заданной степенью его «фактической организованности» и количеством информации, необходимой для передачи отображения этого объекта.

А как же наш холст с его абсолютно случайным распределением пятен? Я видел на выставке изобразительных искусств в Закопане новую картину Бжозовского: желтые краски различной насыщенности, абстрактную, хотя не с таким уж «произвольным» распределением пятен. Элементы этой картины вызвали у меня ассоциацию с увеличенным краем печени, возле которого виден был раздутый желчный пузырь. Люди с некоторой анатомической подготовкой соглашались со мной, что такое сходство действительно можно усмотреть. Следовательно, я «организовал» этот образ: из «случайного» он стал для меня «целостью», но в эстетическом отношении это было не выигрышем, а, наоборот, потерей, потому что художник такого усмотрения не имел в виду, а я должен был каким-то образом бороться с этим навязывавшимся мне сходством.

К вопросу о холсте «с абсолютно случайным распреде-

лением пятен» возможны различные подходы. Прежде всего такие, когда автор или тот, кто смотрит на картину, видит в ней «изображение хаоса до Сотворения мира». Однако неким образом уже самим категориальным актом классификации мы в какой-то мере «поднялись над» чистой случайностью, достигли цели, которая заключается в обобщающем воззрении на хаос. Хотя, возможно, кто-нибудь сочтет, что интегрировать в понятиях, категориально, – это одно, а организовать зрительно плоскость живописного холста – нечто совсем другое. Но и в этом случае достижение цели возможно, поскольку физическое или математическое распределение случайностей в целом не остается таковым для зрительного восприятия. Глаз и мозг, постоянно нацеленные на восприятие «ладов», активно «стремятся» постичь целостные модусы формообразования всюду, где они только наличествуют. Так же и упомянутый холст (если только пятна краски на нем не так малы, что сливаются в некий однородный тон) при определенном активном усилии со стороны воспринимающего субъекта дает ему себя «организовать». Такие опыты проводились. Если вникнуть в этот холст как в объект, можно настолько прочно удержать в памяти эту «организацию», что потом она воспроизводится с первого же взгляда на полотно. Однако не знаю, что общего у этого всего с эстетическим восприятием. Боюсь – совсем ничего. Если холст дает математически случайное распределение пятен, то тот, кто видит в них организацию, становится

жертвой «информационного оптического обмана». Подобно тому, как тот, кто постоянно играет в рулетку и «выискивает» в сериях поочередных результатов некую упорядоченность, даже пытается создать «систему», которая позволила бы заранее предсказать выигрыш. Однако самое удивительное – что не все случайные распределения пятен на холстах дают одно и то же «эстетическое переживание» и что одни из этих распределений как бы «легче», а другие «труднее» поддаются организации в зрительном плане. Но вот что хуже для этой математизированной эстетики. Если мы, например, увеличим в тысячу раз фотографию жилкования крыла насекомого, или глаза дафнии, или ядра в стадии митоза – и повесим эти «произведения искусства» на выставке, то они будут производить больше впечатления и давать (именно по причине своей таинственности и непонятности) эстетическое удовлетворение в более высокой степени, чем когда обнаружится, что это за объекты: например, когда зрители в конце концов сами об этом догадаются. Ядро в стадии митоза немного напоминает какую-то странную планету или звезду, немного – документ, написанный загадочными письменами, как бы «китайскими иероглифами», или символ неизвестной религии – а тут вдруг оказывается, что это яйцеклетка таракана под микроскопом! Полная организованность видимого либо снижает «эстетичность», либо полностью ее устраняет. Но все такого рода феномены не ослабляют позиции тех, кто уже отошел от шенноновского воз-

зрения на энтропию и даже слышал о постоянной Больцмана. Простые формулы, в которые пытаются уловить эстетические явления, относятся прямо-таки к школьному уровню. Может быть, стоило бы скорее заняться более солидными, хотя, конечно, и более трудными исследованиями в этой области. Человек, как известно, в ходе эволюции «спустился с дерева на землю». Пока он миллионы лет жил на деревьях, у него из всех органов чувств возобладаало зрение, а фундаментальный структурный динамизм, развившийся в оптическом анализаторе в коре головного мозга, стал основой для действий даже и чуждых наглядности, например интеллектуальных. Равным образом зрение преобладает и у птиц: этого требует их образ жизни. Нет ничего удивительного, что явления, родственные эстетическим в нашем смысле, проявляются у них прежде всего в зрительной сфере. Здесь я в особенности имею в виду щегольское оперение птиц. У множества самцов из различных видов – как, например, золотистый фазан, павлин или большое число попугаев – такое оперение, за которым мы никак не можем отрицать эстетической ценности. Под влиянием полового отбора в течение тысяч веков у них возникли неожиданные, сверкающие сочетания красок, а также ритмично повторяющиеся узоры. В плане критериев приспособления яркое брачное оперение есть нечто в лучшем случае нейтральное, поскольку бесполезно для адаптации, а может быть, и вредное, потому что привлекает хищников. Мутации характеризуются постоянной для

каждого данного вида частотой, причем мутантный ген может определить возникновение в определенное время определенного цветового пятна в оперении птицы. Однако если бы отмеченная таким образом особь не получила преимущества благодаря половому отбору, мутанты быстро погибали бы, отсеянные естественным отбором. Между тем именно как производители такие особи получали преимущество, и это продолжалось невероятно долго. «Селективным фактором эстетических свойств» были самки: это они решали, кто из конкурировавших птиц-самцов «достоин» их оплодотворить. Только самки были этим фактором, так как самец – обладатель щегольского оперения – сам ничего о его красоте не знает и не потому ухаживает за самками, что у него в хвосте шесть золотистых перьев и два красных пера на голове, а потому, что половой инстинкт побуждает его так себя вести. Самки же эффективно осуществляли отбор, но это еще вопрос, в какой мере их критерии отбора похожи на наши. Это интересно бы знать, потому что строение человеческого мозга весьма отличается от птичьего. В частности, у птиц мощно развитое striatum – полосатое тело, и большая масса подкорковых серых ядер; зато кора головного мозга как таковая у них развита не намного сильнее, чем у их предков – пресмыкающихся. Отсюда можно как будто сделать вывод, что и у человека не кора головного мозга (точнее: не главным образом кора) служит органом, в котором локализованы механизмы «эстетической оценки». Впрочем, такой вы-

вод будет достаточно рискованным. Но как бы с этим дело ни обстояло, не человек сотворил модальности «эстетического отбора», в который входит эволюционное закрепление таких, в частности, структур, которые не приносят собственно биологической пользы. Теоретики математической эстетики должны бы побольше заниматься широкими компаративистскими штудиями. Ведь многие из них (я мог бы привести десятки имен) уверены, что эстетический отбор происходит благодаря шаг за шагом иерархически развивающемуся «кодированию» сохранения видовых черт таким способом, который постепенно разворачивает коды интеграции «все более высоких уровней». Между тем эта уверенность ведет к определенным непредвиденным выводам: например, что павлины или фазаны своими птичьими мозжечками выполняют такие операции, которых не постыдился бы и Пикассо. Эстетический отбор лежит в основе явлений массовой, статистической природы, а индивидуализированное отношение «зритель/произведение искусства» есть нечто в такой же степени изъятое из реального мира, как отношение «павлин/пава», в рамках которого пави должна была бы «единым махом» произвести в оперении самца те перемены, на какие на самом деле понадобилась пара сотен тысяч (а может быть, и пара миллионов) лет.

Есть люди – я к ним принадлежу, – способные, когда слышат так называемый «белый шум», то есть монотонный шум, равномерно наложенный на все тоны звуковой шкалы, до-

бавлять к этому шуму произвольно выбранную в своем сознании мелодию; после этого они слышат уже эту мелодию таким образом, как если бы ее звуки доходили до них извне. Шум они продолжают слышать, но он превращается тогда в фон для этой мелодии. Белый шум при этом не должен быть ни слишком сильным, ни слишком слабым: «лучше» всего такой, который слышится в салоне самолета. После того как мелодия «заброшена» в этот умеренный шум, не требуется уже никакой сознательной активности (такой, которую можно было бы субъективно воспринять) для того, чтобы его слышать. Даже наоборот: необходима сознательная активность, чтобы добиться «прекращения» мелодии – или таким же образом, чтобы заменить мелодию, «слышимую» в данный момент, на другую. При определенной силе «вслушивания» можно даже «распознавать» голоса певцов и звуки отдельных инструментов оркестра, сопровождающего эти голоса. Впрочем, можно добиться и того, чтобы первичный шум прекратился сам собой, без какого-либо «музыкального остатка». Встречаются, конечно, и другие подобные с точки зрения психофизиологических механизмов явления. Так, глядя на пустую шахматную доску, можно при определенной установке сознания представить на ней произвольные буквы алфавита, создавая их из отдельных полей доски. Например, можно «принять» обе диагонали шахматной доски, состоящие соответственно из черных и белых квадратов, за изображение буквы X – и потом эту букву мож-

но будет «видеть» на фоне других квадратов, не организованных в целостность. Но после того как организация уже осуществлена и при отсутствии «шума» определенного рода в данном смысловом канале, дальнейшее создание таких образов, наделенных вполне отчетливо осознаваемой предметной «спонтанностью», невозможно по той причине – на наш взгляд, – что соответствующим воспринимающим полям мозговых анализаторов недостает активации извне, то есть передаваемой через нервные проводящие пути посредством ощущений. Зато наличие «шума» ведет к подпороговому возбуждению почти всех нейронов такого поля, а тогда даже самое крошечное «влияние» со стороны субъекта восприятия, то есть инициированная в однородно возбужденной сфере нейронная проекция того или иного «образа» (мелодии, буквы), активирует часть нейронов уже в надпороговой степени, откуда и возникает воспринимаемая структура с проявляемыми ею чертами как бы некоей «объективности». Вся «эстетическая информация» остается «на стороне субъекта». Для нее нет физических эквивалентов в воспринимаемом субстрате, поскольку в его плоскости о каких бы то ни было измерениях с целью установить количество этой «эстетической информации» в данном случае говорить трудно. Потому что она есть исключительно функция от разнообразия «ладов», какими располагает воспринимающий субъект, а сам «эстетический объект» нельзя наделять какой бы то ни было «информационной» ценностью, поскольку

ку он есть всего лишь стимул, модифицирующий до однородного состояния уровень чувствительности мозговой коры. Но чтобы вообще можно было говорить в эстетическом плане об установлении отношения между «избыточной информацией» и «статистической информацией», сначала надо фиксировать «эстетическую» установку воспринимающего субъекта к тому или иному объекту. Поэтому «эстетическому восприятию» должна предшествовать констатация: «Сейчас будешь наблюдать эстетический предмет». Так возникает порочный круг, потому что то, что должно быть доказано (существование «эстетической информации»), оказывается уже исходно признанным. То, что описывает формула Моля, вообще не касается «эстетической» информации, но представляет собой типовое свойство вообще любого постижения, направленного так, чтобы постигаемые элементы можно было интегрировать в целях «распознавания» или «ориентации». Дело в том, что интеграция элементов постигаемого поля в ситуации хотя бы отчасти «известной» ведет к выявлению избыточности благодаря уменьшению информации чисто статистической, причем динамический (процессуальный) эквивалент этой интеграции имплицитно подразумевает возникновение (конституирование) инвариантов, характеризующих субъекта «постигания». Ибо в зависимости от «установки» один и тот же комплекс элементов можно трактовать, например, как обычный мусор или обломки камней, огрызки и т. п. – или как «эстетические предметы». Равным образом

чистая простыня может стать «эстетическим объектом» благодаря ее конвенциональному включению в «комплекс эстетических (художественных) предметов». Комплексами, которые первоначально выступают как «случайные», а потом – благодаря выполнению на них соответственных операций – оказываются «целостными», являются логогрифы, шарадь, ребусы, головоломки и т. п., которые тем не менее вообще не включают в число «произведений искусства». В нашем различении между случайными наборами элементов и «эстетическими предметами», очевидно, не играет никакой роли, будут ли упомянутые операции выполнены реально на объекте или только «в голове». Любопытно, что если «эстетическую информацию» придумали, то вопрос о другом объекте, который мог бы служить ей аналогом, об «этической информации», никто даже не затрагивал. Несмотря на то что термин «эстетическая информация» звучит очень хорошо и даже можно это понятие «математизировать», надо с сожалением признать, что оно создано старым способом, известным как *petitio principii*¹⁰ или *circulus in explicando*¹¹, и способ этот неправилен. Поскольку нет информации атомистической, химической, биологической, социологической, то нет таким же образом никакой причины выдумывать специальную «эстетическую информацию», тем более что удастся только выдвинуть этот термин как таковой, но невозможно

¹⁰ Вывод из недоказанного (*лат.*). – *Примеч. пер.*

¹¹ Круг в объяснении (доказательстве) (*лат.*). – *Примеч. пер.*

с ним связать никакого содержания.

Однако наиболее досадным обстоятельством остается уже упомянутый момент, что объектам, признаваемым за произведения искусства, должна предшествовать информация, уведомляющая, что мы будем иметь дело именно с произведением искусства. Можно было бы назвать эту информацию «ориентирующей». Во всяком случае, это не «эстетическая информация». Но если мы всё же условимся признавать некую информацию «ориентирующей», нам откроются врата полной свободы, и это радостное творческое состояние, может быть, продлится достаточно долго.

IV. Сотворение литературного произведения

Как мы видим, ситуация во всех отношениях неясная. Чтобы разобраться в ней с определенной претензией на рациональность, необходимо строго ограничить свои задачи. В частности, примем, что нам ничего не известно о способе существования литературного произведения, пока оно еще не опубликовано и никем не воспринято. Произведение же в качестве прочитанного не представляет собой объективно существующего произведения в том самом смысле, в каком воспоминание о знакомом человеке не есть этот самый знакомый человек. Вопросы о существовании литературного произведения не воспринимаются как нечто сходное с вопросом о вкусе сахара после Третьей мировой войны или о возможности существования пишущих машинок в раннем палеолите. Эти машинки, очевидно, могли – чисто потенциально – появиться «уже тогда», раз они потом появились, а сахар будет сладким, если из-под развалин еще вылезет кто-то и его лизнет. Конфигурация атомов, вызывающая сладкий вкус, если положить кусочек сахара на язык, сама не есть сладкий вкус, но именно конфигурация атомов. Пишущая машинка, которая могла появиться, хотя ее «на тот момент» не было, это таким же образом вовсе не есть реальность.

Литературные произведения можно исследовать под углом зрения процесса их публикации и восприятия. Феноменолог утверждает, что их можно исследовать иначе, а именно: «вынося за скобки» (мысленно) функции «дополнения схематизированных представлений», «достижения наглядности», «визуализации» и т. п. Несомненно, можно изучать литературные произведения и способами чисто формальными, как определенный вид совокупности языковых высказываний: например, подсчитывать частоту слов и т. п. Однако о тексте как о литературном произведении можно при таком подходе, строго говоря, судить в такой же мере, как о красоте киноактрисы, подсчитав атомы, ионы и электроны в ее теле. Быть может, за тысячу лет физика дойдет до того, что из конфигурации этих ионов и т. д. сможет делать выводы о «красоте» чьего-нибудь лица или ноги, однако пока еще мы так далеко не зашли. Может также случиться – хотя я лично в этом сомневаюсь, – что с помощью алгоритмических методов можно будет достичь понимания даже такого качества литературных произведений, как их целостная семантическая структура. Однако пока это невозможно, и не видно метода, с помощью которого удалось бы оправдать такие ожидания. Если говорить, конечно, о «безлюдном» понимании, то есть не использующем живых читателей в качестве «измерительных приборов».

Психологическая основа, на которой вырастает мнение о полностью объективном существовании литературного про-

изведения, вполне понятна. В реальной жизни события возникают, проходят и становятся лишенным объективного бытия прошлым. Однако мы им приписываем объективное бытие в том смысле, что наблюдаем их следы в настоящем (в окружающей среде и в своей собственной памяти). А кроме того, раз мы не сомневаемся в объективности событий, наблюдаемых в данный момент, у нас нет причины отказываться в объективности и минувшим событиям, хотя к ним нельзя непосредственно прикоснуться, нельзя их увидеть, нельзя изучать методами физики или геометрии. Напротив, литературные произведения – суть нечто устойчивое, в каждый момент можно к ним обратиться. Кроме того, в каждой книге можно обнаружить ее элементы, отдельные предложения, которые мы можем обзирать как целое, хорошо зная при этом, что не мы сами эти предложения придумали. Если же предложения существуют объективно, должны объективно существовать и сложенные из них абзацы, главы, да в конце концов и вся книга. Существование ее – в том, что дело обстоит так, мы не сомневаемся – не такое, скажем, как у табурета или ящерицы, но все-таки от нас не зависящее: оно в каком-то смысле реально.

Да, конечно, оно реально. Однако реально и существование воды, но из этого не следует, что вода всегда находится в одной и той же форме и в одном и том же агрегатном состоянии. Литературное произведение – это совокупность языковых высказываний, а потому его род существования не

может быть иным, нежели у любого отдельного языкового высказывания. Таковое можно передавать и воспринимать. Вне передачи и восприятия языковые высказывания не существуют, а если как-то и существуют, то уже не как высказывания.

Литературоведение – не теория передачи и восприятия литературных произведений, а просто теория литературных произведений. Исследователь располагает как бы в некоем «нейтральном» пункте и из него высказывает суждения о литературном произведении. Но будем поступать иначе и четко установим, что называемое в обиходе теорией литературного произведения является теорией восприятия *данного* произведения, а не «произведения как такового» и не его передачи. Каждое произведение может быть выпущено в свет в принципе только один раз, то есть только один раз написано, а воспринято – произвольное число раз. Но не следует понимать эту дихотомию так, что на стороне передающей находится определенная личность – автор, а на стороне воспринимающей – собрание всех читателей.

Отношение «передача – восприятие» выглядит одно-многозначным только для произведений, появление которых отделено от момента их прочтения чрезвычайно большим интервалом времени. В той мере, в какой дата появления литературного произведения отодвигается от нас во времени в прошлое, внешняя сингулярность «передачи» все отчетливее превращается в комплекс особенностей, типичных ско-

рее для *эпохи*, чем для автора. В каждом отдельном и конкретном авторе эти черты только как бы «локализуются». Кроме того, чем произведение старше, тем оно «благороднее», раз уж дошло до наших дней. Дело обстоит не так, чтобы фильтр исторического времени одни книги задерживал, а другие «к нам» просто пропускал, но скорее так, что сам процесс их прохождения через этот «фильтр» – некий отягчающий их осадок от прочтений. Поэтому также и «новаторски прочесть» старый, достопочтенный текст всегда, собственно, означает вместе с тем соскрести накопившиеся на нем наслоения. Единичность же акта сотворения литературного произведения, равно как и единичность изолированного акта его прочтения, это только отдельные моменты великого процесса, наподобие отдельного стебля в зарослях или отдельной нитки в основе ткани. Несомненно, у каждого литературного произведения есть автор, но ведь у него самого было очень «много авторов», потому что его сформировали языково-культурные условия определенной эпохи. Речь идет некоторым образом о тех кругах общественной среды, которые концентрируются всегда около индивидуума (автора или читателя), но литературоведческое исследование не может удовлетвориться распознаванием обоих этих «идеальных пунктов». То, что выражает самую специфику произведения как именно *литературного* произведения, возникает из массово-статистических процессов, инкорпорированных в сфере явлений исторических, культурных и языковых.

Посредством «адаптации» к стереотипам культуры или посредством активной смены таких стереотипов (или играющего сходную роль социального подтверждения определенных конфигураций значений) текст, первоначально «в себе» неотчетливый, «неточный», становится литературным произведением. Однако огромное большинство потенциальных «произведений» остаются только «проектами», не достигающими длительной устойчивости.

Теория создания литературного произведения представляет собой область литературоведения, еще более темную по сравнению с теми, которые исследуют вопросы художественного восприятия. Поскольку мы не будем дальше говорить о ней отдельно, посвятим ей несколько слов в этом небольшом разделе, выделенном из остальных исследований в виде своего рода примечаний к остальному тексту.

Рассматриваемая с психофизиологической точки зрения, теория создания литературного произведения, по существу, представляет интерес только для любителей курьезов и является собранием писательских исповедей и их интерпретаций. Гораздо более плодотворен, как кажется, подход к этой теории с точки зрения информатики. Литературное творение, как каждое дискурсивное проявление личности (в конечном счете – как сотворение организации безразлично какого типа), можно изобразить схемой, блоками которой будут служить генератор избыточной разнородности, «критериальные» фильтры, отсеивающие эту избыточную разно-

родность, а также программа заданных преобразований, модифицирующая элементы, которые отобраны в соответствии с содержащимися в ней директивами. Члены этой триады «генератор – фильтры – программа (матрица преобразований)», вообще говоря, эвентуально независимы друг от друга. Генератор может порождать разнородность чисто случайным способом, фильтры – отбирать ее по встроенным в них критериям (назовем их А, В и Y), а матрица преобразований – выполнять на отобранных элементах установленные исключительно этой матрицей преобразования. Однако осуществляющие такое «творчество» структуры (это могут быть виды животных в ходе эволюции, конструкторы машин, композиторы или писатели) функционируют по-разному: с одной стороны, взаимно влияют друг на друга процессы генерирования разнородности, отбора элементов и преобразования, если эти процессы не изолированы друг от друга, а с другой стороны, имеет место обратное влияние, впрочем, непостоянное, того, что создано, на субъект этого создания. Круговорот информации в эволюционном процессе представляет собой процесс циклический, двухуровневый (на макроуровне целостных организмов и микроуровне наследственной плазмы) и лишенный «глубокой» памяти. Имеется в виду, что в процессе эволюции адаптация совершается на основе непосредственно предшествующего состояния, а давние стадии эволюционным процессом не учитываются. Например, каким-либо мутациям, происходящим в

настоящее время, не может помешать тот факт, что подобные мутации уже когда-то погубили какой-то вид. Эволюцией не принимаются во внимание и будущие стадии, так что она способна к «самообучению» очень несовершенным способом, так называемым марковским. Напротив, люди как творческие личности действуют гораздо совершеннее и эффективнее в смысле как энергетическом, так и информационном. Готовое литературное произведение, будучи неподвижной линейно вытянутой цепочкой информации на каком-либо материальном носителе, не представляет собой ни гомеостатической, ни автономной системы. Неверно полагать, будто отношение литературного произведения к мозгам читателя изоморфно отношению, например, животных к их экологической среде. Справедливо, что организация живой системы «ориентирована» на определенную среду, однако вместе с тем эта организация настолько автономна, что можно ее исследовать и абстрагируясь от среды. Напротив, изолированное литературное произведение с физической точки зрения организовано отнюдь не аналогичным образом. Организация литературного произведения появляется «в нем», когда его читают, подобно тому как движение какой-либо фигуры появляется на экране во время показа фильма, и трудно утверждать, что движение это действительно находится на отдельных фрагментах киноплёнки. Впрочем, и эти фрагменты можно разъять на единичные кадры, но что станет тогда с «движением»? Если мелодия производится дву-

мя зубчатыми валиками, а те удерживаются в виде определенной структуры кольцами, связывающими их с металлическим гребнем, то никак нельзя утверждать, разобравши устройство на части, что мелодия «находится» на валиках или гребнях. «Находится» она только в определенной релятивности, в соотношении упомянутых частей друг с другом, причем «находится» в виде управляющей программы заданных преобразований. Что касается организации готового и напечатанного литературного произведения, то она «появляется» в нем тогда, когда оно «попадает» в сферу определенного процесса: чтения. Однако этот процесс нельзя отождествлять с познавательной деятельностью, такой, например, как распознавание на ощупь формы того или иного объекта или визуальное различение цветов. Ибо формы, цвета, запахи можно узнавать различными способами, как органолептическими, так и физическими. Напротив, доступ к типично человеческим процессам информационной коммуникации открывается только путем конституирования их в сознании с помощью восприятия, сопровождаемого пониманием.

Однако возникающее литературное произведение можно – до тех пор, пока оно не будет завершено – признать гомеостатом. Во-первых, по той очевидной и даже тривиальной причине, что в результате новых наблюдений, полученных в ходе написания позднейших частей произведения, автор может вносить изменения в предыдущие части. Такая коррекция будет результатом обратной связи «текст – автор

– текст». Во-вторых, по той менее очевидной причине, что при начале создания книги мыслимо большое число «гомеостатических реакций» – путей, какими она будет разворачиваться; но дальнейшее ее созревание идет пропорционально уменьшению числа этих путей. Когда писателю приходится (в настоящем времени) принимать решение, то под его пером произведение ведет себя – говоря метафорически – как если бы «вспоминало» то, что произошло в его «более ранних» главах. Таким образом, «прошедшее», то есть ранее написанные части произведения, влияет на появляющиеся позже главы. Конечно, это влияние (модифицирующее и ориентирующее) опосредовано сознанием автора. Он же может воспринимать это влияние более ранних частей текста на более поздние либо как помощь, либо как помеху. Как помощь – в тех случаях, когда ориентированное таким образом развитие согласуется с его «замыслами». Как помеху – когда оно от них отклоняет. Но что такое, собственно говоря, «замысел»? Одно можно сказать сразу: замысел не тождествен теме.

Если бы как генерирование «разнородности» (речь идет о так называемом материале или исходном «сырье»), так и ее отсев, и, наконец, средства организации текста были целиком подвластны авторскому контролю, и если бы автор мог в любой желаемой мере прогнозировать результаты (для структуры произведения в целом) каждого из поочередно принимаемых им решений, и если бы сверх того автор хоро-

шо разбирался в том, что, собственно, представляет собой его «замысел», и в том, откуда он взялся, – тогда, конечно, никаких книг бы не писали, кроме первосортных.

Однако с таким состоянием «всезнания» практически никогда не приходится сталкиваться. Поэтому создание книги начинается с некоего парадоксального конструкторского приступа, во многих отношениях не определенного. Ибо писатель не знает, какая «разнородность» (языковая и внеязыковая) реально находится в его распоряжении. Не может он и контролировать в полной мере все свойства своих «селектирующих фильтров». Что особенно важно: он не знает свойств упомянутой «матрицы преобразований», которую фактически уже задействовал и которую дальше в ходе писания книги будет также приводить в движение. Этот подход опирается на построение такой системы прямых и обратных связей, для которой ни ее собственные параметры, ни параметры, подлежащие контролю, четко не установлены. В технике такой подход, очевидно, был бы своего рода безумием: как можно построить нечто такое, о чем неизвестно, как оно будет «в себе» сконструировано – неизвестно в точности и то, какие собственно цели оно должно преследовать. Но вот по крайней мере в художественной литературе – а наверное, и в других областях искусства – это оказывается возможным.

Каждое литературное произведение в процессе его возникновения можно считать таким комплексом сопряженных переменных, в котором обнаруживаются определенные вза-

имно когерентные подмножества (комплексы), отображающие «формы» на «фоне» какой-либо среды. В то же время литературное произведение образует «ограничительную систему» в понимании технической кибернетики, то есть такую, которая обеспечивает ситуацию, когда значения определенных параметров не выходят за заданные пределы. Если эти параметры таковы, что литературное произведение ими регулируется, то они в отношении к генезису этого произведения являются внешними.

Однако если так оно выглядит в теоретико-информационном понимании, то для писателя – иначе. У него совсем особая задача, ориентированная на создание некоей структуры, которую ни один человек не в состоянии сознательно обозреть «сразу». Сразу можно обозреть предложение, возможно, два или несколько предложений... но намного больше уже нельзя. Уже по этой причине автор не может чисто интеллектуальными методами в точности проследить, как развернется все повествование. Не может ни разобрать его сюжетно, ни предвидеть, какие сцены в нем будут разыгрываться. Из этой ситуации следует, что писатель фактически ведет себя, как человек в игре с неполной информацией (в понимании теории игр): перебирает последовательно варианты различных «ходов», то есть возможных преобразований первоначально данного, причем должен учитывать равным образом соображения как тактические (по поводу создаваемой им локальной «микроструктуры»), так и стратегиче-

ские, касающиеся макроструктуры, которая в своей совокупности относится к области «замысла». Он использует типично минимаксовую стратегию, поскольку стремится максимизировать выигрыши и минимизировать потери. Полученный же эффект должен быть в равной мере как локальным, так и конститутивным по отношению к произведению в его совокупности, хотя оно как таковое еще и не существует. Бывает, впрочем, и так, что локальный «выигрыш» в целостном плане оказывается «потерей» – иногда и наоборот.

Если писатели рассказывают, что в определенный момент их работы произведение как бы «оживает» под пером, это означает, что удержание целостной «ограниченности» текста по отношению к его «высшим целям», поддержание постоянства «параметров», приобрело некий автоматизм, стало самопроизвольным. Ибо поэтому и возникает и дает себя чувствовать соотнесенность локальных свойств текста с этими высшими параметрами. Отдельные эпизоды сходятся именно в этой соотнесенности. Вместе с тем явно уменьшается число вариантов дальнейшего развития. Если первоначально преобладал метод проб и ошибок, вхождение в сюжетные тупики и выход из них, то теперь для логичного продолжения книги бывает достаточным внимательно перечитать уже написанный текст, ибо его перипетиями уже заранее упорядочены отчетливо структурированные градиенты, тяготеющие к финальному подведению итогов. При этом не имеет особого значения, будет ли книга «реали-

стической», «веристской» или, скажем, «фантастической». «Миметически» в ней могут быть отображены весьма разнообразные вещи: например, *фон действия* в том смысле, что он, как и среда, в которой происходит действие, соответствует производимым в процессе написания книги наблюдениям. Например, наблюдениям над ее *персонажами*, которые могут служить как «портретами» реальных лиц, так и всего лишь «правдоподобными» образами из повседневности. Такого соответствия между фоном и наблюдениями нет, например, в сновидениях, в которых «среда» либо бывает «странной» в смеси с явью, либо отражает – в динамичных образах – душевную жизнь, либо «наполовину ментальна» в том смысле, что эту «среду» может изменять просто «желание», мысль. Тот, кто творит определенную миметическую действительность, располагает в ее лице дополнительным критерием локальной правильности – то есть такой, которая может быть сопоставлена с интуитивной оценкой «вероятности событий» или «человеческих поступков». Однако сам по себе термин «миметичность» может ввести в заблуждение. Очень многое из того, что вполне реально происходит в отношениях между людьми, ускользает от внимания заурядного неискушенного наблюдателя. По существу, каждый человек – «психолог» в меру своих сил, поскольку пытается как-то предвидеть чужие поступки и реакции, но это предвидение ограниченное, полное ошибок и основанное на видении одних лишь элементарных процессов. Ес-

ли явления, связанные с отношениями между людьми, представляют собой частные случаи хотя бы немного более сложных процессов, например «институциональных», то их уже не удастся без затруднений анализировать в этом духе «популярной общедоступной психологии». Стул, или молния, или хоботок мухи – это феномены вполне реальные, но мало кто знает, как «на самом деле» выглядит этот хоботок или молния. Молнию часто изображают как зигзаг, а она скорее разветвлена наподобие дерева. Таким же образом общепринятые представления могут оказаться ложными даже на уровне отображения фактов. «Миметичность» может оказаться правильным обозначением скорее применительно к таким представлениям, чем к реальным ситуациям. Сверх того, к творению средствами языка могут применяться методы различных «сближений» и «увеличений», создающие иногда ложное впечатление некоей «амиметичности». Ибо, как мы видим, миметичность часто отражает всего лишь стереотипизированные предрассудки.

Если персонажи литературного произведения ведут себя неправдоподобно, это может быть результатом как потери контроля над ними со стороны автора, так и влияний, имплицитированных в целостной программе произведения. Какой из двух вариантов имеет место, устанавливается на основании контекста произведения.

Но спросим себя еще раз: что же такое, в сущности, авторский «замысел»?

Он не есть, вообще говоря, цель в «снайперском» понимании, не есть определенный «пункт», до которого надо дойти. Правда, встречаются и произведения, нацеленные исключительно на эффект, который появляется в самом конце. Но в наиболее общем понимании можно определить замысел как путь сквозь семантическое пространство. Он лежит где-то посредине между устойчивой «проблематикой» писателя и «конкретной темой» произведения. «Устойчивая проблематика» есть нечто приближающееся к «писательской одержимости», при которой общие принципы находят свое воплощение – каждый в одном персонаже, или расщепляются на несколько (или что-нибудь промежуточное между тем и другим вариантом; «персонаж» тоже может быть некоей «осцилляцией», постоянным неравновесием). Все эти варианты представляют собой «устойчивые функциональные градиенты», «подвижные центры» в семантическом пространстве, как бы воспроизводимые в процессах воспоминания и эмоционального возбуждения. «Замысел» – или то, что уже образует тематический зародыш произведения – так или иначе тяготеет к этим центрам, которые определенными содержательными моментами, примечаниями, суждениями, по-видимому, выхватываются из семантического пространства и отчасти структурируются, приобретая «латентную» непрерывность. Закономерности, управляющие такого рода «притяжением» и «отбором», группируются около теории подобий, которая по существу есть высшая инстан-

ция для всей теории создания литературного произведения. Ибо через подобия концептуальные, ситуационные, языковые, фонематические; через раскрытие родственности между множеством планов реального и ментального – через все это и осуществляется первичное «упорядочение» элементов. «Одержимость» – нечто устойчивое, но устойчивы и многие общие фразы, что еще будет показано на примерах. Замысел – нечто неустойчивое, упорядоченное как будто бы многомерно и внутренне противоречиво. В нем скрывается как бы множество возможных структур, а выбор той конкретной, которая будет реализована, отчасти зависит от случая. Если взять сферу психологии за пределами исследования творчества, то в этой сфере замыслу соответствует механизм принятия решений. Застывшая неуверенность (перед лицом относительно равномерного распределения различных мотивов действия) подчас преодолевается фактором чисто случайным и вместе с тем незначительным. Только потом, когда момент принятия решения уходит в отдаленное прошлое, человек систематизирует сделанный им когда-то выбор, подкрепляет его многими основаниями и в конечном счете часто не может даже представить себе, что у него по данному вопросу были какие-то сомнения. Подобные явно стохастические акты принятия решения могут иметь своим последствием переход туманно-неопределенного замысла в тематическое решение.

Однако модель, основанная на механизме принятия ре-

шений, иллюстрирует только начальный этап участия случайных факторов в процессе выбора и его вторичной рационализации. Модель эта плоха тем, что не принимает в расчет динамичной, самоорганизующей природы творческого процесса. Поскольку уже при самом его старте наличествуют элементы, наделенные некоторой поливалентностью для соединения с другими, то с самого начала легче всего устанавливаются случайные конфигурации, которые вслед за тем обязательно подвергаются «давлению» своего рода формирующего отбора. Несомненно, что именно таким способом в растворах появлялись первые предбелковые тела, и подобным же образом ведет себя эволюционирующий вид, который благодаря случайной серии мутаций получил исходный ортоэволюционный тренд в процессе генетического дрейфа. Наконец, таким же образом около ядра взаимоподдерживающих действий первобытного человеческого коллектива надстраивались такие виды поведения, которые с точки зрения биологической кооперации были избыточными, но затем преобразовались, укреплялись обратными связями между поколениями и превращались в целостный стереотип конкретной динамичной культуры. В ходе каждого из этих сложных процессов происходит возрастание организации и одновременно снижение чувствительности возникающей при этом структуры к факторам чисто случайных нарушений. Однако, с другой стороны, именно случайный фактор (как генератор разнородности) делает возмож-

ным это развитие, основанное на поиске равновесного состояния. Пока это состояние не достигнуто, система находится в автотрансформирующем движении, а когда благодаря случайным блужданиям она достигает стабилизированного состояния, то задерживается в нем. Вышеприведенные «модели» являются материально-информационными, а возникающее литературное произведение есть объект чисто информационный. Человеческое сознание служит для него «средой», устанавливающей критерии «отбора», который оказывает «давление» на процессы, первоначально чисто случайные. «Одержимость» писателя – это *sensu stricto* – не философская система и не мировоззрение, и не еще какая-нибудь связанная (например, логически) система правил или аксиом. Это только определенного рода устойчивое структурирование, данное в «пространстве значений», корреспондирующих со всем, что человек может воспринять, причем корреспондирующих таким способом, чтобы это восприятие можно было дискурсивно выразить с помощью языка. Если мы накроем магнит с обоими его полюсами листом бумаги и будем сверху сыпать на него железные опилки, они расположатся вдоль силовых линий магнитного поля. Но если мы повторим тот же эксперимент, то убедимся, что расположение опилок в двух следующих один за другим случаях не будет полностью одинаковым. Кроме того, эти опилки, располагающиеся приблизительно одинаково по очертаниям, могут быть различных размеров, могут быть из стали – обыч-

ной либо нержавеющей – либо из железа и т. п. Нечто подобное происходит и в сфере художественного творчества. В различных своих актах, следующих один за другим, оно использует нетождественные элементы. До определенной фазы создания произведения они задаются случайными последовательностями (доставляющими «исходный материал»), и «художественные формы» до некоторой степени – если говорить в самом общем плане, – подобные друг другу, организуют различные такого рода «материалы». Каждое литературное произведение, будучи (когда оно завершено) для писателя «единым» и «необходимым», при своем начале является настолько недостаточно определенным, что, собственно, образует только один из элементов класса, охватывающего все потенциальные решения «проблемы», которая стоит перед автором, и заранее неизвестно, какой именно из элементов этого класса («виртуальных литературных произведений») фактически осуществится. Ибо как реальная среда в биологической эволюции, так, собственно, и «ментальная среда» художественного творчества задают только определенные граничные условия, в которые должна «поместиться» эволюционная или художественно-творческая «реализация». Как мы знаем, среди травоядных млекопитающих в одинаковых условиях в одних частях света сформировались ламы, в других антилопы, в-третьих – серны и олени. Ибо требования «отбора» создают определенные «пустоты», которые заполняются уже чисто случайным, неповторимым об-

разом.

Или еще другой пример: чтобы добраться от Кракова до Варшавы, обязательно надо проехать один и тот же путь, однако это можно сделать с помощью автомобиля, самолета, поезда или конной тяги. «Одержимость» писателя – это проблема, которая «сама в себе» не определена хотя бы даже настолько, чтобы можно было ее выразить в форме некоторой цели. «Замысел» – это уже попытка выявления творческих условий, но и его можно далее конкретизировать, вплоть до тематического уровня. Конечно, мы не представляем всё так, будто в сознании писателя на самом деле раскрываются такие структурно выделенные «формы существования», как «одержимость», «замысел», наконец – «тема». Это всего лишь разрезы, сделанные поперек некоего потока, скорее всего непрерывного. Итак, в конечном счете ни одно художественное произведение не есть нечто «необходимое». Оно – только управляющая программа, заданная целостностью психофункциональных особенностей писателя, то есть спецификой его личности.

То, что внешне выглядит как устойчивое, иногда бывает по самой своей сущности элементарным. Так, например, у Томаса Манна находим структурно антагонистичные понятийные пары: «норма (здоровье) – гений (болезнь)», «этичное (добро) – эстетичное (зло)» «художник – обыватель» и т. д. Гениальный Леверкюн обязан своим величием болезнью. Его биограф, наоборот, здоров и нормален, но ли-

шен таланта. Ганс Касторп был «нормален» и «глуп», но болезнь делает его «гениальным». В «Королевском высочестве» судьба монарха – аллегория судьбы художника, противопоставленной судьбе обывателя, и т. п. «Одержимость» – это проблема, которую сам «одержимый» может вторично рационализировать (Манн это делал в своих выступлениях на темы эстетики), чтобы сделать объективным ее культурное значение. Мы говорим «вторично», потому что первично, в художественно-творческом плане, писатель уже сделал свой выбор. Это его упорство мы можем только констатировать, но не понять. По-видимому, то, что поляризует устойчивые «поля выбора» и «поля критериев», а также способствует возникновению «замыслов», предваряющих собой тематическое решение, – это установка писателя по отношению к ценностям, для него «экстремальным», неприемлемым. Установка – часто антиномичная, чему Манн служит типичным примером. Степень самосознания писателя в отношении к этому вопросу может быть различной. Он может осознать эту установку, но не с помощью интроспекции, а путем «компаративистики» собственных произведений: отыскивая их «кровное родство» с другими в сфере интегральных значений или просто опираясь на вдумчивую критику.

Тематический диапазон автора не стоит ни в каком прямом или обратном соотношении с эвентуальной «узостью» этого соотнесения внешней устойчивости с элементарно-

стью. Это тоже можно подтвердить на примере Манна: проблемы типа «болезнь – гениальность» повторяются, но различие по тематике между романами «Доктор Фаустус», «Признания авантюриста Феликса Круля», «Избранник» или, допустим, «Волшебная гора» – огромно.

Здесь интересны случаи из области патологии писательской деятельности, потому что на дефектных произведениях легче, чем на шедеврах, продемонстрировать особенности креативной динамики. Случаи полного вырождения, то есть образцы графомании, хотя и складываются из слов и предложений (как и литературные произведения), ничего нам не дадут, ибо в них ничего и нет, кроме хаоса, порожденного утратой контроля над речью, или же наоборот – полного паралича из-за чрезмерной регуляции речи. Такие образцы не являются и «миметичными», потому что их авторы воспроизводят наиболее банальные из повседневных стереотипов.

Отойдя от этих случаев, впервые столкнемся с интересным казусом из теории управления, когда в произведении появляются зачатки самоорганизации. Это означает только, что оно приобрело собственную «логику» и тяготеет к чему-то определенному, но реализация этого тяготения на локальном уровне не обязательно окажется выполнением «задач», поставленных интегральной программой. Впрочем, на практике автор (поскольку он не в равной мере владеет всем материалом событий, «происходящих» в тексте) часто может и не знать, что случилась такая расстыковка между ло-

кальным и интегральным. Это опять-таки понятно: кто-то, вовсе не желая построить треугольник, просто хочет положить три прутика так, что их концы попарно соприкоснутся. И все равно треугольник возникнет, независимо от желаний и намерений этого человека. В случае с тремя прутиками число переменных, которыми приходится оперировать, очень невелико. Наоборот, в среднего размера прозаическом литературном произведении переменных слишком много, и для писателя, вообще говоря, трудно даже хоть как-то регулировать их движение. Тем более что эти переменные выступают в сочетаниях как определенные относительно устойчивые комплексы, из которых одни создают фон, среду, декорации, другие – персонажей, их психофизические свойства и т. д. Однако, формируя такие комплексы в виде, допустим, определенных «характерологических инвариантов» образа, автор часто делает больше, чем хотел, потому что, еще не отдавая себе отчета, одновременно заранее некоторым образом предначертывает вероятность тех или иных поступков действующих лиц (у Г. Сенкевича Заглоба своим характером как будто совсем не подходит на роль спасителя Елены!).

Так называемое «обретение героями книги самостоятельности», их поступки, «противоречащие» авторской воле, – не проявления литературных достоинств книги, все это относится как раз к патологическим признакам. Такой дефект регуляции представляет собой конфликт между «программой» и «локальным состоянием». В идеальном случае пер-

сонаж, оставаясь «в рамках своего характера», поступает так, как и руководящая им «ограничительная система»: так, чтобы запрограммированные значения параметров не вышли из допустимой области. Говоря проще, такое действующее лицо одновременно и остается «собой», и выполняет то, для чего оно предназначено автором. Даже не обязательно в смысле конкретных поступков: с таким же успехом речь может идти просто о реализации общей семантической макроструктуры произведения. Например, в романе У. Голдинга «Повелитель мух» мальчики, попавшие на необитаемый остров, подвергаются групповой культурной инволюции и в конечном счете превращаются в орду «дикарей». При этом их поступки не выходят за рамки достоверности и правдоподобия. Роман убедительно наводит на мысль, что данная ситуация «выманивает» из человека прирожденное ему зло. Это несомненно и произошло, коль скоро «даже дети» в соответствующих условиях так быстро стали мучителями. Ясно, что если бы описанные в романе события произошли на самом деле, ни один антрополог не признал бы их за экспериментальное доказательство подобного тезиса. Ведь процесс, возможно, носил чисто одноразовый характер, и в нем нет ничего такого, что делало бы правомочной экстраполяцию на «человека вообще», на «сущность человеческой природы». Правда, роман в какой-то мере сбивает обиходные психологические представления. В рамках этих представлений невозможно выдвинуть убедительные возра-

жения против такого хода событий. Собственно, на подобную обиходную психологию и опираются обычные читательские расспросы по поводу «правдоподобности» и «репрезентативности» изображаемых в той или иной книге событий.

Роман Голдинга, как это обычно бывает, нигде не уведомляет нас о том, что в нем отстаивается повсеместная репрезентативность некоей «теории превращения» изображенной там группы мальчиков. Поэтому можно принять этот роман просто за поучительную историю – типичная ситуация отнесения романа в сферу «серьезной» литературы, за тем исключением, что события там вымышленные. Эвентуальная дисквалификация романа в «социологический трактат» лишает его содержание символического смысла, так называемую репрезентативность оставляет без универсального значения, хотя самих рассказанных в романе событий не нарушает. Поэтому о познании в подобных рассуждениях можно говорить только в смысле «познавательной» патологии или по меньшей мере в смысле методологической спорности того, *quod erat demonstrandum*¹². Надо заметить, все же бывает и так, что сам доказываемый тезис верен, но некорректны доводы в его пользу. Такие некорректные доводы – частый грех литературных произведений. Пример дает Вольтер, который объяснял наличие морских раковин на альпийских скалах тем, что эти раковины падали с шапок паломников. Человек, возможно, «зол от природы» и, возможно, «происходит от

¹² Что и требовалось доказать (*лат.*). – *Примеч. пер.*

обезьяны». Но «культурная дегенерация» детей на острове не доказывает первого, так же как второго не доказывает ловко сфабрикованный и химически обработанный череп обезьяночеловека, подброшенный антропологу в раскопках (такой случай был). Однако доказывать столь очевидным способом некорректность «литературного доказательства» определенного тезиса можно только в том случае, если этот тезис однозначен в такой степени, как в романе Голдинга.

Ход, с помощью которого мы дошли до «сферы возможных экстраполяций» романа Голдинга, отправляясь от определенной общей предпосылки («Человек жесток от природы»), представляет собой эпистемологическую критику этого романа и почти наверняка не воспроизводит творческой работы писателя (даже в плане самого отдаленного подобия). О математике говорят, что она есть построение «моделей», причем математику неизвестно, *чего*, собственно, моделями служат его построения. Он исходит из определенных принципов и знает всю программу допустимых преобразований. То, что он создает, основывается на очень точных данных, позволяющих изучить всё, касающееся отношений внутри его модели, но ничего – касающегося ее внешних отношений, то есть отношений к «реальному миру». При всей огромной разнице между математиком и писателем можно, кажется, утверждать, что писатель тоже творит «модели» и тоже не знает – по меньшей мере не должен знать, – модели *чего* он производит. Вместе с тем литературное произведе-

дение тоже ограничено внутренними отношениями, однако вместе с тем оно характеризуется эвентуальной «пристроенностью к реальному миру». Впрочем, эта «пристроенность» существует только в возможности. Физик, который берет у математика определенные формальные конструкции и «приспосабливает их» к миру, ведет себя отчасти подобно ценителю литературы, который каким-то образом «приспосабливает» литературное произведение (в своей собственной транскрипции) к «миру». Однако не в том смысле, что он просто ищет «пристань» в самой действительности; скорее он ищет «пристань» в универсуме категорий и понятий. Задача, которую он «должен решить», часто заключается (в плане восприятия) в том, чтобы сориентироваться: на какой именно «семантический уровень» надлежит «поместить» воспринятое произведение, поскольку оно редко «само себя помещает» каким-то образом на отчетливо определяемый уровень категориального обобщения. Но «Повелитель мух», кажется, ведет себя именно таким образом.

Однако после сказанного возникает вопрос о более отдаленных последствиях творческого процесса. Очевидно, что трудность его описания связана с тем, сколь огромны пробелы в наших знаниях относительно этой области. Эта трудность дополнительно увеличивается тем, что о каком-либо едином образце творческой работы говорить невозможно: ее типов, несомненно, очень много. Творческие приключения одних писателей (наподобие «разрастания» в многотомный

роман текста, который должен был стать маленькой повестью, или наоборот, «съезживания» в миниатюры замыслов, первоначально масштабных) совсем не обязательно встретятся среди перипетий, о которых расскажут другие писатели. Дело, несомненно, обстоит так, что, если одни пишут, уже с самого начала многое зная о дальнейшем развитии повествования, то у других такое знание весьма невелико, а подчас и вовсе отсутствует. Ибо первоначальная концепция может шаг за шагом подвергнуться стольким изменениям, что в книге от нее не останется и следа. Вместе с тем обычно забывается и путь, который первоначально должен был вести к финалу. Во всяком случае, конечно, не бывает так, чтобы писатель просто исходил из формулировки дискурсивного тезиса, то есть сказал бы себе, например: «Человек – существо жестокое. Поищем же теперь оптимальные условия, в смысле – конкретные обстоятельства, из которых можно было бы сделать такой вывод». Наше знание о творческом процессе отчасти уменьшается еще и тем, что нам известны только те его результаты, которые сам автор оценил позитивно. Ибо все, что он признал ненужным для реализации его замыслов, – все это уничтожается. Однако наибольшая неясность связана с тем, что в типично семантических проблемах языка мы не ориентируемся так, как следовало бы. По этому поводу я могу только на правах догадки предположить, что различные писатели работают на категориально различных уровнях семантической интеграции и вместе с тем что диа-

пазон свободы, с которой автор приступает к созданию своего произведения, зависит от очень многих и разнородных факторов. Допустим, автор принимается за написание романа в виде трилогии. Уже с самого начала он подвергается целому ряду ограничений, вытекающих из традиции развития жанра, к которому будет относиться его трилогия. Эта зависимость часто не является сознательной. Можно просто в какой-то мере следовать по проторенному другими пути. То есть писатель принимает определенные нормативные правила, вообще не отдавая себе отчета в том, что он так поступает. Даже и при этом субъективное ощущение творческой свободы может быть полным. Но в этом случае общие правила конструирования установлены еще до создания художественного произведения. Писатель – это как бы тот, кто с помощью уже известного алгоритма решает новую задачу. Однако бывают ведь и такие задачи, для которых нужен новый алгоритм, – и бывают писатели, которые каким-то образом дают нам сразу и то и другое: и постановку задачи, и методы ее решения, замкнутые в определенное системное единство. Впрочем, и они, вообще говоря, не могут рассказать, «что, собственно, они сделали». Потому что – как уже кто-то сказал – аутентичные комплексы критериев отбора спрятаны так хорошо, что интроспекция их не раскрывает, и писатель по сравнению с критиком может в этом вопросе быть даже еще более слеп.

Каждый человек проявляет определенные «творческие

способности», когда видит сны. Нет никакой причины, чтобы нельзя было сопоставить неведение спящего на тему «откуда у меня взялся такой сон» с неумением писателя ответить на вопрос: «Откуда у меня взялась такая тема?» – и данная книга. Ибо самая суть произведения (пока мы еще говорим о произведении вообще) всегда включает в себя некие, пусть даже ослабленные, следы самоорганизации психических явлений. Поэтому и в сновидениях не представляются просто разрозненные обрывки без лада и склада, но все же какие-то, пусть иррациональные, целостные комплексы событий и переживаний.

То, что мы рассказали здесь о проблематике творческого процесса, капля в море. Но выбрано это не наугад, потому что речь шла о таких аспектах проблематики, которые связаны с процессами восприятия художественного произведения. Ибо нам еще предстоит раскрыть определенную симметрию процессов его «выхода в свет» и «восприятия». Эта симметрия локализована не в самом «творческом генераторе», поскольку читатель таковым не обладает, но в непрерывно работающем в процессе чтения механизме возникновения целостных «установок на понимание».

V. Семантика и прагматика

Знак и символ

Споры о реализме – хроническая болезнь литературы. По поводу этого предмета можно без всякого преувеличения сказать: *quot capita, tot sensus*¹³. Все же это вопрос не безнадёжный для исследования. Если кто-нибудь – а именно стрелочник, уведомляющий о приближении поезда – поставит перед нами на дороге красный флажок, то в общем-то ничто нам не мешает назвать этот условный знак «реалистичным» в том смысле, что с его помощью нас информируют о реальном событии. Если бы вместо красных флажков стрелочники употребляли, например, кукол-марионеток на трости или летящих ведьм на метлах, то сигнализация из-за этого не стала бы явлением «фантастическим». Правда и то, что флажок стрелочника не обязательно означает поезд, потому что это может быть, например, требование остановиться по причине обрушения моста. Дело в том, что знак требует от нас только, чтобы мы остановились, а о причине его появления мы уже делаем выводы. Если стрелочник сойдет с ума и станет нас тормозить, когда никакой поезд не прибли-

¹³ Сколько людей, столько мнений (*лат.*). – *Примеч. пер.*

жается, то – хотя бы флажок оставался таким, каким был до того – теперь акт сигнализации окажется «фантастическим»: он уведомляет нас о чем-то, чего не существует. Само по себе появление человека с красным флажком можно также интерпретировать не как «знаковую ситуацию», сигнализирующую о чем-то, но как ситуацию «символическую». Например, если мы увидим такого человека в день 1 Мая. В чем, собственно, разница между стрелочником и демонстрантом с красным флажком? Это разница между сигналом, относящимся к единичному событию (или к серии единичных событий), и символом, который обозначает нечто общее и даже «весьма общее», поскольку относится к самым разным событиям, причем относится вторично, функционируя уже на другом категориальном уровне. Обнаружение той категории, к которой, собственно, относится знак, дает нам в повседневной жизни возможность распознать ситуационный контекст событий. Впрочем, не всегда – что доказывается многочисленными ошибками и недоразумениями.

Художественное произведение, если рассматривать его в его целостности, не информирует нас *explicité*¹⁴ о том, является ли оно под категориальным углом зрения скорее неким «сигналом» или также и «символом». Не от нас зависит, что окажется на самом деле: предостерегает ли нас стрелочник о реально приближающемся поезде или о собственной шизофренической галлюцинации. Соответствующее иссле-

¹⁴ Явным образом (*лат.*). – *Примеч. пер.*

дование может выявить, каково реальное положение дел. Наоборот, от нас зависит, к какой категории будет отнесено художественное произведение. Говоря «от нас», мы имеем в виду: от нашей системы социально апробированных условностей. Пока эти условности присутствуют в общем сознании, до тех пор художественные произведения автоматически причисляются «соответствующим образом», то есть по их основным установкам, к категориям «сигнализирующим» или «символизирующим». Когда такие условности уходят в прошлое (а еще до того они устаревают), восприятие художественных произведений может столкнуться со значительными трудностями, поскольку гаснут и исчезают стереотипы, позволявшие определять «категориальный уровень» коммуникации.

Если кто-нибудь скажет, что «Ночи и дни» Домбровской представляют некую «правду», то не в том смысле, что Домбровская чрезвычайно верно описала все действительно происходившее в ее семье. Книга может в таком «протокольном» смысле быть правдивой, но в то же время за ней нельзя будет признать достоинства «правды» или «правдивости» как представления «типичных событий», «типичных судеб» определенной исторической эпохи. Если же кто-то скажет, что книга – хотя бы те же «Ночи и дни» – содержит «вневременные» ценности, то этим он хочет выразить, что книга репрезентативна не только под углом зрения конкретной эпохи, но содержит инварианты, всегда присутствующие в

человеческой жизни. При таком подходе мы получили бы некую пирамиду инвариантов, отличающихся друг от друга степенью значимости – менее или более универсальной. Ибо существуют инварианты, значимые только для одного какого-либо класса явлений, и другие – значимые для многих классов. Наконец, можно представить себе (также и в литературе) такие инварианты, которые характерны для класса всех классов человеческой жизни.

Язык: интроспекция и нейронный субстрат

Итак, следуя пути нашего рассуждения, мы пришли к эпистемологии, причем в равной мере к ее языковым проблемам и к тем, которые не связаны с языком. В дискурсе есть «языковой» слой, заданный его лексико-синтаксическими и семантическими свойствами, но также и слой внеязыковой: объекты и состояния, описанные через высказывания. Так – по мнению некоторых; согласно другим, напротив, можно придерживаться «моносемантического» взгляда, что «в литературном произведении всё суть значение». Граница между этими двумя взглядами может стираться, и, например, Г. Маркевич в своих «Главных проблемах науки о литературе» по существу не хотел занять «моносемантической» позиции, хотя и говорил о «высших семантических структурах текста», которые могут быть «помечены значениями». Однако именно в «моносемантическом» плане интерпретировал позицию Маркевича Р. Ингарден (указывая, что утверждение, будто, например, образ Володыёвского слагается из значений, звучит абсурдно).

Вне всяких сомнений, никаким путем нельзя дойти до «существований», стоящих за значениями, если первоначально не понять этих значений на языковом уровне. Однако вопрос в том, является ли язык с его семантикой послед-

ней стадией восприятия литературного произведения или же только промежуточной. Я не могу увидеть того, что находится в комнате за закрытой дверью, и должен сначала открыть дверь, однако то, что я там увижу, это наверняка уже будет не дверь и не процесс открывания двери. В нашем же случае две возможности: либо значения – это как бы «двери», а акт понимания этих значений – «открывание дверей», благодаря которому можно наблюдать (с помощью разума) то, что лежит за ними. Либо же именно «значения» – последний этап. Очевидно, что таким последним этапом не могут быть ни значения вырванных из предложения разрозненных слов, ни значения отдельных предложений. Если понимать чтение исключительно в семантическом аспекте, то объединение высказываний в целостный текст есть построение (ментальное) определенных связных структур высшего порядка в «семантическом пространстве» сознания, а весь вопрос в конечном счете сводится к тому, является ли это пространство «автономным» и «герметичным» или же оно служит переходом к другому пространству, заполняемому виртуальными конфигурациями внеязыковых объектов. Ибо ни камни, ни люди, ни человеческие эмоции не являются «языковыми объектами».

Таким образом, если мы в реальности наблюдаем людей и камни, то наверняка это не «языковые объекты». Наши знакомые и плитки тротуаров не построены из языка. Но никто такого никогда и не утверждал. Ключевой вопрос звучит

так: если из высказывания мы что-нибудь хотим узнать об определенных предметных состояниях и действительно нам удастся понять, «о чем идет речь», то мы все еще «остаемся в плоскости языка» или уже вышли за ее пределы? Для решения этого вопроса можно было бы поставить эксперименты. Например, один раз, закрыв глаза, представить себе «внеязыковым способом» определенный объект с различными его свойствами, а другой раз начать с точной формулировки этого объекта в мысли, артикулированной с помощью языка, и опять же представить себе, что за объект мы в этом случае получили. *Prima facie* может показаться, что таким методом мы достигнем решения вопроса. Допустим, один раз я представляю себе лицо своего знакомого «неязыковым способом», а другой раз (перед тем) вспомню его имя и разные известные мне его особенности; возникший благодаря этому чувственный образ как результат творческого воображения сравню в памяти с тем, что представил в тот раз. Так я открою, есть ли различие между этими двумя образами или же его нет.

Однако такого рода интроспективные наблюдения немногочисленны. Во-первых, потому, что вообще неизвестно, тождественны ли все люди в отношении их психических механизмов, затронутых данным экспериментом. Кажется даже, что это достаточно сомнительно. Во-вторых, в мышлении, также и в творческом, языковые и неязыковые элементы, по видимому, взаимодействуют. По крайней мере так бывает

очень часто. Как бы я, собственно, мог вспомнить знакомого так, чтобы у меня была стопроцентная уверенность, что его имя даже не промелькнуло передо мной в мысли на долю секунды? Наконец, в-третьих, неизвестно, не занимаемся ли мы здесь проблемой по сути мнимой.

Если я вижу слово «слон», я его понимаю, но ничего перед собой при этом не воображаю. Если я увижу в зоопарке слона, то распознаю его, но в мысли вербально не буду проносить его название, по крайней мере я совсем не обязан это делать.

Весь багаж психологических знаний, которым мы располагаем, подтвержденный сведениями из области патологии (например, по афазии и т. д.), свидетельствует о том, что отделять с целью разграничения в любом произвольно взятом акте понимания «семантически-языковое» от субстрата «неязыкового понимания» – это подход необоснованный. В конце концов, эволюция как конструктор никогда не творит совершенно новых структур, если к тому не принуждена. Скорее она склонна регулярно добавлять новые модули формообразования к уже существующим. Если бы надо было определить акт интроспекции, в любом случае нельзя было бы приписывать ему значение «инстанции, объективно выносящей решение». Ни те из компонентов «понимания», которые имеют языковую природу, ни те, природа которых «внеязыковая», не обладают автономностью. И у тех, и у других компонентов – общие, не поддающиеся разделе-

нию корни в мозговой деятельности. Для того, кто берется за интроспективное наблюдение, сознание представляется системой, «входы» и «выходы» которой лежат за пределами наблюдаемого. Ибо интроспекция показывает результаты определенных процессов – например, понимания. Однако само понимание не аналогично вызывающему его процессу. Ни с помощью «интроспективного взгляда», ни путем философских рассуждений невозможно достичь уровня, на котором семантические явления (как языковые) отличны от «всех остальных». Это задача для будущих эмпирических исследований, а не для философской аргументации (современной ли, будущей ли).

Вообще же вся эта проблематика в конечном счете является не литературной, но общеязыковой. Речь здесь идет о генезисе значений. Хотелось бы в этой связи спросить, возникают ли «значения» одновременно с возникновением языка – или, может быть, они предшествуют его возникновению? Если предшествуют – это опровергло бы позицию, постулирующую «пансемантический» подход. Согласно этому подходу, все языковые комплексы – в том числе и литературные произведения – можно исследовать как случаи «артикуляции», не заботясь, например, о структуре и свойствах мира, в котором развились эти «артикуляции». Уместно здесь обратиться к примерам из эволюционной психологии животных. Вообще говоря, чем животное примитивнее, тем заметнее формирование сигналов в его наследуемых механиз-

мах восприятия. У лягушки сетчатка шлет в мозг сигналы, организованные таким образом, что уже в самой сетчатке происходит различение объектов по их признакам (например, «выпуклых» от «плоских») в поле зрения. Напротив, у высших животных эта функция различения передана *мозгу* от органов чувств, которые, утратив более раннюю автономию, становятся всего лишь «датчиками», выдвинутыми в окружающую среду. Восприятие того, что в ней «важно», перестает быть «заданным» наследственно, теперь животное должно этому восприятию обучаться. Сохранение организма основывается теперь на приобретенных знаниях, организующих мозговую репрезентацию мира с ее доминантами. В нейронных сетях устанавливаются инварианты распознавания и соответственно скоррелированных с ними динамических стереотипов – как бы «мелодии», адекватное «включение» которых представляет собой реакцию на то или иное состояние окружающей среды. Животное, таким образом, уже «знает», что и когда надлежит делать. Тем самым все подготовлено для появления языка. Пусть солнце, например, светило и раньше того, как кто-нибудь сумел это состояние вещей выразить в языке. Более ранняя предпосылка такого выражения – функции чисто соматические, но целостно организованные. Сначала необходимо было видеть, распознавать видимое, ходить, прыгать, оценивать расстояния и угрозу – чтобы потом можно было создать понятия зрения, движения, оценки и опасности. Итак, на вопрос: «Что должна

уметь машина, чтобы она была способна функционировать в плане языка?» – ответ следующий: «Прежде всего она должна активно наблюдать окружающую среду, адаптироваться к ней, наладить с ней обмен внеязыковой информацией». Верно, конечно, что навыки более ранние по сравнению с языком, приобретенные в течение индивидуальной жизни или полученные по наследству, частично детерминируют и сам язык, но, по-видимому, это неизбежно. Ведь язык возникает путем добавления дальнейших, вторичных функциональных наслоений поверх аппаратов, выработанных у человека к тому моменту, когда его застигла стадия социальной эволюции. Над всеми ощущениями, «включенными» в окружающую среду, над уровнем их мозговой интеграции, над нейронными схемами тела – над всем этим язык распространяет свои ответвления как корреляты интегральных нейронных состояний, как их эхо, их модель и матрица. Генетически он проявляется одновременно комплексно и ситуационно как несамостоятельный «вокально-эмоциональный» аккомпанемент целостных ситуаций, которые затем в качестве «осознанных» транслируют ему свои «значения». «Осознавать» можно и без языка. Собака, которая уже не лает на свое отражение в зеркале, «осознала», что оно есть нечто иллюзорное. Лис, обходящий стороной ловушки, «осознал» их значение. Потому что осознавать – значит осуществлять в плоскости данных предметных целостностей те или иные соответствующие им акты различения и выбора. Язык смещает и

разветвляет существовавшее до него сознание, отрывая его от свойственного животным восприятия мира как того, что только «здесь» и «сейчас»; освобождает человека от исключительной погруженности в «сейчас» – но не совершает всего этого на фоне некоего «доязыкового» небытия».

Если я нахожусь в более или менее знакомой мне среде, я могу сказать, что осознаю свою ситуацию в первую очередь чисто бихевиористически, поскольку из данного состояния могу перейти во множество других: например, открыв окно или вынув книгу из книжного шкафа. Если бы я попробовал вынуть книгу из оконного стекла, очевидно, это значило бы, что я в среде не ориентируюсь, потому что не понимаю тех или иных ее свойств. Для столь простых действий не требуется внутренней артикуляции. Впрочем, любое из них при желании тоже можно артикулировать. Язык при своем возникновении представляет собой некую «эмбриональную» систему, как бы «приклеенную» к целостным ситуациям, и в этом зародышевом состоянии он сохранился у многих млекопитающих. Однако они не умеют того, с чем отлично справляются пчелы: не умеют своим поведением *репрезентировать* определенные ситуации, причем не свои собственные, поскольку репрезентируются ситуации, отнесенные к контекстам другого места и другого времени. Наш язык тоже не вполне освободился от ситуационных контекстов, потому что бывает так, что их отсутствие затрудняет взаимопонимание, а подчас и делает его невозможным.

Поскольку язык возникает из надстраивания (на идеопрактических стереотипах поведения) функциональных структур высшего порядка и, пользуясь определенной автономией, никогда полностью не отрывается от этой своей почвы, от этого своего перцептивно-моторного «тыла», постольку нельзя и признать исследование языка исчерпывающим, если не принять во внимание тех факторов, которые – сами не будучи языком – делают его возможным и в плане сознания конституируют язык в мозгу. Во всех анализаторах человека, расположенных в коре больших полушарий головного мозга, действуют механизмы личностной интеграции, управляемые зонами, которые раньше называли ассоциативными. То же, что раньше называли моторными или акустическими «центрами» языка, это только как бы локальные переключатели процессов, разлитых по коре. Никто ведь не считает, что электрический свет – это лампочка и выключатель на стене и что «ничего больше в этой системе нет». Язык же глубоко проникает в многочисленные поля коры и в происходящие в них процессы. Удастся раскрыть разделение функций. Определенные участки коры заведуют оптическим или акустическим распознаванием языковых сигналов, другие (например, лобные доли) – «интеллектуальной политикой» организма, в том числе передаваемыми и воспринимаемыми крупными комплексами суждений. Но все эти участки работают как слаженный оркестр, хотя не всегда одни и те же играют только piano или только forte.

Дифференциацию этих механизмов, их выделение и участие каждого из них по отдельности в целостном функционировании мозга невозможно раскрыть с помощью интроспекции. Их различению способствует исследование повреждений мозга с казуистикой проявлений, типичной для различных форм афазии. Наиболее интересна для нас семантическая форма афазии при сохраненных слухово-распознавательных и моторных механизмах мозга. Такой афатик может говорить и понимает, что ему говорят. Дело в том, что язык складывается из ряда переплетающихся и взаимно подкрепляющих друг друга аспектов, например акустически-пространственного (идеомоторного; двигательного с двумя его ответвлениями: регуляторного по отношению к речи и к письму), оптико-пространственного (поскольку категории пространства представлены в мозгу многими и отчасти взаимонезависимыми схемами различного происхождения: от органа равновесия, от глаз, мускульных ощущений и т. д.). Но вместе с тем язык, как выясняется, чрезвычайно зависит от ситуационных контекстов. Афатик не может, например, понять предложений с инвертированным порядком слов («пошел на работу, позавтракав» – временной порядок реальных действий противоположен порядку слов): он располагает только частью динамических схем, и ему «нечем» осуществлять функцию «обращения» инвертированных предложений. Сверх того, из-за локального «непонимания» артикулированного потока речи целостная ситуа-

ция «превосходит его силы». Вместе с тем вырванные из любого контекста очень простые назывные предложения, «обращенные» по отношению друг к другу, такие как «печаль моря» и «море печали», утрачивают для него различие смысла, поскольку «смысл» слов – это нечто иное по отношению к «смыслу» таких наименьших, двухсловных «систем». Первые отделены от вторых областью специальных сознательных операций, которые для получения этих двухсловных «систем» необходимо выполнить. Чтобы приблизиться к состоянию «утраты значений», достаточно повторить самому себе произвольное слово десятков-другой раз. Вследствие утомления область «резонансов», в определенном смысле целостных, «отключается», и от слова остается некоторый бессмысленный набор звуков.

Говоря о писательских «помыслах» и «замыслах», я утверждал, что (для меня) они исходно не имеют языковой природы. Это не противоречит данному рассуждению, потому что нет ни необходимых связей, ни однозначно взаимного согласования между тем, что определенная система *делает*, и тем, как она *построена*. Ибо уметь что-то сделать – это еще не значит знать, как, собственно, это делается. Интроспекция как источник знания о внутренних состояниях сознания сообщает нам в этой связи определенные факты. Я их уже приводил. Если я не слышу, как бьется сердце, это еще не свидетельствует о том, что сердце не бьется. Подобно этому, если я не воспринимаю и не способен наблюдать в

интроспекции, как происходят определенные мозговые процессы, то это еще не означает, что их нет. В скобках замечу, что в своем историческом развитии философия не отдавала себе отчета в том искусно замаскированном от человека факте, что исследовать язык в его артикулированных формах и доходить с помощью высказываний до открытия определенных «очевидностей» – еще совсем не значит понять, что такое язык, как он фактически функционирует и как относятся (это, может быть, самое важное) правила языка, его имманентные предписания и запреты к подлежащим открытию (эвентуально) «правилам», которым подчинен реальный мир Природы и Культуры, а в конечном счете и человеческий организм.

Очевидно, что эта «замаскированность» не возникла из «зловредности эволюции», но явилась результатом обычной экономии средств: язык возник как инструмент *приспособления*, а не *познания*. Не обязательно то, что «хорошо» приспособлено, должно быть тем самым и «оптимальным» для познания (и обратно). Поэтому такой философ, который «остается в пределах языка», легко может быть им «обманут». А чтобы изучать язык как таковой, необходимо «выйти» из его сферы, после чего с помощью экспериментальных исследований, даже примитивных (наблюдение над афатиками относится к примитивнейшим среди таких исследований), – можно прежде всего узнать о нем то, чего интроспекция никогда не даст.

Таким образом, «мышление» и «понимание» конституируют процессы, которые сами по себе не являются ни «мыслящими», ни «понимающими». Язык – это сравнительно поздно выделившаяся стадия мозговой работы – стадия, на которой произошло «превращение в постоянные» инвариантов процесса – собственно, даже многих процессов, – которые никогда не были и не являются артикуляциями. Желать обособления «языка» от мозга – то же, что желать обособления «жизни» от амебы при сохранении целостности амебы. Впрочем, дело обстоит и не так, чтобы, удалив из амебной клетки несколько молекул белка, мы тем самым убили бы амёбу. Но так же невозможно и определить момент, когда очередное такое удаление приведет к гибели амёбы. Аналогично нельзя представлять себе, что языком «прошиты» абсолютно все функции человеческого мозга; но с другой стороны, невозможно категорически утверждать, что есть такая сфера деятельности мозга, которая никогда не имеет связи, хотя бы опосредованной, с языковыми процессами.

Литературоведческая дилемма ведет к вопросу, может ли для нас во время чтения определенного текста «существовать» что-то за значениями, если исключить из поля исследований эмоции и образы, связанные со зрительными, осязательными, кинестетическими и т. д. ощущениями. Однако, в сущности, мы не можем сказать, не вызвало ли бы разрушения всей системы восприятий *полное* отключение не только той части «творческих образов», которую мы способны по-

стигать в интроспекции (ведь эта часть так «выступает» над порогом сознания, как верхушка айсберга над уровнем океана), но и «всех остальных» соответствующих процессов (уже недостижимых для интроспекции).

Чрезвычайной наивностью было бы думать, что теория литературы сама по себе может решить эту проблему. Полагающий так не отдает себе отчета, что целые отрасли науки и целые научные школы именно для того и возникли, чтобы избежать решения вопроса: «что такое значения». Весь бихевиоризм, вся тенденция свести разумное поведение к физике, а также и логическая семантика – все это не что иное, как выискивание таких сплетений обстоятельств, в которых «значения» в обычном смысле слова не появятся. Структуралистское языкознание стоит на том самом пути, от которого предостерегал один из создателей кибернетики, Дж. фон Нейман, говоря, что после того как система проходит определенный уровень сложности, проще становится описать определенный «генератор» ее поведения, нежели само поведение; и что простейшим в этом смысле описанием так называемого «распознавания оптических образов» мозгом является не что иное, как схема нейронных связей этого мозга.

В течение приблизительно двадцати лет я читал немецкие книги, напечатанные готическим шрифтом. Однако когда однажды я сам захотел каллиграфически воспроизвести одну надпись, выполненную готическими буквами, оказалось,

что я не знаю, как они выглядят! Машина, которая будет читать, не сканируя поля зрения, не подходя к тексту аналитически, но обозревая его по таким «гештальтным» целостностям, будет моделью мозга и генератором языка.

Репрезентация как антиномия: присутствующее отсутствие

На данной стадии исследования следует поставить вопрос: какая, в сущности, разница между утверждением, что текст образует в сознании «квазипредметное бытие», и другим утверждением – что он образует именно «большие семантические фигуры» (употребляя термин Й. Славинского)? Если речь только о том, что предметы, вызываемые текстом в сознании, нельзя увидеть, осязать или взять в руки, то по существу между обеими позициями нет различия. Но кажется, дело в том, что семантика как исследовательское направление, возникшее на стыке языкознания, логики и философии, принципиально не занимается «семантическими системами высшей сложности», подобно тому, как физика не занимается такими «системами высшей сложности», к которым относятся, например, коровы и люди. Допустим, кто-то захотел написать работу под названием «Об атомной структуре Мэрилин Монро» с намерением представить психосоматические свойства этой актрисы, начиная с атомного уровня. Это звучало бы для нас столь же «дико», как и утверждение, будто пан Володыёвский в «Трилогии» Сенкевича слагается из «значений» и что в этом персонаже нет ничего, кроме определенных «значений». Однако, в сущности, если вплотную поставить вопрос, в нас ведь нет «ничего», кроме ато-

мов, – по крайней мере мы не способны путем непрерывных умозаключений перейти от атомов к душе. Подобным же образом мы не способны путем непрерывных умозаключений добраться от значений отдельных фраз текста до упомянутых систем высшей сложности. Однако, собственно, каково же различие между значением слова «яблоко» и той «системой высшей сложности», которую образует пан Володыёвский? Разница в том, что за словом «яблоко» стоит кинестетически-моторно-визуальный или лексико-синтаксический комплекс, несомненно, более «локальный» по сравнению с тем, который репрезентируется обозначением «пан Володыёвский». Но все же и тот, и другой комплексы – это значения? Ну а гора – это горстка песка, только очень большая? А солнце – тот же костер, только огромный? Собака – то же, что верблюд, а верблюд – то же, что шимпанзе? Если мы не умеем проводить соответствующих различений и знаем только, что существуют живые четвероногие, придется признать, что собака, верблюд и шимпанзе – по существу «одно и то же». Если скрестить безымянный и средний палец руки и вложить между ними маленький шарик, то возникнет ощущение, будто шариков два. Если посмотреть на стакан с водой, в которую опущена чайная ложка, покажется, будто ложка сломана. А если я читаю о том, как Тристан ласкал Изольду, то в определенном смысле «вижу это глазами души». Во всех таких случаях соответствующие исследования привели бы к выводу, что шарик только один, ложечка целая,

а Тристана и Изольды «не существовало». Однако в определенном весьма конкретном – а именно: чисто субъективном и связанном с нашими переживаниями – смысле шарик все равно и дальше будет казаться раздвоенным, ложечка сломанной, а Тристан и Изольда – предающимися страстным ласкам. Нельзя сказать, чтобы в случае стакана с ложкой мы видели «то, чего на самом деле нет», потому что можно сфотографировать этот стакан, и ложечка будет так же сломана, как и при прямом видении. Так что образ в одном смысле «обманывает», поскольку ложечка цела, а в другом «говорит правду», потому что мы действительно видим, что ложечка сломана. В одном смысле Изольды и Тристана нет, а в другом – оба «существуют». Очевидно, что совершенно различна модальность восприятия наглядного и читательского. Тем не менее и тут и там возникают определенные эффекты, подверженные различным интерпретациям. Кто-нибудь плакал настоящими слезами над трагедией влюбленных и, возможно, почувствовал себя обманутым, узнав, что их «не было». Почувствовал себя обманутым точно так же, как тот, кто сначала очень огорчился, глядя на черенок своей серебряной ложки в стакане с водой и видя его сломанным. Скажите же мне, каким образом «существуют» визуально переломленная ложка и осязательно «раздвоенный» хлебный шарик, – и тогда я вам скажу, каким способом существуют персонажи литературных произведений.

Итак, на правах правдоподобной гипотезы можно утвер-

ждать, что механизмы порождающего язык сознания и механизмы восприятия во всех их связанных с органами чувств модальностях, в том числе кинестетических и т. п., взаимно переплетаются, причем таким образом, что существуют зоны, «в себе» не языкотворческие, не соматически-перцептивные, но образующие для тех и других «фундамент», неустранимую опору, систему, которая их конституирует в самых их основаниях.

Не существует дилеммы: либо значение – «разделяющая стена», либо значение – «соединяющее окно». Если мы обмотаем колокол замоченным в растворе гипса шнурком, а когда гипс загустеет, уберем колокол, то перед нами прежде всего шнурок (это как будто несомненно), а кроме того – форма объекта, обозначенная этим шнурком. Язык можно считать таким «шнурком». Если слепой дотронется до шнурка, покрытого гипсом, причем будет водить пальцами только вдоль витков (это соответствует линейному – строка за строкой – восприятию текста), то он получит впечатление о целостной форме колокола, «обозначенного» этой обмоткой. Мы, зрячие, можем одновременно охватить взглядом как сам колокол, так и его «шнурочную» отливку. Слепой этого сделать не может: он должен интегрировать поочередно поступающие к нему один за другим тактильные стимулы. Однако в воспоминании перед ним будет та же целостная форма колокола, как и перед нами. Если отвлечься от модальности сенсорного канала, форма действительно будет

та же самая, потому что над синтезом в центральной нервной системе уже не доминирует какая-либо единственная конкретная модальность: пространственные впечатления – не только оптические, но и идеомоторные, кинестетические и т. п. Таким образом, если определенные «состояния вещей» мы можем наблюдать моментально и целостно, неким «непосредственным» способом, или же добывать аналогичное знание о них благодаря информационному опосредованию, которое посылает нам линейно упорядоченные стимулы, то в целом все это не составляет какого-либо отличия, свойственного исключительно процессу чтения, поскольку ход познания в приведенном нами примере аналогичен.

Наверное, наш слепой не станет утверждать, что звон «действительно» производится шнурком (если он знает, что такое «звон»). Так же и мы не станем утверждать, что пан Володыёвский «создан из языка». Вопрос о том, стоит ли за затвердевшим в гипсе шнурком «подлинный звон», столь же возможен и столь же неправомерен, как и вопрос о том, стоят ли за словами текста «Трилогии» Сенкевича подлинные личности. Применительно к таким случаям, в которых мы либо не удалили колокол изнутри гипсовой отливки, либо сделали это, но колокол звонит где-то еще, можно чистосердечно утверждать, что «за» этой отливкой *есть* реальный звон (с различными опосредованиями этого утверждения). Теперь допустим, что мы не формовали колокол гипсом, но только искусно завили шнурок в соответствующую

фигуру, и затем пальцами облепили ее гипсом, который впоследствии затвердел, в результате чего получилось подобие колокола. Мы не использовали реального колокола для изготовления этого подобия, однако можно вполне рационально утверждать, что хотя того колокола, который «изображает» свитый шнурок, не существует, тем не менее существуют другие, причем реальные колокола, на которые «похож» наш «шнурочный». Опять-таки можно продумать вопрос о том, каковы могут быть степени этого сходства. Это в точности то же самое, что заниматься исследованием «познавательного» содержания литературного произведения. А поскольку шнурок можно завивать в такие формы, которые не присущи никаким реально существующим предметам, нет существенных причин, почему аналогичным образом нельзя было бы поступить и с языком, который – наверное, с этим все согласится – как «инструмент для моделирования» гораздо более гибок, а как материал для формования гораздо более многофункционален, нежели шнурок.

Встречаются ситуации, в которых посредствующие звенья в цепи представлений могут оказаться чрезвычайно многочисленными. Однако эти ситуации ничего не изменяют в «онтологическом» статусе наблюдаемого объекта. Когда слепой стоит перед гипсовой формой, он с равным основанием может сказать: «Это шнурок», или: «Это форма колокола», или даже: «Это колокол». Таким же образом, глядя на экран телевизора, мы можем сказать: «Это стекло, изнутри покры-

тое люминофором, по которому пробегает ведущий электронный луч катодной лампы». Или: «Это телевизионная передача, показывают “Гамлета”». Если мы смотрим драму по телевизору, то видим на экране репрезентацию Голоубека (репрезентацию – потому что реальный Голоубек находится в Варшаве, на студии). Голоубек же репрезентирует Гамлета, который, в свою очередь, репрезентирует определенный текст. Текст «обозначает» Гамлета в языковом плане, Голоубек тоже и сверх того во «внеязыковом», потому что играет роль. Экран представляет все это уже благодаря опосредованию следующего уровня.

Культурные матрицы семантики

Как мы уже говорили, те литературные тексты, которые «обозначают» определенную, якобы внеязыковую действительность, мы можем «конспектировать своими словами», ведя себя так, как если бы излагались ситуации из этой действительности, а не ситуации (языковые) из литературного произведения, которое их «призвало к бытию». Напротив, лирические стихи сократить не удастся, потому что их «действительность» прежде всего языковая и сформирована так, что «добраться» до нее можно, только читая стихотворение, а это значит «той самой дорогой», которую проложил автор.

Обоим этим вариантам можно поставить в соответствие ситуационные параллели из реальной жизни. Экспериментатор просит выбранного из публики человека выйти из комнаты, потом постучать в дверь, снова войти и по очереди пожать всем присутствующим господам руки, потом расцеловать каждого в обе щеки. Дамам он должен поклониться и поцеловать им руки, причем каждой из тех, кто там есть, громко представиться. Это предписание, если взять его во всей его информационной сумме, довольно сложное, но можно не сомневаться, что испытуемый без особого труда сделает все, что ему поручено. Однако если мы потом его спросим, что ему велели, то почти наверняка он не сможет буквально, слово в слово, повторить сказанное эксперимен-

татором. Ибо он не запоминал текст дискурса, но сопоставлял значение этого текста с типовой схемой дружеского приветствия и отправляясь от этой схемы (хотя мог и забыть, как в точности звучал приказ), сыграл свою роль. В памяти у него была только «инструкция» как указание, наполнившее ситуацию уже *внеязыковым* значением.

Если тому же испытуемому мы дадим другое указание: чтобы входя в комнату, он держал себя левой рукой за правое ухо, а правой рукой – за лацкан сюртука, а потом дважды переменял руки, затем подошел к окну и потерся носом о шпингалет, дважды повернулся кругом и закричал: «Осанна! Термосы застряли!» – потом вышел бы на середину комнаты и там сел на корточки, раскинув руки, – если дать такое указание, то хотя количество информации в нем не больше, чем в предыдущем, тем не менее весьма вероятно, что он перепутает предписанные действия. Единственно как он может этого избежать – точно запомнить, что ему сказано, и тогда, придерживаясь схематического порядка слов, сможет выполнить порученное.

В этом втором случае из приведенных нами испытуемый не мог свести предписание к устойчивому динамическому стереотипу поведения, а потому был как бы приговорен к тому, чтобы строго следовать тексту. Потому что данная ситуация не имела *внеязыкового* значения.

Однако чем, собственно, значения «языковые» отличаются от «внеязыковых»? На нашем примере это выявляет-

ся: «внеязыковые» значения – это культурные стереотипы. Напротив, чисто «языковые» значения не основаны на таких обобщающих факторах. Существует, далее, и такая категория «значений», которая представляет собой инвариант всех исторически существовавших культур во всей их разнородности. Отчасти она сводится к биологическому ядру потребностей, удовлетворение которых служит необходимой предпосылкой самого существования человека. Не вдаваясь в более детальное обсуждение культурно-антропологических проблем, что увело бы нас от темы, заметим только, что постоянной основой литературного произведения не обязательно и не в первую очередь служит определенная физикалистски понятая реальность, т. е. как бы «оторванный от значений» мир Природы. Нет, такой основой служат прежде всего явления хотя бы отчасти и «природные», но подвергнутые культурной трансформации. Говоря, что литературные произведения именно такую действительность вызывают в сознании и что она представляет собой фактор, укрепляющий повествование в его устойчивости, мы не хотим эту устойчивость отождествить с полным приятием действительности. Совсем наоборот: укрепление устойчивости повествования подразумевает и все виды оспаривания действительности. Заметим сверх того, что нет четкой границы между сферами «языковых» и «внеязыковых» значений, поскольку язык всегда сплав тех и других, взятых в их социальном функционировании. Скорее можно говорить не о

границе, а о ряде концентрических кругов, включающих такие структуры, (1) которые образуют инварианты цивилизации и проявляются в социогенезе (он продолжает на человеческом уровне то, что началось еще в животном мире); структуры, (2) служащие внутрикультурными нормами (например, устанавливающие градиент «доминанция-субмиссия» между полами) или нормами «субкультур» (территориальных, профессиональных); наконец, структуры, (3) сформировавшиеся в регионах узкоспециального конструирования, сознательно регулирующего язык как исследовательское поле. Сюда относятся такие изолированные от прочих группы структур, как поэтические.

Многое для нас выясняет в этих вопросах привлечение культурных стереотипов как структур, стабилизирующих единообразное понимание дискурса. Даже простейшие опыты выявляют важность этих «стабилизаторов». Возьмем три предложения: «некий человек шел, опираясь на трость»; «некий человек шел с помощью квадрата»; «некий человек шел и не шел». Из них мы лучше всего поймем первое, потому что мы его поймем не только на языковом уровне и поэтому, в частности, сможем его сразу передать синонимически: «какой-то господин шагал, помогая себе палкой». Дело в том, что оно сразу вызывает в нашем сознании внеязыковое «положение вещей», не меняющееся при любых дискурсах. Остальные предложения мы должны уже интерпретировать или искать подходящие к ним ситуации. Во вто-

ром, может быть, имеется в виду кто-то, кто размечал дорожку с помощью магического квадрата. Или просто здесь недостает контекста, и это предложение говорит о ком-то, кто шел ночью и ему помогал квадрат света, падавшего из окна, которое выходило на улицу. Первая интерпретация выходит за рамки стереотипов нашей культуры, а вторая требует дополнительного дискурса, специально ориентированного на отыскиваемое «состояние вещей». Относительно того, кто «шел и не шел», мне опять-таки хочется что-то заменить, например, человека на часы: если так «переработать» это предложение, получится, что часы шли (как часы) и не шли (как человек). Но прежде чем искать здесь «адекватное для данного дискурса положение дел», заметим: на результаты восприятия может повлиять то, что ему предшествовало. Так, предложение «У некоего человека был квадрат» понятное, но недоопределенное, потому что квадраты можно иметь разные. Если же я сразу за этим предложением услышу: «У некоего квадрата был человек», то мне прежде всего покажется, что это бессмыслица, потому что геометрическая фигура или вообще некоторый «квадратный» объект не может быть собственником человека. Между тем это предложение – только обычная инверсия предыдущего: «если у некоего человека был квадрат», то тем самым у этого квадрата был человек как владелец. Я же сразу принял это предложение за бессмысленное, потому что в моем сознании еще оставался семантический и синтаксический «скелет» преды-

дущего предложения, «У некоего человека был квадрат», на который и легло второе предложение в силу чистой инерции механизмов речевого восприятия, уже ориентированных понимать данную конструкцию как прямое владение. Только активное усилие помогло преодолеть эту инерцию.

Итак, что обуславливает то или иное значение, которое мы даем предложениям? Мы знаем, что «осмысленное в себе» предложение может быть неосмысленным ситуационно. Например, когда в трамвае нам вдруг скажут: «Варшава – столица Польши». Напротив, «неосмысленная в себе» фраза может оказаться осмысленным ситуационно: таковы слова «как Святая Троица», если имеются в виду определенные три человека, в чем-то полностью объединенные. Но ни логичность сама по себе, ни ситуация еще не гарантируют внеязыкового понимания: для него к тому, что закреплено культурно, надо присоединить языковой аспект.

Иначе обстоит дело, если мы сразу начинаем искать для предложения соответственное ему «действительное состояние вещей». Такие поиски могут происходить одновременно в двух областях: языковой и внеязыковой. Предложение о человеке, который шел и не шел, пришло мне в голову по аналогии с языковой схемой шуточной загадки о том, что стоит и бьет, поскольку эта схема прочно усвоена мною еще в детстве. Предложение о человеке, которому при ходьбе помогал квадрат, это нечто более тонкое: ни стереотип языка, ни стереотип культуры не дают автоматического решения, то

есть привязки этой фразы к тому или иному варианту «действительного состояния вещей».

Привязка же представляет собой переменную величину и функцию, с одной стороны, от вероятностного распределения реальных фактов и, с другой стороны, от аналогичного распределения для языковых фактов, рассматриваемых как устойчивые артикуляционные схемы. Если бы все жители нашей страны вместо сумок и портфелей носили магические квадраты, предложение о «человеке с квадратом» мы поняли бы мгновенно. Таким образом, своими повторными импульсами действительность создает для языка вероятностную матрицу. Это нам понять, наверное, легче, чем то, что язык с такой легкостью может отклониться от стабилизированных «реальностью» частотных распределений. Ибо язык подлинно способен к продуцированию целого «спектра» различных действительностей, притом не изоморфных с той, которая нам постоянно дана.

Как же язык «может это делать»? Вопрос звучит наивно, однако иногда даже и такие наивные вопросы бывают полезны. Язык, как бы уклоняясь от своих обязанностей, вдруг начинает творить пустые названия, несуществующие предметы, бессмыслицы, даже целые абсурдные системы метафизики. Можно, конечно, счесть, что он ведет себя так в наших руках (или скорее на наших устах), потому что «такова» (то есть «метафизически извращена») «человеческая природа». Но, по счастью, мы не обязаны так отвечать, поскольку су-

шествует и менее претенциозная (потому что меньше отягощена философией) причина, а именно невозможность сконструировать язык, в котором было бы допустимо сказать «люди ходят по земле», но нельзя было бы сформулировать фразу «земля ходит по людям». В конце концов было бы интересно попробовать сконструировать такой язык, с помощью которого нельзя было бы выразить ничего, что реально не происходит. Правда и то, что можно сэкономить конструкторские усилия: достаточно задуматься над заданием, чтобы понять его невыполнимость. Язык невозможен там, где *предварительно* уже не раскрыты «подобия» (любой природы). Но как только реализован этот аналоговый принцип, стены крепости «реализма» немедленно падают, потому что те, для кого туча «напоминает» льва или слона, уста женщины – розу, а буря – порыв гнева, вообще те, кто выступает с такими сравнениями, тем самым утверждают в самой сердцевине принципа подобия. Так что даже не нужно смелых экспериментов с инвертированием предложений, чтобы прийти к весьма «удивительным», то есть «нереалистичным» артикуляциям. Так, если хозяин может сердиться на скотину за потраву, кричать на нее и бить, то почему не может быть такого Хозяина, которые ударяет в нас молниями, когда мы поступаем не должным образом? Это тоже применение аналогии.

Язык, как мы уже говорили, возникает как некая «эмбриональная» система, неотделимо «приклеенная» к ситуации.

ям, вне которых сначала не может быть понят. Отражая посредством вырастающих из него синтаксических и лексикологических ответвлений их (ситуаций) структуру, язык вместе с тем приобретает и способность к линейному сканированию любых явлений, на которые только удается его «нацелить». Нет также никаких принципиальных препятствий, чтобы нельзя было попробовать направить язык на него самого. В определенных обстоятельствах из процедуры может возникнуть поэзия.

VI. Информатика и логистика

Литературное произведение: информация структуральная и селективная

Язык, трактуемый изолированно, есть собрание утверждений (можно сказать, что это собрание предложений, то есть артикуляций). Распределение вероятности этих утверждений изучает статистика социальных связей. При этом оно соответствует тому, что в теории информации называется информацией селективной, то есть такой, которой можно ожидать с определенной вероятностью, но к которой неприменимы критерии «истинно» и «ложно».

Теория информации является статистической и асемантической. Структуральная теория информация не может быть действительно «асемантической», потому что невозможно – вопреки заблуждениям физикалистов – представить себе положение дел «таким, как оно происходит», ничего от себя не добавляя. Хотя бы только цель мы добавляем от себя, устанавливая, что «событие» должно рассматриваться в отношении к таким и таким обстоятельствам. Так, например, можно вычислить энтропию газа в сосуде, но это не эн-

тропия «в себе», а применительно к наблюдателю, поскольку именно наблюдатель устанавливает параметры соотнесения к обстоятельствам. Зная давление и температуру газа, а также его молекулярный вес, мы можем вычислить среднюю скорость отдельной молекулы и число ее столкновений с другими за единицу времени. Траектория этой молекулы будет репрезентативной для всего объема газа. По крайней мере впечатление создается именно такое. Но физик, который решил бы, что у него имеется «истинная» информация об этом газе и что он может теперь предвидеть его будущие состояния, был бы не прав. Он ошибся бы, например, в том случае, если газ – шестифтористый уран и если давление сближает молекулы так, что случайная флуктуация плотности нейтронов в газе может в любой момент (благодаря росту коэффициента их размножения) привести к цепной реакции ядерного распада и, стало быть, к взрыву. Ошибка следует из сделанного физиком по умолчанию допущения, что набор состояний газа, принятый им во внимание при измерениях, «истинен», если известно, какие молекулы «репрезентативны» для всего объема. Однако для прогноза состояний шестифтористого урана необходимо привлечь совершенно иной комплекс состояний и иной терминологический аппарат, в котором должны появиться такие понятия, как коэффициент размножения нейтронов, профиль ядерного поглощения, критическая масса и т. п. Таким образом, если мы желаем получить информацию об определенном «состо-

янии вещей», то необходимо добавить, в отношении к чему должна быть получена эта информация: идет ли речь только о прошлых состояниях, об их ретроспективе? Или только о некоем «моментальном» состоянии? Или, быть может, также и о будущих состояниях, о прогнозировании? Таким образом, мы подошли к проблеме репрезентативности – аналогично и в литературе.

В «тривиальном» газе – например, в воздухе – можно обнаружить пренебрежимо малую примесь шестифтористого урана, причем эти молекулы в их урановой части (^{235}U) время от времени спонтанно распадаются, потому что ^{235}U , как и все ураниды, является нестабильным элементом. Однако единичные акты распада в целом не репрезентативны для газа. Его будущие состояния практически не зависят от упомянутой пренебрежимо малой примеси.

Подобным же образом и в обществе можно обнаружить постоянную примесь людей со «взрывчатым» характером. Однако из этого нельзя делать вывод, что они репрезентативны для общества в тех случаях, когда оно переходит из одного «социостатичного» состояния в другое – например, от парламентской демократии к фашистской диктатуре. Фашизация – это не результат превращения значительной части населения в психопатов. Кроме того, то, что репрезентативно в своей сингулярности – в плоскости одного системного состояния, – может перестать быть репрезентативным в другом состоянии. Информация, в первом случае «суще-

ственная», во втором окажется чисто маргинальной.

Каждое литературное произведение можно интерпретировать двояко: (1) можно считать, что в нем содержится не описание какого-то реального положения вещей, но только селективная информация, иными словами, выбранная соотносительно с распределением артикуляционных вероятностей. В этом случае литературное произведение изображает (в отношении к правдоподобию) нечто «удивительное», «редкое», «невозможное» или, наоборот, «усредненное», «частое». «Типичность» или «оригинальность» в таком случае будут чисто селективной природы, а статистика выбора – относящейся не к реальным событиям, но только к языковым. Речь идет о вероятности данной артикуляции по отношению ко всему комплексу этих событий, причем не затрагиваются критерии истины и ложности, да и вообще «познавательной адекватности». Если кто-нибудь начнет писать роман, мы при таком подходе можем – опираясь на статистику литературных произведений, например, за последние пятьдесят лет – предвидеть, что вероятнее всего этот человек напишет более или менее банальную книгу, то есть что у него будет недоставать маловероятной информации.

Но литературное произведение можно интерпретировать и (2) как «изображение» ситуаций, от которых неотъемлемо правдоподобие по отношению к реальным событиям. Тогда возникает вопрос о критериях познавательного характера произведения: изображает ли оно нам то, что усреднено

и репрезентативно с точки зрения предвидения будущих событий; или, может быть, с точки зрения ретроспекции или же внимания к локальным и редким состояниям; наконец, репрезентативными могут быть содержащиеся в произведении факты или набор фактов и т. д. В свою очередь, эстетическая оценка информационного содержания в случаях как (1), так и (2) соотносится с «комплексом эстетических ладов», данным в культуре и прошедшим через отбор.

Большого утверждать мы не можем, потому что селективная информация предполагает статистическую базу. Опираясь на эту базу и заданные ею вероятностные распределения, мы можем формулировать оценки. При этом подходе онтологические и эпистемологические проблемы (отношение произведения к бытию, его познавательное содержание) не возникают. Вводить их – то же, что смешивать понятие физической энтропии (эмпирическое) с понятием семантической информации (логическим). Правда, с таким смешением иногда приходится сталкиваться. Даже по мнению некоторых философов, генетическая выводимость логики из эмпирических явлений равносильна открытию тождественности эмпирического с логическим (как если бы из того несомненного факта, что отдаленным предком человека была панцирная рыба, следовало бы, что человек и панцирная рыба – одно и то же).

Информация, которую мы назвали структуральной и которая нераздельно связана с семантической, может быть оце-

нена в категориях истинного и ложного. Опять-таки, иногда даже в работах в целом компетентных говорится о том, что информация может быть принята в своего рода «информационный вакуум». На самом же деле семантическая информация *предполагает* получателя, у которого уже есть определенное знание как вероятностное распределение или комплекс таких распределений, данных в реальном опыте. Говоря короче: чтобы где-то могло осуществиться приращение семантической информации, определенное количество содержательной информации уже заранее должно на этом «месте» находиться.

Нам могут возразить, что ведь и селективная информация тоже не появляется на пустом месте. И если даже ее распределения выдаются чисто языковой статистикой, то все же и язык в смысле *la langue*¹⁵ формируется под «давлением» действительности, что мы уже и подчеркивали: таким образом, и в этой статистике так или иначе находит свое отражение та же действительность.

Безусловно, здесь есть смысл. Однако уж такое удивительное животное человек, что широко использует язык тем способом, который физикалистски понятая эмпирия запрещает. Поэтому в языке имеется множество «пустых» названий вроде имен демонов и эльфов. Причина такого странного поведения языка нам неизвестна.

На правах гипотезы сформулируем такое суждение: это

¹⁵ Язык (*фр.*) (в отличие от *la parole* – речь). – *Примеч. пер.*

непонятное положение вещей коренится в самом языке. В это суждение можно вкладывать вполне тривиальный смысл. Людям по самой их природе (биологической) свойственно любопытство, желание исследовать, что такое происходит. Ведь кто-то когда-то обязательно пробовал даже саранчу, белену, яйца, тухнувшие в земле много лет, на вкус – чтобы выяснилось, что съедобно, а что несъедобно. Языком можно пользоваться так же, как ногой или рукой. Известно, что люди всегда уделяли много внимания своим органам. Научились же мы подпиливать зубы, деформировать стопы ног, татуировать кожу, почему бы нам было не предпринять разных опытов и с языком? Если можно думать о смерти, видя умирающего, то почему нельзя о ней думать, видя врага, который здоров? Если мы можем говорить о том, что произошло, и о том, что не произошло, то почему нельзя говорить о том, что вообще произойти не может? Если можно с помощью языка представлять себе события, когда они уже произошли, то почему нельзя вызвать их наступление, говоря о них, пока они еще не произошли? Тут нет никаких запретов, и действительно, все это люди делали и продолжают делать. Магия в ходу и по сей день. Если мы очень на кого-нибудь злы и клянем его в его отсутствие, то производим магическую процедуру, хотя бы при этом вполне отдавали себе отчет, что это просто «выпускание паров». Если от одного слова командира падает на землю множество солдат, почему не может быть таких слов, от произнесения которых упадут леса и го-

ры? Я не утверждаю как общую истину, что язык – это автономный генератор «метафизики», но только что он мог бы быть таковым, потому что в его рамках можно предпринимать самые различные опыты и находить артикуляции, производящие впечатление – подчас очень сильное – проникновения в сущность, «в самую душу» тех или иных предметов. Вопросы о бытийном «статусе» литературных произведений можно трансцендентализовать; в этом случае, для того чтобы получить ответ, требуются убедительные аргументы, а также приверженность определенной систематической философской доктрине. Но если мы перейдем на почву эмпирии и тем самым нейтрализуем эти вопросы, они оказываются разрешимыми, поскольку от решения читателя зависит, будет ли он трактовать поступающую информацию

– как селективную и «заканчивающуюся в языке», то есть «слепую» к внеязыковому миру, и как такую, для которой язык – последняя инстанция; или же

– как структуральную и отражающую внеязыковой мир; как такую, которая может быть с этим миром сопоставлена.

Неустойчивость наших решений в данном плане возникает из того, что оба вида информации, если одинаковым образом воплотить их в лексико-синтаксическую форму этнического языка, выглядят настолько подобными друг другу, как если бы они были тождественными.

Возьмем два объекта: мешочек из шкуры старой ящерицы, наполненный зубами гремучей змеи и щепоткой пепла, и

священный амулет, который спасает в житейских трудностях и устрашает врагов. Люди обычно не отдают себе отчета, что между этими вещами нет никаких различий, кроме тех, которыми они (люди) сами их наделяют. Как раз эти различия нелегко обнаружить, тем более что амулет можно снять, но невозможно «снять» язык. И вот мы уже почти готовы согласиться с тем, что дела обстоят таким образом, но тут в нас пробуждается сомнение: как может быть, чтобы у слов наподобие «ничто» не было десигнатов, если мы эти слова «вполне понимаем»? А еще лучше мы понимаем, что такое «одновременность событий» – и только физика раскрыла перед нами, как велика разница между обиходным значением этого термина и тем, которое приемлемо в плане эмпирии. Как известно, всю математику можно было бы изложить словами обычного языка и писать, например: «квадратный корень из числа „пи“, умноженный на натуральный логарифм двенадцати и деленный на функционал...» и т. д. Но никто такого никогда не делал. Почему? Может быть, только потому, что оперировать математическими символами – короче и соответственно эффективнее? Действительно, короче, но зачем, собственно, изобрели математические символы? Не из-за желания ли (помимо других причин) более четко отделить математику от естественного языка? Ибо математика – это селективная информация, причем такая, которую даже по ошибке невозможно подменить «структуральной».

Поэтому тот, кто считает литературное произведение «ав-

тономной действительностью», не соприкасающейся с реальным миром онтологически, не делает никакого открытия, но устанавливает определенную директивную программу для восприятия – и точно так же тот, кто считает литературное произведение «отнесенным к реальному миру». В ситуации выбора (если в ней ничего не удастся открыть, кроме самого факта наличия этой ситуации) надо договориться о том, какую позицию мы займем. Я лично стою за *второе* допущение, причем в этом же направлении подталкивает и устойчивый интерес к социальному аспекту. Однако никому нельзя вменить в вину и противоположной позиции, если уж он сделал выбор в ее пользу. Наконец, большинство (наверное) читателей занимают по этому вопросу колеблющуюся позицию, сильно зависящую и от того, какие тексты они читают, и от того, каковы их личные пристрастия. Можно отчасти считать «Робинзона Крузо» правдоподобной историей, вплоть до того, что реально возможной, и даже изображением действительных событий – а можно принять этот роман за селективную информацию, следовательно, изображающую не то, что когда-то произошло или могло произойти, но только то, что возникает во время процесса чтения (в результате появления – в ходе этого процесса – поочередных актов выбора на базе синтаксически-лексических ресурсов читателя).

Литературное произведение: подход логический и эмпирический

Здесь целесообразно рассмотреть, как предстанут намеченные выше различия с точки зрения семантической логики. Ситуация сразу же начинает выглядеть напряженной, потому что, в сущности, неизвестно, о логике ли семантической, прагматической или, быть может, еще какой-то должна идти речь. Как это обычно бывает в точных науках, изучение ограниченного материала – немногочисленных произведений только одного автора – порождает в нас впечатление, что этот материал привел нас к неопровержимым принципам; но дальнейшее углубление в литературу вопроса показывает, как сильно мы ошиблись. Можно, во всяком случае, констатировать в общем виде различие (в логическом смысле) двух типов предложений, истинных и ложных. Сверх того можно еще выделить предложения, которые заключают в себе суждения, высказанные с уверенностью в истинности этих суждений, так называемых ассертивных. Кроме того, могут быть высказаны допущения, мнения, предположения, которым эта глубокая уверенность не присуща. В этом случае ассерцию можно понимать психологически.

Соответствие предложения тому положению вещей, к которому оно относится, представляет собой особую проблему логической семантики. Эту проблему разрешил А. Тар-

ский путем введения так называемых метаязыков. Однако этого вопроса мы в наших дальнейших замечаниях касаться не обязаны.

Трудности в связи с анализом литературных произведений возникли оттого, что к противоречиям ведет как признание этих произведений за логически истинные, так и их рассмотрение в качестве логически ложных. Если мы признаём, что предложение «Оленька Билевич была прекрасной блондинкой» истинно, то легко возразить, что оно, наоборот, ложно, потому что никакой Оленьки Билевич не существовало. Но если мы признаём, что это ложное предложение, то мы не сможем отличить по признаку «истинно – ложно» предложение «Оленька Билевич сохранила добродетель, несмотря на домогательства князя Богуслава» от такого: «Оленька Билевич была любовницей князя Богуслава».

В этой связи возникали различные концепции: согласно одним, литературное произведение есть «смесь» предложений истинных (таких, как «Варшава – столица Польши»), одновременно наделенных ассерцией, с другими, которые таковой не обладают. Эти «другие» предложения вообще не являются предикативными в логическом смысле: они не могут быть ни логически истинными, ни логически ложными. Однако такая концепция тоже ведет к затруднениям. Если автор сообщает в своей книге, что «Варшава – столица Польши», то это предложение ассертивное и притом истинное, но

если то же предложение выскажет некое лицо – вымышленный герой романа, предложение перестает быть истинным, да и ассертивным. А когда автор использует явно не свой собственный язык и неожиданно переходит от него к объективному повествованию, иногда невозможно даже установить, когда он перестал говорить от имени вымышленного лица и начал говорить от своего имени, то есть когда предложение «Варшава – столица Польши» из неассертивного и непредикативного предложения превратилось в логическое суждение, наделенное свойством истинности.

Некоторые исследователи, например Ингарден, приходят к выводу, что предложения, входящие в состав литературного произведения, это «квазисуждения», интенционально погруженные в бытие, но это бытие именно интенциональное, а не реальное. Автор не высказывает их целиком серьезно, с убеждением, что дело так и обстоит, как он сказал. При этом одни литературные произведения стоят несколько ближе к артикуляциям, представляющим собой истинные суждения, в то время как другие произведения более далеки от этого состояния. Отсюда можно заключить, что когда Сенкевич писал роман «В пустыне и в джунглях», он не был вполне уверен, что можно льва застрелить до такой степени, чтобы он стал мертвым львом. Правда, в ответ было бы сказано, например, что не до конца погружен в реальное бытие только лев из романа, а потому он – совсем другой лев, а именно чисто интенциональный, но не такой, которого можно по-

настоящему застрелить. Потому что Сенкевич, когда писал «В пустыне и в джунглях», по сути не верил, что когда-то существовал герой этого романа (юный Тарковский) и убил льва. И в самом деле не верил. Но Самуэль Пепис писал свой «Дневник» ассертивно, а мы ныне воспринимаем его как литературный текст. Допустим, что как найден «Дневник» Пеписа, так отыщется другая рукопись с немалыми художественными достоинствами, но не будет известно, писал ли автор ее ассертивно или нет. Так что нельзя постулировать априори, что ни один текст, признанный за литературный, наверняка неассертивен. Когда я писал «Высокий замок», то считал, что записываю воспоминания детства, но критика признала эту книгу романом. Тем самым она отказала в ассерции моим подлинным воспоминаниям, которые я писал с убеждением, что изобразил то, что взаправду происходило. Может быть, автор должен снабжать текст нотариально заверенным свидетельством, что он наделяет ассертивностью все написанное им в данном тексте? Может быть, установление того факта, что Мария Домбровская в своих «Ночах и днях» ничего не «придумала», превратило бы роман в ассертивное повествование? Может быть, логикам надлежит основать сыскное агентство, чтобы расследовать степень аутентичности того убеждения в реальности описываемых событий, с которым писатель брался за работу? Олаф Стэплдон написал книгу «Первый и последний человек», в которой рассказал историю человечества на протяжении пяти мил-

лиардов лет. Он снабдил эту книгу двумя предисловиями. В первом он признал, что написал роман, не наделив, таким образом, своего повествования ассерцией. Во втором засвидетельствовал, что подлинный рассказчик всей истории – во все не живущий в середине XX века социолог Стэплдон, а человек из пятимиллиардного года, принявший на себя личность Стэплдона для реализации своего замысла – написать всю историю человечества. Выглядит очень маловероятным, чтобы это второе предисловие было чем-то иным, нежели «литературной уловкой». Но и доказать, что это просто литературный прием, нельзя, ибо у людей встречаются паранормальные состояния, аберрации (например, гипоманиакальные), при которых они с ассерцией высказывают суждения, которых нормальный человек свойством ассертивности не наделил бы. Тогда не следует ли периодически подвергать всех писателей психиатрическому обследованию? Если кто-нибудь заявит, что он – Наполеон и что этим заявлением он выражает свое глубочайшее убеждение, мы решим, что данное его суждение ассертивно, но ложно. А если Мицкевич говорит: «Отчизна – ты как здоровье», – должны ли мы признать, что он не говорил этого вполне серьезно и что, не будучи уверен в истине этого утверждения, он основывал его смысл на бытии только лишь интенциональном?

Следует присмотреться несколько ближе ко всей концепции ассертивных суждений.

Ассерция – это убеждение, иначе: активное внутреннее

согласие говорящего с тем, что дело обстоит так, как он говорит. Оно достаточно опасно для логики, которая не является эмпирической наукой, такой как, например, физика. Ибо если в самом суждении (как высказывании средствами языка) нельзя вскрыть ничего такого, что подтвердило или опровергло бы его ассертивность, приходится искать критерии активной убежденности говорящего за пределами суждения: в личности говорящего и в обстоятельствах высказывания. Немец, который не знает польского языка и только повторяет по-польски выученное наизусть предложение «Warszawa jest stolicą Polski» («Варшава – столица Польши»), не говорит этого ассертивно, но просто как граммофон или попугай. Однако психологическая концепция ассерции стоит на зыбкой почве, ибо предполагает, что для решения вопроса об «ассертивном статусе» суждений достаточно чисто психологического, а не логического понятия «уверенности», соответственно «убеждения», взятого из того самого элементарного запаса положений обиходной и ненаучной психологии, из которого черпает свои мнения каждый человек в наши дни. На мой взгляд, священник, который служит мессу, произносит ритуальные фразы с искренним убеждением, что всё так и есть, как гласят эти фразы, а следовательно, должен признать их ассертивность. Однако он произносит и фразы, из которых следует, например, что вино превращается в кровь. Тем самым он произносит ложь, потому что этого вовсе не происходит, а кроме того, он впадает в противо-

речие, потому что употребляет язык вопреки его семантическим нормам. Они не позволяют говорить: «Это вино превращается в кровь» – если на самом деле не превращается. Говорящего так следовало бы заподозрить либо в незнании языковых норм, либо в намеренной лжи, либо, наконец, в помешательстве. Если священник знает язык и лжет, то он не произносит ассертивных суждений. Если же он соединяет свои суждения с ассерцией, то он душевнобольной. Итак, мы знаем, что каждый служащий мессу священник либо лжет, либо безумен. Этот разоблачительный итог, конечно, представляет собой полный нонсенс, потому что понятие «убеждения» совершенно не является однозначным. В частности, убеждение, с каким священник произносит слова обряда, не таково, с каким философ-солипсист сообщает, что только он один существует, а убеждение этого философа, в свою очередь, не таково, как уверенность логика, заявляющего, что у каждой четырехсторонней фигуры четыре угла. А эта уверенность не та, что у физика, говорящего, что у нейтрино нет массы покоя. Ассерция физика эмпирична, ассерция логика аналитична и непосредственна, ассерция философа опосредованно выведена из принципов. И однако все это разные концепции, которые не следует друг с другом смешивать. Логическая концепция ассерции, как ее представил, например, К. Айдукевич, признаёт, что есть такие суждения, признание которых за истинные (если их высказать) не есть вопрос чьего-либо произвола или даже чьего-либо убеждения,

имеющего – скажем так – психологическую природу; напротив, это признание есть следование аксиоматическим нормам языка. Тот же, кто отказывается им следовать, высказывает не то чтобы ложь или неассертивное суждение, но нечто внутренне противоречивое. Потому что для принятия или отвержения определенного высказывания требуется производить то и другое в согласии с нормами языка, а тот, кто их отвергает, вообще уже не может ими пользоваться, иначе говоря, вообще ничего уже не может говорить. Следовательно, аксиомами языка можно считать такие нормы, которые вынуждают нас их признать. Когда мы говорим: «У квадрата четыре стороны» – тем самым мы уже вынуждены признать и то, что у квадрата четыре угла. Логическая ассерция выступает там, где нам приходится иметь дело с аналитическим пониманием. Поскольку литературные произведения – это не результаты аналитического рассуждения, концепция логической ассерции не имеет отношения к оценке их ассертивности или неассертивности. Так же как нельзя термометром измерить массу тела.

На основании такой модели языка, формулирующего научные суждения, можно говорить об эмпирической разновидности ассерции. Однако язык, которым пишутся литературные произведения, не тот язык, которым пользуется наука. Таким же образом в литературоведении неприменима концепция эмпирической ассерции в форме, взятой напрямую из науки.

Что же нам остается? Либо обращение к психологической концепции, либо, быть может, признание, что для литературных произведений неплохо бы создать совершенно новую, не похожую на логически-эмпирическую концепцию асертивности. Концепция фикциональных предложений как непредикативных представляет собой как бы хирургическое вмешательство, которое спасает логику, отдавая литературу в жертву загадочному подходу, рассмотрению ее не то как бессмыслицы, не то как чего-то «вне истины» и «вне лжи», потому что непредикативное не истинно и не ложно. Может быть, логик и готов признать принцип *pereat ars, fiat logica*¹⁶ – я лично с таким «охранительным» подходом не соглашусь. Что касается издавна и широко употребляемого понятия «художественной правды», то оно не особенно выручает, потому что в целом неизвестно, что, собственно, это должно означать. Итак, отложим пока рассмотрение этого вопроса и обратимся к проблеме логической ценности литературных произведений.

В своей прекрасной работе «Основные проблемы науки о литературе» Г. Маркевич оценивает истинность (как вероятность) отдельных предложений из фрагмента «Крестоносцев» Г. Сенкевича. Тем самым у него (не знаю, отдавал ли себе Маркевич в этом отчет) двузначная логика ценностей с законом исключенного третьего уступила место одному из наилучших известных мне в данной области подходов – ве-

¹⁶ Пусть погибнет искусство, лишь бы была логика (*лат.*). – *Примеч. пер.*

роятностной логике с многоместными ценностными предикатами. Однако и этот подход не находит здесь универсальной применимости, потому что пригодное (возможно) для рассмотрения отдельных предложений в литературном произведении не обязательно столь же годится для всего произведения в целом.

Пусть имеется определенная серия независимых друг от друга предложений, у каждого из которых своя степень вероятности того, что оно окажется истинным. Согласно теории вероятностей, шанс верификации всей этой серии в целом равен произведению всех соответствующих вероятностей отдельных предложений. Чтобы истинность «Крестноносцев» возможно было свести к уровню пробабилистского правдоподобия, заданного произведением вероятностей всех взятых по отдельности фраз этого романа с их «независимыми друг от друга степенями вероятности», – этого, очевидно, признать невозможно. Потому что роман – отнюдь не случайная последовательность высказываний (языковых, то есть предложений). Даже и марковской стохастической цепью роман не является, потому что у него «глубокая» память, и происходившее на первой его странице, возможно, детерминирует то, что произойдет на последней. Таким образом, роман представляет собой определенную целостную систему. Вероятностная же оценка правдоподобия отдельных предложений (как степени их истинности) теряет из виду этот системный характер литературного произведения.

Проверим теперь логическую ценность предложений языка науки. Поскольку такой проверки не проводилось применительно к литературным произведениям *как целостным системам*, позволим себе в данном случае интерпретировать и отдельные предложения, взятые из научных теорий, как изолированные структурные единицы. В теории сверхтекучести гелия существуют так называемые псевдочастицы, или операционные единицы, о которых теория сообщает, что они не представляют собой частиц. Сама по себе эта теория нас здесь нисколько не касается, как не касалось нас содержание романа «Крестonosцы», когда мы исследовали отдельные его предложения с точки зрения их логического статуса как истинных или ложных. Но вот перед нами предложение: «Псевдочастицы существуют». Псевдочастица – это (здесь я опираюсь на этимологический словарь польского языка) то же, что «неподлинная частица». Подставляем: «неподлинные частицы существуют», то есть: «существуют частицы, которые не суть частицы». Что можно сказать об истинности этого предложения? Ничего хорошего. Сказать «существуют частицы, которые не суть частицы» – то же, что заявить нечто самопротиворечивое. И это притом что мы заранее знаем, о чем говорит это предложение, взятое из теории сверхтекучести. В нем заключена антиномия. Физик постарается нам объяснить, что понятие «псевдочастицы» получило свое определение на почве сложной и запутанной теории. Но это нам ничего не даст. Мы выступаем теперь в роли

логиков, а логики ничего не хотят знать, например, о том, что значит «Юранд из Спыхова» *на основе текста «Крестносцев»*. Мы в таком же праве, как они.

В физике сейчас популярно понятие «кварков» – нового вида частиц. Извлечем из нее предложение: «Существуют кварки». Будь это номинальное определение: «Для определенного x верно, что x – кварк и что x существует», это бы еще полбеда. Однако это не определение. Точно так же предложение «Юранд из Спыхова существовал» никто не сочтет за определение. Может быть, «кварки» – столь же пустое название, как «Юранд из Спыхова»? Однако предложение «Кварки существуют» вообще непредикативно в логическом смысле, потому что слова «кварк» даже нет в словаре. Напротив, «Юранд из Спыхова», согласно правилам языка, это действительно пустое название, однако это имя собственное, а «кварки» именем собственным не являются. Поэтому и предложение «Существуют кварки», не будучи предикативным, не является ни истинным, ни ложным. Это предложение наподобие таких: «Блюмпсы существуют» или «Существуют плэнги». В физике есть теория «скрытых параметров», которую отстаивает, например, Бом. О логических достоинствах этих параметров я уже не буду ничего говорить из жалости, потому что предложению «скрытые параметры существуют» нельзя приписать даже ассертивности. Бом не скрывает, что высказывает только субъективное предположение.

Еще хуже обстоит с «виртуальными частицами». «Виртуальный» – значит «возможный». Теория ядерных взаимодействий вводит, например, виртуальные мезоны. Извлечем из нее предложение «Существуют виртуальные мезоны» – а саму теорию оставим в стороне. Это предложение гласит, что реально существует нечто, что существует только как возможное. Так автомобили «существовали» в палеолите. И здесь тоже антиномия. Ничего себе порядки бытуют в науке! Это исследование можно продолжить. Известны «два времени» космогонической теории Милна, в ее рамках определенные, а за ее пределами превращающиеся в пустые названия. Известна выведенная из релятивистской астрофизики «сфера Шварцшильда», обладающая тем весьма любопытным свойством, что она ненаблюдаема. Иными словами, десигнагов этого названия никто никогда не наблюдал. А ведь это якобы физический объект! Снова антиномия. В квантовой физике неразбериха еще больше. Как логически оценить матрицу дисперсии частиц? Мы не спрашиваем о самих частицах, только о матрице: она представляет собой формальное языковое выражение, куда следует подставлять переменные. Логический статус матрицы не таков, как в плоскости *математического* матричного исчисления. Хотя само понятие дисперсионной матрицы действительно «взято» из математики, тем не менее, оказавшись приуроченным к определенной сфере реальных явлений, оно перестало быть «чисто математическим», в смысле отнесения его к сфере чистой

математики. Это только так говорится – и слишком легко говорится, – что в науке отыскание значения предложения – метод проверки его истинности. Может быть, в теоретическом плане отыскание смысла и выступает как метод проверки истинности (хотя это тоже спорно), но несомненно, что отдельные предложения, вырванные из теоретического контекста, так трактовать не удастся. Поэтому вера в то, что глубоко проблематичен логический статус только тех предложений, которые взяты из литературных произведений, – всего лишь привычное заблуждение.

Не считая этот вопрос исключительно насущным, но только чтобы облегчить страдания алчущих логической строгости, я предлагаю все литературные произведения считать своего рода дефинициями, а именно номинальными дефинициями, определяющими творчески (в логическом смысле) – скажем так – проекцию пустых (то есть лишенных десигнагов) имен, которые представляют собой *названия* этих литературных произведений. Каждое имя относится к определенному объему значений, который и есть его десигнат. Пустое имя соответственно денотирует пустое множество. Тем не менее об определенных пустых именах можно высказать истинные или ложные логические суждения, хотя и не обо всех. Так, истинным суждением о пустом имени Афродита является предложение «Афродита, – богиня любви», а ложным будет суждение: «Афродита, богиня любви – любовница пана Малиновского». Истинным является суж-

дение «Зевс был гневливым», а ложным: «У Зевса было девять ног». Трудности возникают с пустыми именами, содержащими в себе противоречие, например, «деревянный воздух», «бездетная мать», «дедушка Адама и Евы». Мы сказали, что пустое имя, которое определяется текстом литературного произведения, это название данного произведения. Тем самым *ex ipsa ea definitione*¹⁷ все, что рассказывается в литературном произведении, логически истинно, хотя относится к пустому имени. Ибо дефиниция чисто номинальна, если относится к коннотации выражения в языке, а не к его (выражения) денотации в реальном бытии. Так, при нашем подходе текст «Будденброков» Т. Манна – номинальная творческая дефиниция этого названия, как бы собрание дискурсов, раскрывающих его связно и исчерпывающим образом. Книжки «плохие», то есть неудачно сконструированные, представляют собой плохие дефиниции, потому что им не хватает связности: они – системы не целостные, при чтении распадающиеся на несвязные куски. Истинность, при нашем подходе, это отношение, в дефиниционном отношении произвольное, устанавливаемое между пустым именем – названием литературного произведения – и его текстом. Скажем то же самое с полной точностью, употребляя в нашем выводе общий квантификатор:

$$\text{Px} [x(td) \rightarrow x(np)]. \text{Def. } x(np) = (a, b, c... z)]$$

¹⁷ По самому этому определению (лат.). – Примеч. пер.

Иначе говоря: «Для каждого x : если x – название литературного произведения, то x – пустое имя, а дефиниция этого имени – $a, b, c \dots z$ », то есть текст данного литературного произведения. Тем самым выясняется, что пустого имени, представленного названием данного литературного произведения, в языке до тех пор не было, а имена с таким же звучанием (например, *тайфун* до того, как Конрад написал свой «Тайфун») ни по денотации, ни по коннотации не тождественны тому пустому имени, которым озаглавлено литературное произведение. Можно поступить и таким, например, образом: пустое имя «кварк» получило коннотацию в тексте романа Джойса (как крики птиц), а в физике названию «кварк» была дана дефиниция и оно стало именем определенных элементарных частиц. Когда мы принимаем такого рода различие, трудности с денотацией и коннотацией отпадают. Потому что предложение «Оленька Билевич была любовницей Радзивилла» ложно в дефиниции пустого имени «Потоп», в то время как предложение «Оленька Билевич была женщиной, несомненно, прекрасной» в той же дефиниции будет истинным.

Кого-нибудь может удивить, что за дефиницию названия романа мы хотим принять, быть может, тысячу страниц текста. Однако нет никакой причины, чтобы дефиниция пустого имени «Зевс» не могла бы занять хотя бы и 10 000 страниц. На вопрос, как можно определять такое имя, которого определить нельзя, поскольку десигнат этого имени не суще-

ствуем, мы разъясняем, что номинальность дефиниции означает установление правил коннотации, а не денотации. В самом деле, пустые имена в языке коннотируются так, чтобы их нельзя было произвольным образом заменять. Нельзя заменить пустые имена «Зевс» или «Афина» на пустые имена «газовая телятина» или «пупок библейской Евы». Если признать этот вопрос заслуживающим внимания, перед нами открывается поле для оживленной деятельности. Можно спорить о том, идет ли речь о дефиниции формальной, содержательной или хотя бы непротиворечивой. Можно задействовать функторы от имен и предикатов. Эти функторы будут генерировать предложения и связывать название произведения с текстом. Можно играть квантификаторами с большим количеством переменных и т. д. Только я не вполне уверен, что вся эта проблематика относится к числу наиболее жгучих для литературоведения.

В связи с нашей концепцией могут, далее, возникнуть еще и сомнения из-за того, что между определенными произведениями как «дефинициями названий» возникают противоречия, если эти произведения одноименны. Однако пустое имя «Бог» в коннотации Ветхого Завета противоречит коннотации того же имени в Новом Завете, а это никого не смущает. Кроме того, нам могут бросить упрек, что небезопасно оперировать пустыми именами, потому что о пустых именах, таких как «треугольный круг», нельзя высказать ни истинного, ни ложного, а следовательно, и определять такие

имена нельзя. Отсюда заранее можно высказать предположение, что так же обстоит и с теми пустыми именами, которые должны образовать названия литературных произведений.

Пустыми являются те имена, которые по своему существу не могут быть определены иначе, как с помощью выдвижения определенных постулатов; однако постулаты эти не могут противоречить друг другу, потому что из противоречия, как известно, вытекает всё что угодно, то есть как истина, так и ложь. Существуют, однако, так называемые смешанные псевдодефиниции, основанные на постулатах, не противоречащих друг другу, но вместе с тем и неоднозначных. К таким псевдодефинициям относятся, по-видимому, и литературные тексты. Но что же делать с произведением, носящим название «Квадратный круг»? (Я такого произведения не знаю, но какой-нибудь рассерженный на меня логик мог бы его написать нарочно, чтобы доказать, как плохо я разобрался в вопросе.) Можно ответить, что номинальная дефиниция определяет способ употребления слова в определенном языке. Однако такие дефиниции, как литературные произведения, служат исключительно для того, чтобы люди с ними знакомились, а не для того, чтобы потом пустые имена (названия этих произведений) использовать «соответственно дефиниции». Дело обстоит так, как если бы кого-то спросили, что он понимает под словом «ничто», он же в своем сообщении представил свой взгляд как проект дефиниции слова «ничто» (а слово это представляет собой пустое имя).

Как свидетельствуют многочисленные философские произведения, кое-что можно рассказать даже на тему о «ничто». Если все, что можно найти под рубрикой «Зевс» в энциклопедии, не является дефиницией этого пустого имени, то чем это все является? Среди прочих сведений можно отсюда почерпнуть и такое, что Зевс пребывал на Олимпе. Разве ученый автор энциклопедической статьи высказал бы свои суждения неаSSERTивно, то есть без уверенности, что говорит истину? Разве он стал бы угощать нас противоречиями? Нет, этого мы не признаем. Если можно дать дефиниции пустых имен «Ариман», «Венера», «единорог», «рай», «вечный двигатель», «Страшный Суд», «Одиссей», «Левиафан», тогда и упомянутый проект дефиниции «ничто» имеет право на жизнь. Даже то, что в литературных произведениях слова служат десигнатами других слов, вообще не говорит против нас, потому что десигнаты пустого имени «Будденброки» – это, в частности, люди с такой фамилией в романе, подобно тому, как десигнатом выражения «причастие настоящего времени от глагола “скакать”» будет «скачущий». Каждый, кто знает польский язык, признаёт, что от несуществующего глагола (следовательно, пустого названия) *mandrolif* деепричастие будет звучать *mandrolaf*.

Легко видеть, что логический подход является логическим эквивалентом такого подхода в плоскости кибернетики, который признаёт в литературном произведении селективную информацию (поскольку «номинальная дефиниция»

означает то же, что «селективная информация»: это выбор модусов артикуляции в рамках языка с учетом языковых норм и при игнорировании того, что происходит реально).

Главным возражением, которое можно выдвинуть против обоих этих подходов, логического и кибернетического, является то, что люди вообще-то не придерживаются взгляда, будто литературные произведения абсолютно ничего не говорят ни о какой «реальности». Даже следует признать, что если бы люди придерживались этого взгляда, литература потеряла бы свое культурное значение, а ее создатели не могли бы высказываться в том духе, как Конрад, когда тот говорил, что литература «вершит правосудие над всем видимым миром».

Против этого возражения можно отстоять логический подход, указав на то, что пустые имена не всегда остаются постоянно таковыми, потому что пустоту или, наоборот, десигнативность придает именам реальный мир (наравне с языковым контекстом). «Эфир» – пустое имя в качестве названия некоей субстанции, наполняющей космос, которая должна обеспечивать распространение световых волн. Однако «эфир» как название определенной летучей жидкости не является пустым именем, и в этом легко убедиться, зайдя в аптеку. «Нынешний король Франции» – пустое имя, но если бы Франция стала монархией, имя получило бы десигнат. Польское слово *ciągutki* (тянучки) не является пустым именем как название определенного вида конфет, но оно пу-

стое как название того, что героиня «Крестьян» испытывала вблизи молодого Борыны. Пусто ли имя или нет, может зависеть также от контекста, в который мы это имя помещаем. Человек, который пытается поместить литературное произведение как дефиницию пустого имени в круг таких явлений и такого их контекста, чтобы данное произведение перестало бы в его глазах быть дефиницией пустого имени, – этот человек заменяет (в отношении дефиниции) номинализм на реализм.

Теперь мы изложим третий, отдельный от логического и кибернетического, подход, а именно эмпирический. Он основан на том соображении, что литературное произведение, представляя определенную действительность, делает это в отношении некоей познавательной цели. Она может быть чисто идиографической – например, описанием каких-нибудь любопытных случаев, которые однажды произошли и более не повторяются. Произведение может также фиксировать некий род энумерационной статистической гипотезы. Наконец, можно признать его за такой вид импликации, при котором оно в своей целостности представляет только первый ее член («Если p ...»), а второй член, содержащий остальную часть выражения («... то q »), только подразумевается.

1) *В качестве идиографии* произведение представляет собой псевдопротокол событий, уведомляющий нас о том, какие бывают, например, крайности амплитуды человеческой судьбы в обе стороны от ее «бытового усреднения» – ли-

бо какими своеобразными бывают повороты человеческих судеб. При таких подходах мы имеем дело, конечно, *prima facie* с показом статистически-массовой природы социальной жизни.

2) В качестве «эnumerационной гипотезы» произведение ведет себя подобно тому, кто скажет, что данный кусок олова плавится при 400 градусах и что то же самое произошло вот с тем и еще с тем-то куском олова. Тем самым начинается индуктивное рассуждение по схеме: «Если x_1 есть S , x_2 есть S , x_3 есть S , то x_n тоже есть S » – и затем делается вывод в форме утверждения, имеющего универсальную значимость: «[Общий квантификатор] – для каждого x – если x есть олово, то x плавится при температуре 400 градусов».

А тот, кто на материале литературного произведения показывает, что в местах текста A, B, C, D происходит то-то и то-то, объявляет затем (как имеющее универсальную значимость), что и в других, не поименованных в этом списке местах R, S, T, U происходит то же самое.

3) В качестве оборванной на половине импликации произведение, рассказав нам, как обстоит дело с «неким p », подсказывает, что поэтому можно подразумевать и «некое q ».

Однако по существу проблема заключается в том, что можно считать литературные произведения – с одинаковым основанием –

(1) либо за такого рода не доведенные до конца индуктивные заключения или приостановленные импликации, при-

чем литературные произведения оказываются примером такого идиографического подхода, номотетическим продолжением которого служат выводы, возникающие (даже неизбежно) в сознании читателя, или же предпосылки, ведущие к этим выводам;

(2) либо за описание, из которого мы узнаём о некоей одноразовой и принципиально неповторимой серии событий.

Эту дилемму можно разрешить только на вероятностных основаниях, а результат зависит лишь от оценки, которую первому или второму варианту дает исследователь этой проблематики.

Здесь надо вернуться к уже упомянутому факту, что ход событий может придать пустым именам десигнативность. Когда какой-нибудь читатель говорит, что «Гамлет» не изображает реальных событий, то этого читателя не смущай, показав ему на театральных подмостках людей, которые делают всё рассказанное (в виде текста драмы) в «Гамлете». Потому что он заметит, что люди эти – актеры и только притворяются, что берут всерьез то, что говорят и делают в ходе спектакля. Суждения, которые они высказывают, не «ассертивны». Однако вместе с тем разрешимость дилеммы зависит от различных конкретных обстоятельств. Пусть удалось бы, хотя бы с колоссальным расходом сил и средств, добиться, чтобы все описанное в «Кукле» Пруса произошло так, как там изображено. Произошло бы не в кино, а в действительности, хотя бы потребовалось для этого выстроить Варшаву

и Париж конца XIX века, с лабораторией профессора Гайста включительно. Мы говорим о таких невероятных вещах не для того, чтобы нагнать тумана, но чтобы обратить внимание на трудность оценки степени «искусственности», которую могут приобретать десигнаты первоначально пустых имен.

Перед Первой мировой войной, когда Кафка писал «В исправительной колонии», гитлеровских лагерей смерти еще не было, и потому Кафка не мог их иметь в виду. Мы, однако, не можем о них не думать, когда читаем этот рассказ. По крайней мере я полагаю, что о них не может не думать тот из жителей Европы, которому довелось пережить гитлеровскую оккупацию. Это соотнесение придает выразительную реальность произведению («миметизует» его). Несомненно, что его «отстраненность от действительного мира» была (в восприятии тогдашних, начала XX века, читателей) большей, чем сейчас. Таким образом, первоначально пустой денотационный комплекс данной новеллы был заполнен достаточно реальными десигнатами. Это произошло не в результате применения искусственных приемов, но абсолютно «естественно». Но как понимать, что Гитлер напал на Польшу в «естественном» мире, а «Гамлета» на сцене играют «в мире искусства»? «Искусственно» – это значит «по указаниям режиссера» или также и «по приказу фюрера»? Очевидно, что оба случая не тождественны, но видно и то, что различия скрываются в цепях опосредования определенных дей-

ствий и их зависимости от других действий. Кажется также, что актуальность шекспировского «Ричарда III» возрастает, когда начинают остро обозначаться определенные явления действительности. И это не какая-то иллюзия или исключение; лунный космический корабль когда-то был пустым именем, но течение времени наполнило это имя десигнатами.

Таким образом, литературные произведения и реальные происшествия можно считать двумя относительно независимыми друг от друга рядами событий. У одних литературных произведений время «уничтожает» их десигнаты, а у других иногда как бы «уточняет», а то и делает их воспринимаемыми более остро, нежели они воспринимались в момент возникновения этих произведений, как мы видели на примере рассказа «В исправительной колонии». Однако надо еще исследовать процесс флуктуации в плане десигнационной «пустоты» литературных произведений. Заполнить ее может *история*.

Поскольку мы стоим на эмпирической позиции, имеет смысл добавить, что дело не обстоит так, как бывало в точных науках, когда вновь возникавшие новые теоретические конструкции сразу заполнялись реальным десигнативным содержанием. Так, например, знаменитые формулы Эйнштейна по существу отличаются от формул Лоренца (например, в плане влияния скорости тела на его длину, измеренную в направлении его движения) только тем, что Эйнштейн придал физическое – следовательно, реальное – содержание

конструкциям, которые Лоренц считал, «скорее всего, формальными» и таковым содержанием не обладающими. Как раз о чем-то подобном мы говорили, обсуждая причину того, почему вид переломленной ложечки мы не принимаем за «адекватный», раз ложечка подвергается такой перемене только «внешне». В этом же – чисто внешнем – смысле мы, если бы следовали Лоренцу, и должны были понимать изменение размеров тела при движении, то есть сокращение этих размеров.

Подобные проблемы возникли и в связи с открытием структурного тождества воззрения Больцмана на энтропию и воззрения, представляющего информацию как натуральный логарифм вероятности состояний. Сама по себе тождественность формулы еще не предполагает тождественности физических десигнатов, иначе говоря, реальных явлений. Было также сильное сомнение, имплицитно ли идентичность энтропии и информации таким формальным подобием обоих воззрений. Для противопоставления энтропии и информации как определенной суммы знаний прежде всего стали писать энтропию со знаком « \rightarrow » в отличие от « $+$ » при информации, называть энтропию в теории информации «первой энтропией» (в отличие от «чисто физической») и «нег-энтропией». По существу, и до сих пор продолжается терминологическая неурядица, вызванная неполной стабилизацией десигнатов «имени», в качестве которого в данном случае выступает формула.

Если уж так дело обстоит в физике, этой вице-королеве точности (королева – математика), то, конечно, трудно требовать, чтобы полное единство взглядов господствовало по вопросу о «десигнатах» литературных произведений. Когда критик рассказывает публике, о чем говорит конкретное произведение, его подход можно считать «дефиницией» или, точнее, «присоединяющей гипотезой», которая принципиально неустойчива, потому что, очевидно, ни подтвердить ее, ни опровергнуть эмпирическим наблюдением не удастся. Принципы же этого подхода возникают просто на основании того, что в ходе общественного восприятия произведения уже сформировались относительно устойчивые мнения по поводу всей области его денотации. По своему характеру эти принципы относятся, таким образом, к массово-статистическим. Признать, что произведение тем не менее присоединяется к сфере реального мира «одним-единственным» способом, мы можем только в том случае, если обладаем определенными правилами, которые, будучи независимыми от нормативов общественного восприятия, служат критериями того, какое именно восприятие произведения «аутентично». В настоящей работе я и предлагаю в качестве одного из такого рода правил тезис о том, что надлежит максимизировать объем информации, получаемой в ходе усвоения читателем данного произведения, причем допустимо использование любых стратегий восприятия, которые обеспечивают это усвоение, при условии, что их использо-

вание не поведет к дезинтеграции текста. Ибо читательское восприятие, собственно, и должно дать определенную «целостность», а не «фрагменты», хотя бы и такие, которые по отдельности можно было бы присоединить к различным реальным десигнатам.

Правило это взято из эмпирии, с учетом того, что стратегия науки заключается в максимизации информационного выигрыша, получаемого от теории. Как указал Л. Бриллюэн, чтобы теорию можно было считать эмпирической, она должна очертить пределы своей применимости, а также достигаемую с ее помощью наибольшую точность измерений. Имея такие данные, можно вычислить содержащееся в ней количество информации. Правда, и в этом случае, как всегда, мера информации остается понятием относительным, в частности, и потому, что нам не удастся установить, сколь много неустранимых элементов неэмпирической природы содержится в эмпирии (то есть в самих наших «познавательных установках и действиях», между прочим, и в языке). Все математические системы как не соотнесенные с реальным миром, в противоположность физическим, содержат бесконечное количество информации, поскольку постулируют абсолютную точность измерений и принципиально неограниченные пределы своей применимости.

Из двух конкурирующих эмпирических теорий «лучшей» считается та, которая дает больше информации: или благодаря большей точности измерений (но в этом отношении гра-

ницы устанавливаются свойствами самой материи, проявляющимися в отношении «наблюдатель – наблюдаемое»), или благодаря расширению пределов применимости, когда данная теория позволяет обозреть более обширные комплексы явлений. Данное правило соотносится с дополнительным направляющим указанием предпочитать такую теорию, которую удастся органически связать с другими теориями, или такую, которая включает эти другие в качестве своих частных случаев. Ибо наука стремится к максимально целостному охвату явлений минимальным числом теоретических конструкций. В принципе можно поступать и по-другому: постулировать различные «излишние виды бытия» как причину расхождения между прогнозами и фактическими ситуациями, за пределом области значимости теории или на границе этого предела. Но наша цель именно в том и состоит, чтобы (в соответствии с «бритвой Оккама») не плодить таких видов бытия. Например, в ходе ранней истории биологических теорий не был должным образом оценен тот факт, что для этих теорий развитие живых систем, начиная с молекулярных микрофеноменов, само по себе проявляется как их прогрессирующее *целостное* формирование. Соответственно были постулированы различные «излишние сущности» наподобие «энтелехии» и «жизненной силы», которые служат причиной этой целостности. В настоящее время мы подошли к открытию сложных явлений, происходящих на микроуровне и затем (на целостном уровне организации эмбри-

она) проявляющихся как интегрирующее весь эмбриогенез управление. Тем самым «жизненные силы» и «энтелехии» оказываются излишними видами бытия. Вместе с тем становится возможным подключение к эмбриологии таких наук, как химия, физика, биохимия, интегрированных с помощью теории информации и программирования. Благодаря этому область, первоначально изолированная, входит в комплекс других в качестве единого целого с ними, что позволяет исследовать тот же самый процесс развития как передачу информации, как термодинамический неравновесный процесс и т. д.

Эти стратегические направляющие принципы применялись и тогда, когда еще не были известны *explicit*, но применялись способом как бы «стихийным». Это позволяет предположить, что такая стратегия (которая постепенно превращает в монолитную и все более однородную целость первоначально изолированные, гетерогенные и суверенные исследования) представляет собой нечто в виде устойчивой установки «данное» человеку («данное» его биологией? Или самой природой мира?).

Из того, что так обстоит в науке, не вытекает еще с необходимостью, чтобы так должно происходить и в искусстве, в том числе и в литературе. Мы предлагаем свой набор правил для ее восприятия, конечно только как вариант, правда, именно такой, который часто прибегает к «усвоенному на уровне рефлекса» способу: стремлению увидеть литера-

турное произведение как нечто целое. Различие в «восприятии» научных и литературных произведений не заключается в эстетической природе этих последних, потому что чтение выдающегося исследования тоже дает эстетические переживания. Например, чтение таких авторов, как Дж. Гейлорд Симпсон, когда он пишет об эволюции. Не заключено это различие и в «неутилитарности» литературы: космогония тоже в инструментальном плане «ничего не дает». Вероятно, в конечном счете дело в том, что в литературе выступают наши тесные связи (имеющие как эмоциональную, так и рациональную природу) с другими людьми, с героями литературного произведения, поскольку их судьба всегда в каком-то смысле есть и наша судьба. Литература закрепила в себе эти связи в их соразмерности, а ее «целостность» – как она проявляется в отдельных произведениях – есть, быть может, реликт магического обряда. Ведь ее цель – обозреть человеческий мир целиком, представив его как замкнутый в единстве. Такой акт не является эмпирическим, а необходимость такой стратегии, наверное, лишь кажущаяся. Ни акт обозрения человеческого мира целиком, ни замыкание этого мира в единстве не являются императивами. Однако проблема роли переживания в восприятии произведения не входит здесь в нашу обязательную тематику.

Изменение денотации произведения, осуществляемое читателем, изменяет также – точнее: может изменять – и конструкцию этого произведения. Когда автор (например, Вы-

спяньский в «Свадьбе») рисует в своем произведении ряд портретов, те, кто знает этих людей, не могут воспринимать произведение так же, как те, для которых эти люди чужие. Это касается не только соединения реальных людей с их образами в плане денотации, потому что то, что для знакомых с оригиналами выглядело как влияние «подлинника» на образ, для *не* знакомых могло выглядеть как некий композиционный прием. Вообще то, что один объясняет связью данного фрагмента с действительностью (в буквальном смысле, с внешней), другие могут рассматривать как элемент, исполняющий чисто «конструкционную» роль вроде какой-то скобы. В этом случае дело обстоит подобно тому, как если бы один наблюдатель воспринимал каменную резьбу как произведение искусства, совершенно не связанное с балконом, под которым эта резьба находится, а другой видел бы в ней кариатиду, поддерживающую все сооружение. То есть видел бы консоль, которой внешний вид резной фигуры придан только, чтобы скрыть настоящую цель.

Как может выглядеть на практике проблема выбора стратегии читательского восприятия? В сущности, именно эта стратегия определяет судьбу произведения в мире, превращая его из «номинальной дефиниции» в «реальную». Можно признать набоковскую «Лолиту» за историю из области сексуальной психопатологии, и тогда окажется, что она не вполне реалистична, потому что герой книги в финале влюбляется в свою былую жертву, хотя она уже стала взрослой

женщиной, в то время как его привлекали исключительно не расцветшие еще девочки. С психиатрической точки зрения это неправдоподобно, потому что хотя извращенцы и способны проявить более высокие чувства, эти чувства не могут вылечить их от извращения. Гомосексуалист может проявить свою влюбленность в мужчину каким-либо возвышенным и платоничным способом, но в женщину он не влюбится (эротично), если он «настоящий» гомосексуалист. Можно тем не менее судить и так, что Набоков не хотел обогатить психопатологическую казуистику, но написал реалистический роман с уклоном в социальную педагогику. Любовная связь героя с девочкой-ребенком послужила экземплификацией тезиса о том, что в состоянии полного распада общественных сексуальных норм и вызванной этим распадом «сверхлегкости» в ставшей чем-то банальной эротике жаркую и всепоглощающую страсть можно пережить уже исключительно в том случае, если нарушить последние еще остающиеся общественные табу. (Герой Набокова не только педофил, но, как приемный отец девочки, близок и к кровосмешению.) Поэтому не особенно важным оказывается «прегрешение против реализма» в плане психиатрии. Представляется, что стратегия восприятия определяется не просто максимумом информации, которую можно добыть из книги, и не только возможностью присоединения к ней реальных десигнагов, но и степенью актуальности полученной информации. Актуальность эта не является прагматичной или такой,

которую можно непосредственно использовать. Мы как бы подвергаем произведение пробе на предмет того, какой максимальный объем реальности оно «покрывает», и стараемся понять, каков его «трансфер» и каков размах возможной в дальнейшем экстраполяции его значений. Произведение даст нам возможность заново, по-своему, на правах целостной «гипотезы» организовать мир, «перетасованный» чтением, усилить наши способности комплексного видения его проблем. «Приращение информации» при этом такое же, как в тех случаях, когда нас научат в бурлящих, хаотичных и потому непонятных и даже неразличимых явлениях усматривать порядок, быть может, более жестокий по сравнению с состоянием первоначального неведения. Но постепенно мы приходим к уверенности, что в том мире, где мы живем, никто не имеет права на неведение, ибо наша обязанность – знать.

Когда же мы сопоставим различные «версии» и «варианты» прочтения одного и того же произведения, например «психиатрические», «моральные», «общественные» или «историософские», – получив таким путем критерий, мы займемся поиском высших в категориальном отношении принципов оптимального, то есть наиболее значимого и универсального варианта читательского восприятия.

VII. Прикладная кибернетика

Вступление

Как логический, так и феноменологический анализ литературного произведения, предпринятые в качестве попытки преодоления психологического подхода, раньше или позже заводят нас в тупик. Логик отсылает нас к концепции ассертивности, которая в данном ситуационном контексте не может не быть психологической. Феноменолог подменяет психику царством идеальных сущностей. «Новые Афины» Ксендза Хмелёвского мы читаем сегодня со смехом, как некую пародию на энциклопедию, следовательно, как литературное произведение в комическом жанре, хотя написана эта книга была, несомненно, с ассерцией. Однако подобным же образом анахронически звучащие фрагменты из Библии смеяться верующего не заставят. Ни в коем случае нельзя забывать также, что обязательным условием процессов восприятия, вводящим их в русло, служит определенная целостная установка для читателя, его ориентация на текст, которая порождается информацией, предпосылаемой этому тексту. Величайшие мыслители на исследовании проблемы юмора обломали себе зубы. Они не принимали во внимание того факта, что в купе поезда что-нибудь может до слез рассмешить

беседующих, но даже усмешки не вызовет у соседей, которые не глухи и не лишены чувства юмора, но только не настроены на его восприятие так, как те, увлеченные беседой. Если бы мы хотели полностью избежать даже следа психологизма в теории литературы, нам надо было бы и психологию включить в качестве частного случая в какой-то более общий теоретический подход. Для такого включения можно было бы использовать тезис, что психические реакции человека – это подкласс в классе всех возможных реакций «конечных автоматов»; а то, что является в человеке психическим, это локальный эпизод из области теории гомеостаза, самоорганизации, регуляции, одним словом, из общей теории информационных систем. Однако кибернетике еще далеко до того, чтобы она могла реально распознать в психическом некий единичный эпизод из более общей сферы. С точки зрения классификации такое распознавание, пожалуй, правомерно, но может пройти целое столетие до тех пор, пока классификационному постулату удастся придать научный статус требуемого высокого уровня. Пока этого не произошло, мы можем использовать кибернетический метод только фрагментарно, применительно либо к отдельным элементам художественного произведения, либо к его целостным, отобранным для наших целей аспектам. Хотя в отдельных случаях мы будем делать небольшие экскурсы за пределы структурно-семантического подхода, нам придется оставить в стороне такие вопросы, как выражение (экспрессия) лич-

ности автора через художественное произведение, роль переживаний и познания в восприятии художественного произведения, «юмор» в собственном смысле и, к сожалению, еще много других.

Наука реализуется для нашего сознания через свою эффективность в инструментальном и эпистемологическом отношении. У литературы нет такой высшей реализации. Тот, кто отважился бы заявить, что цель ее – просто доставлять людям удовольствие, возможно, был бы недалек от истины, хотя тоже не попал бы в самую точку, потому что чтение таких авторов, как, например, Достоевский, не доставляет удовольствия в плане чисто литературном. Если литература и возникла как пересказ реальных событий, как нечто вторичное в самой своей «художественности», то все равно ее не только поддерживали «внехудожественные» установки типа религиозных, гностических, фольклорных, но она к тому же была связана с «нелитературным» до такой степени, что по существу лишь неуловимая граница отделяет истории о драконах, содержащиеся в средневековых «научных трудах», от аналогичных «специфически литературных» историй. Диахрония литературной сферы дает нам несомненную картину многообразия и гетерогенности. Так же, как, например, в сфере эротики, в сфере литературы есть свои благородные вершины и свои ужасающие бездны. Эта гетерогенность составляет одну из главных трудностей для теории литературного произведения, в частности если взять гетерогенность в

ее качественном аспекте. Ибо и самая откровенная халтура, если она получила распространение в обществе, относится к литературе. Ведь границы массива «литературных произведений» зависят не от произвольного решения исследователя, а от условий предложения и спроса на них, в том числе и на некачественные литературные произведения. Несомненно, все зоологи посмотрели бы, как на сумасшедшего, на своего коллегу, который призывал бы исследовать исключительно львов, антилоп и акул, а клопов, тараканов и прочую «гадость» исключал бы из животного царства.

Перейдем теперь к более детальному исследованию восприятия литературного произведения. Однако сначала я хотел бы сделать несколько замечаний общего характера, чтобы не создалось слишком уж явного впечатления, будто мы не увидели леса: из-за деревьев с их корнями, листьями, ветвями и стволами – а о лесе забыли напрочь.

Обычно говорят, что наука объясняет мир, а литература его изображает; что ученые обобщают, а деятели искусства конкретизируют. Такие истолкования – на четверть истины и на половину недоразумения. Беспомощное кружение около проблемы. Мы не хотим вселять в читателя напрасное ожидание, что его угостят еще одним определением литературы, в котором будет наконец раскрыта «суть дела». Скорее следовало бы, пожалуй, задуматься, чего именно мы ожидаем, добываясь определенного разъяснения проблемы.

Что такое наука? Что такое философия? Что такое чело-

век? Наука – это, конечно, предсказание с обязательным выполнением добавочных условий: это предсказание, относящееся к познающему субъекту и к вещам познаваемым, кроме того, обусловленное двойственным характером получения информации. Ему свойственны верховные нормы, о которых мы говорили во *Вступлении*, но вместе с тем и такие цели, для которых характерно разделение «всего» на части, соответствующие отдельным дисциплинам. Философия, конечно, есть выход за пределы научных установок на данный момент; попытка охватить и объяснить то, чего наука еще не охватила и не объяснила. Однако ни то, ни другое определение не являются единственно возможными. Не являются они и исчерпывающими. Далее, как науку, так и философию можно исследовать различными методами. Так же и о человеке можно говорить как о предмете исследований антропологических либо же социологических, или как о животном, судьба которого детерминирована по двум каналам: по каналу наследственной передачи и по каналу культурной передачи. В то же время человек – комплекс атомов и электронов, «конечный автомат», гомеостат – но такой, который ведет войны и пишет стихи. Не является ли его «окончательным разьяснением» каталог его действий, схема его соматически-нервного устройства или включение его как организма в плоскость эволюционной иерархии? Или же скорее нет других возможностей разьяснения, кроме относящихся к определенному аспекту, а такие разьяснения могут взаим-

но друг друга восполнять, то есть образовать комплементарные по отношению друг к другу части? Или же, наконец, можно познать абсолютно все, что могут рассказать отдельные дисциплины о человеке, науке или философии, – и тем не менее не считать, что полученное знание раз и навсегда удовлетворило любознательность того, кто спрашивает?

Обычно по прошествии некоторого времени оказывается, что к ранее полученному разъяснению можно добавить дополнения или поправки, причем в ходе этого процесса не вырисовывается какая-либо окончательная целостность. Однако – может быть, благодаря тому, что устойчиво сохраняется соотношение между ограниченной отдельной жизнью, с одной стороны, и продолжающейся наиндивидуальной историей, с другой – благодаря этому попытки формулирования целостных ответов обновляются в каждом следующем поколении. Литературу можно разъяснять с позиции культурной и социологической антропологии или индивидуальной психологии, либо же под углом зрения теории информации, управления и гомеостаза, но все это опять-таки дает нечто частичное. Да в конце концов, разве человек не всегда стремится узнать больше, чем это возможно?

И еще последнее: разве литература не устанавливает свой собственный способ задавать конкретно-индивидуальные вопросы, в то время как философия ищет целостных ответов? Разве язык, этот инструмент коммуникации, сам не пользуется ее методами, недоступными ни науке, ни фило-

софии, и тем самым никак не может быть к ним редуцирован, хотя и содержит в себе элементы той и другой? Разве история не показывает, что человек испытывал все способы действия, ставил все эксперименты над собой и над миром, какие только возможны, то есть доступны и реализуемы? Ответы на эти вопросы можно поделить на два типа: диахронический и синхронический. В каждом из них найдутся существенные моменты, но не всегда удастся соединить оба ряда ответов. Впрочем, можно также признать, что недостаточны и научные объяснения вопроса, откуда и зачем возникло разделение полов (изобретенное эволюцией – оно улучшает передачу и корректирование генетической информации) или откуда и зачем появились в животном мире (в некоем промежутке между эволюционным ситом естественного отбора и селекцией, диктуемой средой) «эстетическое» поведение и чувство. Имеющиеся объяснения для нас столь же недостаточны, как и их философские интерпретации. Но для того, кто не удовлетворен этой ситуацией, остается еще литература как особый вид информационной игры, располагающий различными собственными стратегиями. Наука и философия имеют дело с единственно существующим миром. Литература сталкивается с ним только на одном из участков своего спектра. На других участках она скрывает миры как мгновенные исключительно языковые «действительности» или как «проекты» предметных сущностей, которые язык только реализует как посредник между ними и нами.

Теперь наша задача – в той мере, в какой возможно, подвергнуть исследованию эту информационную игру.

Ограничение метода

Энтузиасты, которые очень хотели бы повсеместно применить в гуманитарных областях так называемые кибернетические установки, часто не отдают себе отчета в том, что применение этих установок (и не только на его начальном этапе) сопряжено со значительной степенью произвольности. Вообще дело не обстоит так, чтобы произведение следовало рассматривать как «передачу информации», которую можно проанализировать чисто пробабилистскими, стохастическими методами. По не вполне ясным причинам адептов кибернетизированного литературоведения заворожила теория информации в ее первоначальном (следовательно, чисто статистическом) аспекте, и уже ни один смельчак не отважится начать построение по-современному физикализованной эстетики без того, чтобы прибегнуть к достопочтенной формуле с ее столь страшным для гуманистов логарифмом. Однако как тут не вспомнить, что Шеннон был своего рода Папой Римским для инженеров связи. Именно их интересам – и в особенности их концептам из области работы с физико-математической аппаратурой – отвечали исследования ситуации, где главный объект – передаточный канал с его емкостью, коды с их выразительностью или невыразительностью, возможно, также и с повреждениями, самокоррекцией и т. п. Хотя формально такие понятия, как «оригинальность» пере-

даваемой информации, выводятся из этого понятийного аппарата вполне корректно, в целом для гуманитарной области он не вполне пригоден. Количество «повреждений» текста, которые происходят за то время, пока напечатанная страница книги перейдет в глаз читателя, равно (для всех практических целей) нулю. Емкость «канала передачи» в практике нефорсированного чтения всегда достаточно велика. Во всяком случае – достаточна для того, чтобы мы могли оставить в стороне все эти проблемы повреждений и емкости, которые для специалиста по связи представляют главную и типичную головную боль.

Что здесь самое главное, так это, по-видимому, ограничение метода. Кибернетика может заниматься передачей и восприятием информации, но отнюдь не ее *познаем*. Хотя вопрос чрезвычайно элементарен, здесь господствует особенная путаница мнений. Согласно некоторым теоретикам, главный – а может быть, даже единственный – недостаток кибернетического метода заключается в асемантичности теории информации во всех ее известных подходах: статистическом, алгоритмическом и комбинаторном. Но надо подчеркнуть, что дело обстоит совсем не так. Правда, любое понимание вместе с тем есть познание, но не всякое познание есть понимание. С категориальной точки зрения познание есть понятие кардинальное, то есть весьма общее. Можно познавать определенные чувственные впечатления или ощущения, не понимая при этом ни причины (из области ощуще-

ний или эмоций), требующей этого познания, ни даже собственных переживаний. Излишне увлеченным информатикам доставлял немало хлопот тот факт, что средний человек может желать восприятия даже таких художественных произведений, которые ему известны досконально: например он знает данное стихотворение наизусть. Относительно более крупных и не усваиваемых на память текстов, например прозаических, еще возможны софистические доводы в том смысле, что якобы человек, уже читавший «Трилогию» Сенкевича, при следующем прочтении может открыть для себя новые, прежде не замеченные места и соответственно красоты данного произведения. Но спросим: почему знающий наизусть «Сад пана Блышчинского» снова и снова с удовольствием декламирует его? На этот вопрос мы от сторонника только что приведенной концепции не узнаем ничего вразумительного. Между тем дело до тривиальности просто. Вот как оно обстоит с точки зрения информационного подхода. Тот, кто видел однажды восход солнца над Гималаями, уже обладает практически всей информацией, доступной при этом контакте человека с природой. В дальнейших наблюдениях он ничего «нового» для себя не получит, то есть ничего больше не узнает. Тем не менее люди в своем большинстве желают еще раз увидеть такое прекрасное зрелище. То же самое можно сказать об употреблении лакомств (у каждого следующего кусочка шоколада вкус не хуже, чем у предыдущего), о любовных отношениях (в слу-

чае, если партнер тот же самый и обстоятельства аналогичны) и т. д. Измышление специальных видов информации, например «эстетической», это просто бессмыслица, потому что *per analogiam*¹⁸ надо было бы придумать и другие, например информацию кулинарную, сексуальную и т. д. Познавательные аспекты восприятия какой бы то ни было информации невозможно, оставаясь в рамках здравого смысла, вывести не из чего иного, кроме самого стремления к познанию. Понятно при этом, что «акты информационной копуляции» бывают в весьма различной степени насыщены познавательно-эмоциональным содержанием. Построив для них условную шкалу, можно было бы обозначить на ней некий «ноль», *zero* нейтральности, когда мы что-то узнаём, что-то постигаем при практически не нарушаемом внутреннем равнодушии. Можно было бы также принять обе половины этой шкалы соответственно за «положительную» и «отрицательную». Остановимся на примере, почерпнутом из сексологии, потому что в этой области речь идет о приведении в движение механизмов, генетически запрограммированных так, как никакие другие физиологические механизмы. По очевидным причинам, существуют культуры, которые считают запрещенным употребление определенных (в других местах признаваемых за вкусные и сытные) видов пищи, но нет таких, которые всем своим членам запрещали бы сближение полов. Хотя само оно представляет собой культурный инва-

¹⁸ По аналогии (лат.). – Примеч. пер.

риант, тем не менее доставляет исключительно много разнообразных постижений в своей интимности, поскольку основано даже не на одной лишь способности (которую в нас встретила эволюция) познавать богатство чувственных впечатлений, но еще и на вторичных опосредованиях, которым эта способность подверглась в условиях, созданных развитием культуры. Как известно, для сближения полов существует широкий диапазон, начиная от «удовлетворения желаний» на безрефлексионном, *scilicet*¹⁹ животном уровне – и кончая чем-то (в отношении психической интеграции в познании) совершенно иным: своего рода духовным соединением с партнером. Так вот, если даже заданные физиологически и в этом смысле прочно стабилизированные виды деятельности могут следовать в отношении их восприятия колебаниям с такой значительной амплитудой, то что же тогда говорить о восприятии произведений искусства! Чистейшей фикцией является гипотеза о том, что есть общая всем людям (или хотя бы всем, кто соответствующим образом приобщен к предмету) норма восприятия произведений искусства.

Литературное произведение можно воспринимать «разноуровнево», то есть на разных уровнях интеграции, в том числе и на разных уровнях его познания и, *last but not least*²⁰, понимания (специфичного для данного читателя). Однако

¹⁹ То есть (*лат.*). – *Примеч. пер.*

²⁰ Последнее по порядку, но не по важности (*англ.*). – *Примеч. пер.*

по поводу всевозможных родов и размеров удовольствия или страдания, доставляемого различными формами восприятия, кибернетика вынуждена хранить молчание. Зато она может по меньшей мере гипотетически высказаться на тему о том, как *протекают по всей вероятности* акты передачи и восприятия информации в их фактически дифференцированных или в их инвариантно подобных друг другу формах. Эмпирическое же исследование заведомо должно оставлять в стороне аспект информационных феноменов, связанный с эмоциональными переживаниями. Эмпирическое исследование должно сосредоточиться на отношениях литературного произведения к миру, культуре и языку. Вся эта триада должна быть интерпретирована поочередно и в соответственных различных категориях.

Управление и игра

С кибернетической точки зрения языковое высказывание можно считать управляющей программой или же шагом (в тактическом или стратегическом понимании теории игр), или же, наконец, отображением или «моделью» чего-то языкового или внеязыкового.

В качестве управляющей программы литературное произведение есть матрица преобразований, которым должно быть подвергнуто сознание читателя. Однако управление осуществляется «должным образом» только тогда, когда управляемое однозначно подчинено управляющему. Пока управляющая система автомобиля исправна, управление им близко к такому идеалу (к детерминации поведения автомобиля управляющими импульсами). Если управление разлагивается, информация, заданная оборотами руля, сталкивается в управляемых устройствах с «шумом», создаваемым в данном случае нестыковками в системе рычагов руля и передач. Эта система чисто стохастическим способом превращает управляющие импульсы в хаос. Можно сказать, что решениям водителя она противопоставляет собственную, а именно стохастическую тактику.

Никто *с абсолютной пассивностью* не читает написанного текста и не слушает того, что ему говорят. Восприняв высказывание, человек неизбежно выработает по отношению к

нему собственную тактику, хотя не исключено, что он вообще не будет отдавать себе отчета в том, что он ее выработал. С воспринятым материалом каждый проводит ряд операций, в ходе которых реакция интегрируется и в то же время включается в определенный комплекс, образующий по отношению к ней целостность более высокого порядка. Ибо понимать что-либо – это по существу то же самое, что включить данный импульс или данную артикуляцию «куда-то» в сознание, причем с помощью сознания. Такое включение – процесс, сопровождаемый целым рядом решений, а что касается литературного произведения, то его прочтение образует в данном плане целую глыбу, в которой выделяются иерархические уровни. Степень сложности читаемого текста можно оценить исходя из того, в какой степени мы отдаем себе отчет в необходимости принимать во время чтения бесчисленные решения. Если текст легкий, практически все решения приходят сами собой, как бы автоматически. Если мы читаем на чужом языке, которым недостаточно владеем, уровень сложности возрастает. Равным образом повышает уровень сложности и чтение любого текста, который нам не удастся однозначно поставить в общий ряд в плане уже знакомой нам классификации всевозможных текстов.

Есть известная игрушка, где одна в другой сидят всё меньшие и меньшие деревянные матрешки: к этой полезной модели мы еще будем возвращаться. Подобно ей и ситуация чтения складывается как бы из ряда наложенных друг на

друга «подситуаций». Верхняя – это данное конкретное состояние, заключающееся в том, что мы, зная, с чем, собственно, имеем дело, читаем определенный текст, как то: философский трактат, том стихов или роман. Затем некая «следующая подситуация» обозначена уже тем, о чем мы узнаём из чтения. Далее, бывает и так, что, читая литературное произведение, мы в какой-то мере отождествляем себя с его персонажами. Может быть так, что только к отдельным героям произведения мы испытываем чувства, подобные тем, какие вызывают в нас реальные лица. А может быть и так, что мы будем испытывать удовлетворение или, наоборот, переживать тяжелые минуты, когда с каким-то персонажем произведения произойдет что-нибудь хорошее или плохое (мы как будто воображаем, что эти неприятности или триумфы выпадают на долю нам самим). Это достаточно известное явление «проекции», которое поддается, вероятно, классифицированию в рамках кибернетики, если привлечь такие термины, как «надежная система», «многократное отражение» и т. п. Однако пользы от такого классифицирования немного. Лучше признать, что механизмы подобных процессов для нас не являются «понятными» в сколько-нибудь строгом смысле слова (хотя поскольку здесь снова и снова воспроизводятся те же душевные состояния, сами эти процессы нам хорошо знакомы). Затем есть ситуация, сосуществующая с этими двумя, в которой можно выявить специальный *модус* познания, доставлявший и про-

должающий доставлять столько забот теоретикам литературы. Это тот «модус», который позволяет нам обливаться слезами над судьбами героев романа, когда одновременно этому сопутствует знание, что речь идет о вымышленных судьбах существ, которые даже никогда и не рождались на свет. Но изложить этот ситуационный аспект чтения все же наиболее легко по сравнению с другими. Как мы еще будем говорить, культура есть система игр, придающая своим компонентам многочисленные и подчас неожиданные роли в различных турнирах и партиях. Мы привыкли к исполнению ролей как пожизненных (мужчины, сына, брата), так и преходящих (солдата, председателя, хозяина собаки), и, наконец, эфемерных (игрока в шахматы, в карты, донжуана из железнодорожного купе). Поэтому мы не затрудняемся ни в малейшей мере в том, чтобы принять на себя роль читателя и засесть за игры под названием «литература» в качестве того, кто ее воспринимает.

Не каждому человеку удастся одним актом воли необратимо погрузить себя в произвольно выбранное эмоциональное состояние – например, веселье или грусть. Однако, в сущности, каждый может сделать это обходным способом: возвращаясь памятью к безмятежным или, наоборот, грустным моментам своего собственного прошлого или воображая вымышленные ситуации большого успеха или несчастья. Притом волна эмоций, вызванная таким «самонастроением», вполне аутентична, то есть, например, не притворны пе-

чаль и страдание, которые человек актуализовал представлением несчастного случая, когда он потерял обе ноги – и это несмотря на то что, вообще говоря, ему такая беда не грозит и он об этом хорошо знает. Таким же образом и представления, касающиеся других, могут привести к изменению эмоционального состояния, причем литературное произведение (в то время, когда его читают) как раз и служит аппаратом, настраивающим эмоции. Ведь аффекты, вызываемые «практическим применением искусства», отличаются от тех, что возникли из реальных жизненных ситуаций, только амплитудой, а не качественно. Какой-нибудь ученый теоретик может, полный удивления, задать вопрос, по какой именно причине мы проливаем слезы над смертью Подбипенты. Ответить на это можно, что когда-то в детстве мы плакали из-за одной мысли, что нас оставят без десерта после обеда или без похода в цирк. Плакали даже тогда, когда такой трагедии еще и не было на горизонте. Об этих пустяках мы вспоминаем здесь именно потому, что считаем неверным обычно практикуемый подход к ним. Написаны тома о различных догадках на эту тему, об интенциональных актах, о том, что читатели сказок живут в воображаемом мире и лишают себя подлинного знания. Но – удивительно! – по этому поводу не привлечено наблюдений, что если кто-то играет с другом в шахматы или в покер с родным братом, то обычно не требует, чтобы ему отдали обратно битую фигуру, или не просит, чтобы ему добавили из колоды туза, недостающего до

«четверки»; не в обычае и менять правила игры, предлагая совсем другой ее порядок, непредусмотренный установленными правилами. Допустим, встретились на дачном отдыхе два человека разного пола и понравились друг другу. Если даже они вообще-то точно знают (молчаливо отдают себе отчет), что их знакомство, начавшись в вертикальной позиции, весьма вероятно закончится в позиции горизонтальной, то все равно переход из одной позиции в другую не происходит в течение нескольких минут, и уж тем более секунд – даже если речь идет о людях очень современных.

Во всех таких ситуациях над людьми господствуют правила игры, либо известные им *explicite*, либо только подразумеваемые. Такие игры по правилам продолжаются не только из-за того, что один из партнеров сильнее и мог бы потребовать подчинения правилам (или себе); и не только потому, что того требует *savoir-vivre*²¹. *Savoir-vivre* не требует от альпиниста, чтобы он употребил минимальное число крюков во время трудного восхождения. В научном исследовании подчинение правилам игры не требует экскурсов в какую-нибудь иную область, лежащую за пределами всяких игр. Чтение литературного произведения – это игра, в которой правила до известной степени устанавливаются им самим (произведением). Часто здесь возможно и нарушение правил игры, причем такими способами, которые нигде, кроме литературы, не применимы: как будто бы друг с улыб-

²¹ Умение жить; житейские правила (*фр.*). – *Примеч. пер.*

кой возвращает взятую им ладью, брат подает туза из колоды. Но вполне очевидно, что возникающая благодаря этому ситуация не делает нас счастливыми. У культурных игр та особенность, что из их круга нельзя вырваться и каждая из них образует определенную замкнутую в себе целостность. Если же мы пользуемся услугами, допустим, брата или свата, то вступаем в иной цикл игр. Теперь это уже непосредственно межличностные игры: мы оказываемся в новой роли – не шахматиста и не игрока в покер, но скорее просящего о помощи или одолжении. Мало того, что роль эта не слишком приятна: поступающий так, сам уничтожает игру, за которую ранее принялся. Если ставка в игре – не какая-либо ценность, внешняя по отношению к ней (так, если награда за шахматную партию – только сознание выказанного в ней мастерства), то невозможно одновременно и получить удовлетворение от игры, и сломать правила. В еще гораздо более высокой степени это характерно для ситуации литературной «игры». Совершенно очевидно: ничто не принуждает нас к принятию правил, устанавливаемых сказкой или романом. Превращение внутренностей дракона в камень столь же неправдоподобно, как заглядывание в чужую душу и постижение чужих тайных мыслей. Правила литературы, основанные на такого рода «предпосылках», каждый с легкостью может отказаться принять – но попадет тогда в положение шахматиста, который ходит пешкой, как конем, и бьет ферзя. Или прямо бьет партнера шахматной доской по голове. Все

подобные действия настолько абсурдны, что это уже само по себе тормозит и даже делает невозможной их реализацию.

Если что-либо здесь еще требует объяснения, то это – торопливая готовность людей сначала устанавливать правила игры, а затем им подчиняться. Эту торопливость проявляют уже дети, играющие в прятки, потому что ребенок, спрятавшийся от других, может почти вправду умирать от страха, что его найдут, хотя прекрасно знает, что ничего страшного ему от того не будет. Дело обстоит совсем не так, как воображают некоторые теоретики, явно позабывшие об элементарных особенностях детства. Они представляют себе, будто чтение литературного произведения – ситуация поразительно отличная от всех, из каких складывается взрослая и детская человеческая жизнь. Но нет, совсем наоборот: именно в литературе ситуация игры проявляется в своей типичной для каждой культуры отчетливо выраженной, чистой форме. А недовольство читателя, отбрасывающего непонятную для него книжку, – это злость бессильного игрока, который не смог по правилам разыграть свою партию.

Механизмы восприятия

Языковое высказывание фиксируется в своей однозначности ситуацией, в которой оно сформулировано. Представим себе полутемную пещеру, а в ней двух человек. Один из них начинает говорить, первое слово звучит: «Panie...» («Пан...»). Второй может подумать, что тот обратился к нему. Но когда раздается следующее слово, «Świeca» («засвети»), он подумает, что ему надо зажечь фонарь, который он держит в руке. И только когда он услышит фразу целиком, «Panie, Świeca nad dusza Pawła» («Господи, упокой душу Павла»), то поймет, что первый обращается не к нему, а к Господу Богу, и что речь не о фонаре, но об упокоении в вечном свете. Исследование этого вопроса показывает, до какой степени восприятие предложения отнюдь не есть чистая регистрация, но активное предвосхищение. Повышая уровень шума в среде, можно резко обесцветить артикуляцию, так что в значительной мере будет нарушена даже обычная избыточность языка, а тем не менее передаваемое сообщение останется понятным, лишь бы только предварительно была установлена связь. Ибо ее установление – это обязательная двусторонняя настройка того, кто передает, и того, кто воспринимает информацию на определенную категориально-семантическую плоскость. Контекст для этой настройки задает ситуация, так что даже и нечто совершенно

до того неизвестное можно воспринять со слуха буквально по обрывкам фраз.

Слабослышащего человека его близкие иногда ругают за то, что он не просит повторить погромче, чего недослышал, а начинает разговаривать бестолково, путая иглы с вилами, ложку с плоской и т. п. Однако глухой как раз ничего не знает о том, что в одном случае он действительно чего-то не расслышал и перепутал предмет речи, а в другом случае просто как каждый нормальный человек – совершенно автоматически, то есть бессознательно – на основе фрагментов дошедшей до него в поврежденном виде фразы реконструировал в своем восприятии ее в целостном виде. Иначе говоря, дело обстоит не так, как если бы глухой стремился ориентироваться в том, чего не слышит. Конечно, не такой глухой, который вообще ничего не слышит, «глух как пень». Я имею в виду ранние стадии глухоты, когда он сам себе «доводит до осмысления» неоформленные звуки, которые до него доходят. Именно такая функциональная установка является нормальной для любого языкового восприятия. В отсутствие ситуации, которая поддерживает в адекватном направлении речевые потоки, как берега поддерживают течение реки, – в отсутствие этой ситуации вся управляющая и регуляторная функция переходит к самому предложению. Однако оно так или иначе с самого начала должно быть встроено в ситуацию, имплицировать ее, а в дальнейшем память об этой исходной, раз создавшейся ситуации образует как бы замену,

суррогат или «протез» для реальной ситуации (которая, однако, отсутствует).

Стилистическая характеристика предложения начинает при этом играть первенствующую роль как определяющий фактор для фона ситуации (подразумеваемого). Если в содержательном плане определенный комплекс артикуляций равноценен в том смысле, что все они содержат, по существу, одну и ту же информацию, то стилистические особенности дают более конкретное представление о том, в каких обстоятельствах данное содержание транслируется. Пусть, например, текст начинается словами неизвестного лица: «Господин, выслушайте мое известие, прошу вас». В чисто содержательном плане это то же, что содержат первые слова другого текста: «Слушайте, что я вам скажу» – или еще короче: «слушай, ты» – однако различие стилей каждой из этих артикуляций явно свидетельствует о совершенно разных во всех этих трех случаях ситуациях.

С раз возникшей ситуацией читатель неохотно расстается, если текст (способом, который присущ нормативным стереотипам) не превращает эту ситуацию в другую – или если этот текст не подвергается такой трансформации, к правилам которой читатель уже заранее хорошо приучен.

И снова это лучше всего усматривается на примере. Пусть текст начинается со слова «пояс». Огромное число контекстов, в которых это слово может выступать, резко уменьшается, как только дано следующее слово: «верности». Возник-

ла семантическая ориентация, резко отличная от заданных альтернативами наподобие: «пояс от грыжи», «климатический пояс» и т. п. Говоря о данной паре слов как об уменьшающей число возможных значений, мы имеем в виду, что количество информации, заключенной в трактуемых по отдельности словах «пояс» и «верность», *больше*, чем в паре слов «пояс верности». Информация, ранее заключенная в отдельных словах, не исчезает, ее присутствие мы теперь можем раскрыть в форме избыточности. Если вместо *pas spotu* («пояс верности») в тексте появится *kas spotu*, мы легко догадаемся, что вышла опечатка. Зато в изолированном слове *kas* («касс») – родительный падеж множественного числа от *kasa* («касса») – не заметно такой самокорректирующей тенденции, если оно выступает само по себе.

Теперь пусть дальше та же фраза гласит: «...подаренный графине мужем, был...» Мы, правда, не знаем, каким в точности был этот пояс, но антиципация значительно сужает поле дальнейших возможностей. Прежде всего мы уже знаем, что некоторые слова появиться после «был» не могут (например, «если», «когда бы»). Синтаксис этого не позволяет. Далее, хотя синтаксис флективного языка разрешает ожидать таких слов, как «усмехнувшийся» или «шестиколесный», но семантический аспект синтаксиса этого, скорее всего, не позволит. Если после «был» мы читаем «неудобный» или «заперт на ключ», ситуация приобретает однозначный характер и так или иначе вписывается в некий культур-

ный стереотип. Наоборот, если там будет стоять «невидимый», мы примем другое решение и отнесем данное произведение в контекст стереотипа сказок. Потому что чем более нереальна ситуация, конкретизирующая фразу (коситуация), тем больше фраза зависит от комплекса ситуационных схем, которыми мы располагаем даже и помимо языкового опыта. Мы стремимся включить артикуляцию в восприятие текста настолько, насколько необходимо по стратегии, требующей *ситуационной* конкретизации предложения в его целостности.

Если после предложения «пояс верности, подаренный графине мужем, был неудобный» следует «Граф выехал в Святую Землю», ситуация сохраняет свою отчетливость. Пусть теперь очередное предложение гласит: «За окном башни стояла беззвездная ночь». Мы не сможем его интегрировать с предыдущими, если не предпримем уже иной, новой и интерпретативной антиципации: будем ожидать, что от этого описания (оно обрисовывает конкретную – но явно ту же самую – ситуацию в ее дальнейшем развитии) текст вернется к графине и поясу. Нас в этом утвердит следующее предложение: «Молодой оруженосец лез вверх по дикому винограду, сжимая в зубах отмычку». Отмычку мы сразу же относим к замку, наличие которого подразумевается в поясе верности, а оруженосца связываем с графиней. Однако дальше нас сбивают с толку предложения «Бородавки лучше всего лечить бульоном из черной курицы», «Вазелин – вид

углеводорода», «Оруженосец – существительное мужского рода». В каких реальных обстоятельствах все-таки могло бы что-то из этого подойти после упомянутых выше предложений? Разве что если бы мы находились, например, в букинистическом магазине, а наш знакомый, открывая поочередно лежащие на прилавке книжки, вслух читал вырванные из середины текстов фразы. Тогда мы бы вовсе и не удивлялись соседству пояса верности, графини и углеводов. Однако мы вряд ли будем склонны делать такие предположения при отсутствии реальной ситуации. Потому что они требовали бы надстроить над рассказанной в тексте ситуацией еще одну, высшего порядка, которая содержала бы в себе на правах элементов две независимые друг от друга ситуации: одну из них создавала бы история о графине, другую – сообщение о химическом строении вазелина.

Вместо ситуации с букинистическим магазином, которую мы вообразили в качестве стабилизатора высказывания, можно было бы взять определенную тему, например, в рамках той или иной проблематики, связанной с продукцией или с логическими рассуждениями и т. д. Если же мы не можем связать предложение ни с цельной областью внеязыковых десигнагов, создающих реальное или условное (например, сказочное) ситуационное единство, ни хотя бы с подразумеваемой целостностью, устойчивость которой создается логикой вывода, – если мы ничего такого не можем раскрыть в этой фразе, то становится вполне несомненным, что мы

имеем дело с чем-то вышедшим из-под пера сумасшедшего – или поэта (в последнее время так стали писать и романисты). Таким же образом достаточно нескольких слов – «сад себя видел во сне» – для весьма вероятного допущения, что это начало стихотворения. Потому что сады сами себе не снятся. Этого не позволяет ни повседневное знание, ни логическая семантика. Что же происходит с языком, когда его используют для продуцирования поэтических или безумных фраз? Можно такие языковые действия определить как «паразитизм». Такое определение мы употребляем не по причине его пейоративности, но чтобы подчеркнуть, что язык в этом случае подвергается некоторым злоупотреблениям. Ведь язык – орудие адаптации, точно так же как органы чувств и мозг. Язык способен как воспроизводить предметные состояния («подражать им артикуляциями» – откуда и пошла концепция «схематичности» языка), так и порождать модели «несуществующих состояний» (можно с помощью языка описать автомобиль, а можно его и придумать, представив языковое описание того, что еще не существует). И та и другая способность может оказаться применимой в прикладном смысле. Однако подобно тому, как органы чувств и мозг могут быть поставлены в такие ситуации, когда они не в состоянии выполнить своей функции передачи и преобразования внешней информации и начинают продуцировать каким-то образом «навязанную» им информацию, – подобно этому можно «злоупотреблять» и языком. Из передатчи-

ков информации становятся ее автономными создателями: глаз, утомленный долгим и напряженным всматриванием в блестящий предмет; осязание, на которое упорно и однообразно действовали персеверирующие импульсы; мозг, вконец одурманенный химическими воздействиями. Такая автономия, если ее не вызывают сознательно, не оценивается в положительном смысле, ее относят к сфере патологии, а именно к обманам чувств, иллюзиям, бредовым или горячечным видениям, галлюцинациям. Соответствующая аналогия распространяется и на язык, потому что, как мы уже говорили, им одинаково злоупотребляют душевнобольные и поэты, хотя делают это из различных побуждений и неодинаковым способом.

Однако в чем именно заключены злоупотребления? Они возможны двух родов, поскольку есть разница между созданием таких предложений, как (1) «Птица, которая была бы светом, летящим по извилистой линии из сахара, а на вершине она – предложение вишневого, красный приказ радости в голубом цирке...», – и таких, как (2) «Светловолосый граф, смеясь, сел на коня и, пригладивши свои вороньи локоны, включил полный ход, чтобы поплыть, вглядываясь в свое отражение лысой кормилицы...» В (1) – это стих Пейпера – ситуация, определенная языком, не успев оформиться, уже разбивается о зародыши других. Восприятие может конституировать из (1) некую семантическую ауру, но не дает никаких образов фантазии, которые относились бы к постоянно

присутствующей внеязыковой ситуации. Ситуация, конституированная в (2), в целом не подвергается разложению на фрагменты, но почти все ее существенные параметры антиномично меняются. Нельзя же быть одновременно графом с воронными локонами и светловолосым, да еще лысой кормилицей – и плыть на коне, который тут же превращается в автомобиль. В (1) птица, которая была бы светом, летящим по извилистой линии, это ситуация еще на грани воображимого, но дальше идут слова «из сахара» – они уже за этой гранью. К предметной неясности добавляется синтаксическая, потому что нельзя точно сказать, птица ли из сахара или извилистая линия – тем более что та или другая вдруг оказываются «предложением вишнёвым». Восприятие, ориентированное на предметность, должно сдаться. Необходимым становится представление на основе семантической ауры языка. В (2) предметность более устойчива, здесь два ряда превращений: граф-блондин становится брюнетом, а под конец меняет пол и плешивеет. Вместе с тем конь обращается в автомобиль, но все же и эту трансформацию как-то можно себе представить. Совсем бы мы сбились, пожалуй, если бы вместо «отражения лысой кормилицы» стояло бы, например, «отражение лысого прилагательного». В (1) внеязыковой мир не существует, его место явно занимает само предложение (между прочим, и буквально – как «предложение вишнёвое»), в (2) происходят ковариантные изменения (в двух рядах: «графском» и «конном», как мы уже указали). Итак, перед нами различные

ступени дестабилизации внеязыковой действительности. В ходе этой дестабилизации может добавляться ситуационная нагрузка, однако могут еще и сохраняться остатки как бы когерентных структур. О «злоупотреблении» мы говорим как о своеобразном «одурманивании» языковыми конструкциями, потому что язык как средство адаптации «не должен» до такой степени автономизироваться.

Возможно, сходство кодов современной поэзии и прозы с внехудожественными кодами покажется поразительным. Примером такого внехудожественного кода может служить синтаксическо-словарная манера шизофреников. Она основана на перемещениях придаточных предложений в рамках фразы как целого, с полной утратой «связующей нити». Это создает эффект броуновского блуждания по семантическому пространству («локомотив остановился перед кучей песка, пустынного в своем одиночестве, которая есть назначение людей незрячих, стучащих тростями по лестнице, обставленной шкапами с рекламными надписями, что дают много прибыли фабрикантам волокна и пушек, стреляющих по чернокожим в сырых северных джунглях, в норах арабесковой лжи» и т. д.). Так писать, вообще говоря, нетрудно: надо только исходить из концов вставочных и придаточных предложений, привязываясь к тому, «что подвернется». Периодическими дозированными возвратами (к тому, что было исходным мотивом) можно снова и снова создавать впечатление когеренции, как случайной, так и более значитель-

ной. В этот поток или выходящую цепь бессвязных звеньев, в которой абстрактные понятия довольно-таки беспринципно соседствуют с конкретными, шизофреник, прерывая цепь, иногда вставляет контаминации слов, создающие что-то, чего нет в словаре. Подобные предложения можно конструировать чисто статистическим подбором следующих друг за другом групп, например из трех, четырех или пяти слов. Такие эксперименты проводились. В них определенная частота встречаемости в речи придавалась каждой из этих групп. Значительный их запас скапливался в машинной памяти, и таким образом создавались предложения, которые тем больше производят впечатление осмысленных, чем меньше мы вчитываемся в их фрагменты. Нечто подобное можно наблюдать в приведенном (специально составленном) примере о локомотиве и т. д.

Классическим примером такого текста служит «Первый блеск» Бучковского, причем это мое утверждение не равносильно врачебному диагнозу, поскольку, как уже было сказано, то, что спонтанно порождается патологическим состоянием, у художника может быть результатом выбора и мимикрии – «под шизофрению».

Шум в литературе

С точки зрения «святой простоты» кажется, что все эти языковые подходы служат не столько укреплению связности текста, сколько ее провокационному нарушению. Пусть так! Но именно из таких «провокаций» рождаются высокоценные духовные состояния. Если нас упрекнут, что мы сводим поэзию к своего рода наркозу, придется ответить: во-первых, мы говорим не о всякой поэзии, поскольку не все поэтические направления так отмежевываются от десигнации каких бы то ни было реальных явлений (например, возможна их десигнация опосредованная, окольная, многозначная – совсем не обязательно от нее отказываться). Во-вторых, наша оценка поэзии целиком относительна как внутрикультурная. В Европе священник и верующие, которые во время богослужения курят гашиш, возбудили бы негодование, а во многих культурах религиозные обряды теснейшим образом связаны с такого рода практикой.

Только инженер-связист будет заботиться о том, чтобы переслать через максимально используемый по емкости передающий канал за единицу времени максимум единиц надлежаще организованной информации. В конечном счете даже для инженера, исследующего уровень шумов на линии, именно шум (а не информация как таковая) есть информация. Если источник и получатель информации в какой-то

мере когерентны, то решение вопроса о том, что, собственно, «ценно», информация или шум, зависит от установки, общей для обеих этих когерентных инстанций.

Шум можно соотнести с сознательным уменьшением присутствующей языку избыточности. Так, например, знаки препинания и, кроме того, прописные буквы, тире, скобки, восклицательные знаки и т. д. – все это служит такой дифференциации текста, которая до известной степени дополняет письменную речь, более бедную сравнительно со звуковой, поскольку не передает интонации, мелодии, аффективной модуляции, мимики, а также и жестов, подчас играющих важную роль. Современный поэт, сознательно отказывающийся от этих добавочных сигналов, принуждает читателя (который, быть может, по доброй воле того бы и не хотел) замедлить чтение, напрячь внимание и ум. Из-за этого подчас значительно возрастает «время экспозиции», в течение которого на сознание действуют компоненты стихотворения. Помимо этого, за это же «время экспозиции» возрастает эмоциональная многозначность, некоторая неясность текста, которая становится также и семантической, поскольку неизвестно, что именно поведано нам в шутку, что – всерьез, насмешливо, торжественно, а что, может быть, и с презрением. Недооценка всей этой многозначности ведет к неопределенности значения артикуляции.

Иногда «шумом» можно считать не только те или иные пробелы и посторонние вставки в речевой поток, но и весь

текст – при определенных обстоятельствах, а именно: когда он не столько приносит нам определенные сведения, сколько какие-то сведения, какое-то уже имеющееся знание стремится у нас «отобрать». Очевидно, в таких случаях речь идет об «обесценивании» предшествовавшей информации и замене ее на другую, вновь поступившую. До такой полной замены может, однако, и не дойти. По своему характеру наступление «повреждающей» информации может быть вполне эмпирическим, а равно и неэмпирическим. Эмпирия удостоверяет нас, что в жизни не проявляется никакого высшего порядка, а напротив, имеют место случайные флуктуации: например, Ковальскому, хоть он и мошенник, все море по колено, а Калиновский хотя и святой, но всегда ему не везет, и сейчас он умирает от рака желудка. Все это разрушает образ высшего порядка, гарантированного самим Господом Богом. Взамен же эмпирия дает нам информацию весьма небогатую, зато вполне – с научной точки зрения – правдивую. Но это уже совсем не эмпирия, когда на нас насаждают с внушением, будто за свою временную жизнь человек осужден на вечные муки, потому что такова манихейская природа вещей. Однако в обоих случаях имеет место одно и то же стремление: «отобрать у нас» определенную информацию. Ведь и надежда в определенном смысле тоже есть информация: такая, которая помогает находить «гомеостатическое равновесие».

В приведенных примерах «уничтожение» информации так или иначе совершается в плоскости наших представле-

ний о реальном мире. Однако литературное произведение с равным успехом может направить свою «шумовую» стратегию как на мир, так и на самоё себя. Таковы романы о романах.

Такой роман, например французской «новой волны», возник в кругах литераторов, признающих состояние прозы кризисным, а роман – жанром, который постигли бессилие и паралич. Поскольку искренне согласиться с таким диагнозом означало для писателей просто замолчать, они произвели то, что в психоанализе известно как «перенос»: спроецировали бессилие либо на мир, либо на язык, либо на то и другое одновременно.

Однако тут произошло нечто любопытное. Еще древний философ Горгий из Леонтин учил, что ничто не существует, а если бы существовало, то мы не могли бы об этом знать, а если бы и узнали, то не было бы способа убедиться, что это истина. Эту его радикально скептическую программу не приняли слишком серьезно. Так обычно и бывает с программами, которые в своем экстремизме требуют от нас сразу слишком многого.

Если в литературе можно говорить о некоем соответствии коперниканской революции, то Коперником литературы надо назвать Достоевского, потому что он привел в движение окаменевшую поэтику, ввел в рамки литературного произведения нестройный хор рассказчиков, свидетельствующих о несовершенстве любого знания человеческих дел. Стра-

тегию «новой волны» иногда сравнивают с происшедшим в XX веке релятивистским переворотом в науке. И неправильно, потому что уже Достоевский, отняв у писателей привилегию всеведения, достиг той позиции, которой в физике соответствует неопределенность измерений. Эта неопределенность признана ныне неопровержимой. Великий россиянин отнял у литературы всеведение, которое на самом деле было упрощенным подходом, но не уменьшил (наоборот, как раз увеличил) количество того, что можно рассказать о людских делах. Ну а «новый роман» отбирает много, взамен же дает мало. Исповедальный характер не является для прозы эквивалентом релятивизма физики, потому что релятивизм этой последней не основывается на сомнениях в самой себе. Между тем «новый роман» – это литература, которая гораздо меньше, чем ее предшественники, интересуется миром, зато весьма живо интересуется именно литературой. И вот «новая волна» дает сюжеты, в предметном плане довольно банальные, а вся ее оригинальность оказывается лежащей в плоскости повествовательной манеры. Как верно заметил М. Гловинский, методология создания «новых романов» – это по существу беллетризованная методология, о которой рассказывается в этих же романах. Их авторам удалось создать информацию до такой степени отселектированную, что в ней почти ничего не осталось от мира, лежащего за пределами романа. Открытость «новых романов» обращена в сторону их же повествования, а не в сторону реальности. Изменения,

происшедшие в «новых романах» в отношении описанной в них реальности – только функция упомянутых методологических изменений.

Позднейшие опыты в области «нового романа» ставят в конечном счете под сомнение и сам язык как средство коммуникации. Бялошевский и Ионеско, особенно в своих ранних произведениях, изображали только омертвелость человеческих скоплений, но все же моделировали «реальную языковую ситуацию». Беккет возвел разрушение этой ситуации в онтологический ранг. Последние слова его романа «Моллой» содержат в этом отношении целую программу: «Полночь. В окна льет дождь. Нет полночи. Не льет дождь». Так и литература как информация себя уничтожает. Это (по крайней мере в физикалистском плане) соответствует и теории – в самом деле, информацию можно уничтожить с помощью информации. Любопытно, как дальше будут развиваться события в рамках данного направления. Если оно не стремится дойти до гробового молчания, то неизбежен какой-то радикальный поворот.

Классификация кодов

В сфере языкового восприятия действуют определенные психофизиологические закономерности, отчасти подобные тем, которые (наряду с другими) открыты также в физиологической оптике. Соответствующие механизмы компенсируют изменения размеров наблюдаемых объектов: изменения, вызванные тем, что разные объекты лежат от нас на разном расстоянии. Благодаря этому мы знаем, что человек, видимый вблизи, – тот же самый и такой же самый человек, как и видимый с крыши небоскреба. Тем не менее компенсация не является полной, и с *очень* больших или *очень* малых расстояний – непривычных – предметы, вообще-то нам знакомые, выглядят непохожими на себя. То есть можно взять объекты – вроде стебля травы в поле, камешка у дороги или крылышка мухи, – к которым наше отношение вполне нейтрально, потому что они нам не угрожают и нас не привлекают. И окажется, что даже о них в зрительном восприятии информация семантически неинвариантна в подлинном смысле, если мы их рассматриваем в непривычном и потому «аномальном» удалении. Дело не в том, что нам нужна просто какая-то дополнительная конкретизирующая информация через каналы органов чувств. Не всегда ведь она решает дело. Если мы разглядываем гладкую стеклянную бусину с расстояния в сантиметр, то узнаём о ее структуре не больше, чем если

будем разглядывать ее с расстояния в двадцать сантиметров. И однако семантическое (а не только «в отношении размера») различие существует.

В чем-то параллельные с этим, хотя и не тождественные явления встречаются также в языковом восприятии, в особенности в восприятии печатного (или рукописного) текста. Интенсивность активации восприятия в семантическом плане зависит больше от эффективности выделения того, что автор или редактор принял в качестве «кодовых единиц», чем от размеров шрифта. Впрочем, крупные заголовки в газетах выполняют функцию не столько суверенно-семантическую, сколько сигнальную: они как направляющие стрелки указывают нам, в чем надо увидеть главное, откуда начинать читать. Но вот если стихотворная строка разломана на фрагменты, причем в некоторых из них только по одному слову, это усиливает производимый эффект: не оптический, а семантический. В прозе тот же феномен проявляется от случая к случаю: например, когда отделяют интервалами слова того или иного действующего лица, подчеркивая его обособленность и индивидуальность. Но зато проза использует в аналогичных случаях другие средства. Прежде всего – частотные. Если автор хочет, чтобы название цвета сильнее действовало на читателя, он сделает предыдущий текст как бы «серым», то есть не будет именовать подряд множество других цветов (и конечно, тот, который предстоит упомянуть). В конце концов, это вещи известные: множество эпитетов

друг друга взаимно гасят. Ибо вообще употребление слов в качестве стимулов подчинено обычным механизмам физиологического восприятия. Если «пережать педаль», то в итоге происходит полная инфляция: даже «самые сильные» слова перестают производить впечатление. Но, кроме этого, есть и другой феномен, на который внимания не обращают. У слов есть некие «семантические размеры», колеблющиеся в значительных пределах в зависимости от применяемой автором тактики. Один предпочтет сыпать «словесной мелочью» – нарочно, чтобы слова взаимно гасили друг друга и как бы образовывали рисунки без отчетливых контуров, частично громоздясь, частично пересекаясь в виде сплетения тонких черточек, из которых глаз читателя должен как-то вылавливать «оптимальную» форму. Другой, напротив, благодаря лапидарности, экономности, разумному использованию understatement²² сохраняет свои самые ударные приемы как бы в резерве – на «чрезвычайный случай». Это уже соответствует спокойному, монолитному оконтуриванию рисунка текста. Что получается в итоге обеих этих противостоящих друг другу тактик? В первом случае «зерно значения» воспринимается как некая малозаметная единица, а окружающие ее слова – как нечто «еще меньшее» (опять-таки семантически, а не оптически!). Во втором случае слова как бы укрупняются, набирают тяжесть, вес, даже некоторую осязаемость. Ибо возникает впечатление, подобное тем, какие мы

²² Недомолвки (англ.). – Примеч. пер.

испытываем от картин, нарисованных, пожалуй, в импрессионистской манере в ее пуантилистском варианте. В пуантилистской картине легко выделить «кодовые единицы» с их зернистостью, причем основное «зерно» иногда разрастается (тогда перед нами крупные, сплошные цветные пятна), иногда вообще пропадает и теряется – например, в натуралистической технике. Текст, тяготеющий к созданию миметического впечатления, не может быть ни слишком «серым», со слишком «малым» семантическим зерном, но не может и складываться из слишком «крупных» единиц. Если в первом случае наглядность чрезмерно теряется (то есть воспринимаемая текст, читатель ничего из сказанного «не увидит»), то во втором случае язык слишком автономизуется и перестает быть «прозрачным» для высказываемого.

То, что мы назвали «зерном значения» (и что иногда дает эффект «прозрачности» текста, а иногда – эффект его «непрозрачности»), образует некий вид *кода*. Управление во всех звеньях, посредствующих между передатчиком и получателем информации, – это кодирование. Если в яйцеклетке заблокированы гены-депрессоры, если поворот руля изменяет положение колес автомобиля, то происходит перекодировка, то есть замена одного вида информации другим (в эмбриогенезе это изменение химизма, а в системе управления автомобиля – механические и обязательно линейные изменения, потому что эта система представляет собой обычную редуccionную передачу).

Можно представить себе различные классификации кодов. Если определенным «событиям» ставятся в соответствие определенные «знаки» или «символы», то их словарь – это кодирующий комплекс для целого класса событий. Кодовые единицы можно сопоставить с реальными событиями как конечным звеном в цепи передачи информации. Можно также произвольное число раз перекодировать сообщение «по дороге», иначе говоря, преобразовать первичную репрезентацию «оригинала». У пожарного датчика два состояния – два «знака», поставленных в соответствие двум классам событий: «отсутствие пожара» и «пожар». Когда температура увеличивается выше заданного уровня, датчик включает сирену, «установив», что произошла «смена класса событий».

Коды можно разделить на (1) «двусторонне установленные», которые функционируют благодаря взаимному соглашению передающей и воспринимающей инстанции, и (2) такие, которые установлены только передающей или только воспринимающей стороной. Под «соглашением» здесь можно понимать также и генетически запрограммированные в организмах установки: например, сука во время течки специфическим запахом дает «знать» самцу о своей сексуальной готовности. В пределах (2), случаи, когда код задает только передающая сторона, это классическая ситуация условных рефлексов. Экспериментатор не договаривается с собакой, какой сигнал будет кодовым знаком, сигнализирующим появление миски с кормом. Тем не менее собака быст-

ро обучается «адекватному распознаванию кода». Когда код устанавливает воспринимающая сторона, это классическая ситуация ученого: приступая к исследованию, он устанавливает своим выбором, опираясь на уже имеющиеся знания, какие собственно «кодовые единицы» использует Природа. Эксперимент – это «вопрос», заданный Природе. Если код выбран в какой-то мере адекватно, Природа «отвечает» с помощью того же кода, состоящего, например, из элементарных единиц электричества и магнетизма, спинов и т. п.

Коды бывают не только простые и сложные: сверх того возможно еще смешение различных кодовых форм. Мозг – это «миксер» для огромного числа разнообразных кодов органов чувств. Здесь пересекаются коды зрительные, осязательные, обонятельные, а также висцеральные, кинестетические и т. д. Они подвергаются фильтрации в иерархически низших подсистемах мозга, а в высших – преобразуются и интегрируются в определенную целостную «модель» ситуации организма по отношению к среде. В этом многокодовом пространстве язык функционирует на правах посредника, связующего фактора и одновременно – семантического «костяка». Имея в виду такую его вовлеченность, в пределах языка можно создавать (причем различными способами) водворенные в артикуляциях «субкоды». При их создании можно менять преимущественно терминологию («специализированные коды»), а можно актуализировать определенный код, взяв в нем связь слов. Таково, например, упор-

ное повторение – в определенном числе разных вариантов – чисто синтаксического приема по всему тексту. Но это еще самые простые случаи. Литература оперирует внутриязыковыми, гетерогенно составленными кодами: оперирует – это очевидно – в практическом смысле, потому что создает их, но «не ведает, что творит», и не исследует процесса их создания. Если не считать, что она этим занимается в своей литературоведческой ипостаси. Артикуляционные манеры, соответствующие отдельным ситуациям, тоже образуют особые коды языка: например, обрядовые, религиозные, принятые в дорожном или товарищеском общении и т. п. Ибо с кодами мы сталкиваемся всюду, где в «знаковых ситуациях» одни виды информации преобразуются в другие.

Кодовые единицы могут быть отделены друг от друга с разной степенью отчетливости, потому что природа «субкодов» как бы вторично статистическая: на типичную статистику языка накладываются частоты другого порядка, в форме того или иного рода «разрежения», «сгущения», «бие-ния» и т. д.

Рассказывать о событиях определенным конкретным способом или применяя некую стратегию, все это значит: осуществлять выбор «субкодов» из их возможного множества. При этом становится мыслимым различие «семейств» кодов: одно из них кодирует преимущественно то, что относится к «зрительной» сфере, другое – к «абстрактной» и т. п. Такие коды повсеместно распространены с давних пор, они

обнаруживаются не только в литературе. Ведь и в повседневных ситуациях употребление языка зависит от «природы» органической конституции того или иного человека. Тот, у кого преобладает зрительный анализатор, будет склонен чаще, чем «моторик», пользоваться «визуальными» субкодами. Поскольку характер такого сдвига по фазе чисто статистический, человек может ему противостоять на основе своего сознательного решения и выбора.

Степень «объективности» кодов или субкодов тоже, как мы уже говорили, непостоянна. В определенных ситуациях человек, воспринимающий информацию, может и то, что по существу кодом отнюдь не является, принять за код. Допустим, случилось, что голубь, которого мы кормили зерном, в ту самую минуту как раз приподнялся на лапках. Возможно, что и впоследствии, чувствуя голод, он будет приподниматься на лапках. Потому что здесь на основе однократного совпадения возник условный рефлекс, в котором роль условного стимула (эквивалента звонка в эксперименте с собакой) играет состояние мускульных проприоцепторов птицы. Однако у источника информации в данном случае не было никакого намерения применять код как знаки, соотнесенные с процессом кормления. Получатель же информации «решил», что здесь код. Система стимулов, каковой является литературное произведение, представляет огромную сложность и является управляющей программой, полной пробелов и, возможно, допускающей множество интерпретаций и

свободу выбора тактики и стратегии восприятия. Раз это так, читатель может «заметить» то, что «не полностью» и «не обязательно» представлено в произведении. Тем самым читатель обнаружит в нем коды, которых там, возможно, «и во все нет».

Между кодом и «некодом» такое же различие, как между рассветом и утром: вследствие постепенной градации переходов разграничения неизбежно в достаточной мере произвольны. Аналогичным образом и о кодах в литературе, особенно же о кодах высших уровней, надо говорить со значительной осторожностью, помня об их относительности применительно к конкретному читателю или к более или менее однородному множеству читателей.

В пятнах на картах теста Роршаха люди «опознают» различные фигуры чудовищ, ангелов, птиц. Тем самым испытуемые осуществляют процесс «декодирования» этих таблиц, причем невозможно в рациональном смысле говорить об объективности употребляемых при этом кодов, разве что имея в виду самый факт их отнесения к роршаховской статистике, отображающей типовые распределения ответов.

Памятуя об этом, исключительно в эвристических целях и для наглядности зафиксируем следующие отличные друг от друга (отличные с грубым приближением) группы литературных кодов:

(1) *Собственно языковые коды*: на шкале кодов они занимают место от нулевой «нечувствительности» к изменению

языкового кода, иначе говоря, от полюса артикуляционной инвариантности и до противоположного конца шкалы – до полной зависимости от такого рода изменений.

(2) *Предметные языковые коды*: от кодов, репрезентирующих без знаков, через репрезентирующие «знаками высших уровней» и вплоть до «символических кодов отнесения».

Чем ниже степень артикуляционной инвариантности кода, тем более несомненна его принадлежность к первой группе. Опять-таки граница между обеими группами представляет собой весьма постепенную градацию. Перед тем как рассмотреть этот несколько запутанный вопрос на примерах, отметим, что знаковость предметных кодов представляет собой информационную избыточность, которую текст придает изображаемому в нем объектам. Такой избыточности в реальном мире, вообще говоря, нет. В нем предметы и личности просто «существуют», что и составляет в экзистенциальном плане их «достаточное» основание, в то время как их наличие в литературном произведении может быть «значащим». Можно предпринять эксперимент с «переводом» произвольного литературного текста на язык в смысле обиходном вполне правильный, но по возможности нейтральный в кодовом отношении. Так, например, отрывок из разговора Кмицича с Оленькой в первом томе «Потопа» Г. Сенкевича звучит: «Я не был еще в Любече, понеже яко птица спешил припасть к стопам панны, моей госпожи. Прямо из лагеря ве-

тер меня сюда принес...» и т. д. В упомянутого типа «переводе» мы бы получили достаточно забавное: «Не был я еще в Любече, потому что очень спешил вас приветствовать. Приехал прямо из лагеря...» и т. д. Однако сверх того выявляется, что «Трилогия» Сенкевича без своего «языкового облачения» не может существовать в качестве художественного произведения. Напротив, аналогичный «перевод на обиходный язык» текстов Толстого, Бальзака, Достоевского практически не дает таких результатов. А такие тексты, как проза Шульца, вообще не удастся подобным образом перевести: «перевод» в данном случае означал бы распад всего текста.

Как отсюда видно, степень вrastания внеязыковой – для данного литературного произведения – действительности в его язык есть величина, колеблющаяся в широких пределах. Можем предложить следующую рекомендацию: если перевод текста оказывается возможным в том смысле, что бóльшая часть предметно изображенного в данном литературном произведении остается без существенных изменений после «артикуляционной трансформации» его кодов на «коды повседневной жизни», то в собственном смысле «литературные коды» этого произведения надо искать в его предметном мире. Если же, наоборот, предметность при такой трансформации сохраняется, но становится плоской, стереотипной, банальной, информационно обедненной, то коды произведения скрываются скорее в его языковом слое – предполагая, что оно вообще имеет собственные «ценностные» коды.

Если устранить из «Трилогии» Сенкевича языковые украшения, ее мир станет плоским и банальным. Мир же романа Шульца при «переводе» вообще исчезнет. Когда такое имеет место, мы можем признать текст как бы «поэтическим».

Это различие – по необходимости, весьма примитивное – позволяет тем не менее найти типичную локализацию кодов, используемых данным автором. Ибо коды – как тип преобразования информации – могут «располагаться» либо в стилистическом и лексико-синтаксическом слое произведения, либо в мире, который оно изображает. Но что по существу означает «перенести код в область изображенного мира»? Реальное положение вещей можно выразить бесконечным числом завершенных артикуляций. Оно, то есть реальное положение вещей, представляет собой источник неязыковой информации, иными словами, с самого начала определяет ее количество, которое может быть различным образом закодировано с помощью языка. Но большее ее количество уже не может быть в данных условиях закодировано (это доказывается общей теоремой о кодировании). Скажем, в данном случае «реальное положение вещей» заключается в том, что некий человек, имеющий титул барона, спит. Примем такой тезис, что это вот и есть все, что нам известно о «реальной ситуации». Ее кратко можно описать так: «Барон спал». Также можно сказать: «Этот обладатель пятилучевого герба почивал в объятиях Морфея». Или: «Аристократ низшего ранга предан был в добычу снам», или: «крепко спал

барон, крепко, как только возможно», или: «Спал он по-баронски, хотя и забыл о своем баронстве», или: «Сморенный сном, ясновельможный барон непробудно спал», или: «Дорвался барон до сна, впал в сон, предал себя сну, сыпанул до глубокого сна» и т. д. до бесконечности. Обратим внимание, что количество внеязыковой информации, касающейся определенного положения дел, во всех предложениях одно и то же, а стилистические нюансы указывают только на изменение отношения к этому положению дел. Нет речи о том, что на такие-то способы сна указано как на «лучшие», а на такие-то – как на «худшие», потому что помимо всего прочего смысл фразы зависит и от локального контекста, и от общих установок произведения, из которого она взята. Приведенные в качестве примеров предложения семантически неравнозначны, потому что каждое изменение слова в предложении влечет за собой изменение значений. Общая черта всех этих фраз – осуществление в них различных преобразований (кодирования) информации, отображающих «положение дел». Оно, оставаясь «в себе» неизменным, становится объектом языкового наблюдения в различных перспективах, задаваемых лексико-стилистическими детерминантами.

Можно считать, что «положение дел» представляет собой центр, окруженный «семантическим пространством» своих артикуляционных отображений и что эти артикуляционные отображения образуют как бы концентрические круги вокруг предметного центра. Чем «дальше» от него, тем более

распространенными (но не выходя из чисто языкового плана) становятся предложения, в которых содержатся эти отображения, вплоть до таких: «И барон спал. А когда мы так говорим, имеем в виду, что он не занимался ничем, кроме этого дела – которое в сущности чисто пассивно, поскольку не требует никакой активности. Он предавался сну целиком и полностью, таким всепоглощающим способом, как будто бы не только не был бароном, но как будто бы его вообще на свете не было, ни как барона, ни каким-нибудь небаронским образом». Отдаляясь еще более – в конфигурационном пространстве возможных артикуляций – от центрального для него «положения дел», мы можем создать впечатление, что передана бог знает насколько конкретная предметная информация, в то время как на самом деле ничего не сказано, кроме того, что какой-то барон спал. Все остальное в предметном плане иллюзорно. Некоторые полагают, что из таких иллюзий и слагается литература. Мы не разделяем этого взгляда.

Каким образом код транслируется в сферу изображаемого в тексте мира? Указание на объекты само по себе еще не есть код. Дорожные знаки, как и знаки препинания, это просто знаки – нечто репрезентативное и *узко* связанное с определенными операционными значениями. Знак не должен иметь много интерпретаций: зеленый свет на светофоре означает, что «дорога свободна» – и ничего более. Потому он и есть знак. Символом знак становится постепенно, в той ме-

ре, в какой растёт количество его виртуальных соответствий. Зеленый цвет «вообще» может означать весну, май, одно из общественных движений, молодость («молодо-зелено»), надежду и т. п., так что зеленый цвет – символ или по меньшей мере может быть символом. Однако и то, что было знаком, может превратиться в символ, поскольку каждая кодирующая система, хотя бы и с таким бедным набором состояний, как у дорожного светофора, может оказаться включенной в более богатые (в отношении разнородности обозначаемого) системы. Например, зеленый свет в буквальном смысле есть только знак свободной дороги. Но при превращении знака в символ может оказаться, например, что для кого-нибудь включение зеленого света есть вместе с тем (благодаря созданным этим цветом ассоциациям) символ «раскрытия жизненного пути». Так будет, если из накопившегося в кодовой организации образа предметного распределения событий возникли соответствующие символические связи.

В нашем примере светофор как знаковый объект благодаря его включению в систему более высокого категориального уровня (символического, а не сигнального) начинает выполнять символические функции. Отсюда видно, что вводить код в предметную действительность – то же, что продуцировать неязыковые коды высших уровней. Просто описывая светофор и его действие, мы языковым кодом даем описание сигнализирующего объекта. Если мы указываем на группу из трех человек, то возможно, что здесь намек на геометриче-

скую фигуру – «треугольник», или на «Троицу». Тогда предметная ситуация становится символической. Определенное положение вещей можно артикулировать – или, как это делается в пантомиме, показать одними лишь жестами. Если мы опишем пантомиму, не упоминая о том, какую информацию актер передает своей безмолвной игрой, – если мы ограничимся рассказом только о том, что он делает, – то мы тоже используем предметный код. Потому что хотя мы используем язык, но все же о значениях уведомляем читателя как бы жестами, немо. Впрочем, этот метод – один из наиболее распространенных и типичных способов кодирования в литературе. Это – описание, как бы вообще не понимающее того, что происходит, но дающее протокол с позиции естествоиспытателя, который хочет передать факты, а не собственное их истолкование. Если ограничиться при чтении таких описаний кодами, заданными культурными стереотипами, результатом будет банальность, как если бы мы допытывались до того, что нам и так хорошо известно. Уход от этих стереотипов создает впечатление, что не «сам текст» что-то говорит, но говорят только показываемые этим текстом объекты. Тогда слова и предложения перестают быть автономными носителями информации и передают эту функцию действительности, изображенной в тексте. Когда эта действительность стабилизируется в сознании читателя, единство артикуляции, заданное литературным произведением, практически не помешает замене ее артикуляциями, которые направлены на

то же самое опредмечивание, но иными в языковом отношении средствами. Это достаточно элементарно. Поскольку ничто не мешает произвольному усложнению кодовых отношений, его ограничивают только решение автора и способность читателя разгадывать различные его изобретения. Наиболее интересные из них получили известность: например, отождествление знаков с их десигнатами, даже сознательное переплетение этих категорий, дающее своеобразный результат «кодового пандемониума». Гигантское скопление кодов, причем не только языковых, суть культура. Писатель (например, Борхес) пользуется в этом плане неограниченной сферой свободы в комбинировании.

Старый принцип композиции литературного произведения запрещал вводить в него элементы, не наделенные в высшей степени функцией сигнализации. В противоположность реальному миру, в котором множество событий происходит случайным образом, в романном мире каждый объект полон значения и каждая черта того или иного персонажа должна была служить это миру в плане инструментальном или информационном. Однако этот отбор предметных кодов на «полезность» как подчиненность структуре произведения в целом вел к избыточной упорядоченности, следствием которой было антиреалистическое «замораживание» изображенных в книге событий. Можно наблюдать также некое «тяготение к небесам» предметных кодов, которые становились все явственнее недоопределенными, то есть в плане коннота-

ции открытыми до такой степени, что их десигнатами могли служить целые плеяды явлений. Эквивалентом нечетко выделяемых кодов являются также такие, которые вместо «знаков высшего ряда» (каковы в католическом романе Бог, Провидение, трансценденция, вообще вся сфера того, что относится «к небесному») продуцируют «знаки низшего ряда». Все это понятия, у которых «отнята всеобщность», то есть как бы возвращенные к тому источнику, из которого исторически они вышли в тот период, когда язык только лишь возникал. Но теперь они редуцированы до образов, конкретных в предметном отношении, но неясных в семантическом; до «сгущений» и «переносов» в понимании психоанализа и палеоантропологии; до абстракций, не именуемых, но «показываемых» с помощью структур непосредственно предметных и только частично символических. В мире такого литературного произведения возникает репертуар «доязыковых пракодов» сходный с тем, что был у первобытного человека. Эти тенденции являются необычными, потому что язык, уже приспособленный для точных интерпретаций, теперь (путем весьма трудоемкого сигнализационного опредмечивания) превращают в нечто по возможности темное, полное расплывчатых и обманчивых значений. Иногда такая стратегия находит поддержку и в самой языковой стороне литературного произведения, например в ее лексико-семантической архаизации. Однако при этом часто, как в романе Оркана «В старину», на банальные предметные стерео-

типы накладывается псевдоархаичный, причудливый язык. Если в таких случаях попытаться осуществить уже упоминавшийся «перевод на обиходный язык», становится ясным, что мы имеем дело с тенденцией всего лишь поверхностно «косметической». Бывает и так, что, не будучи в состоянии последовательно придерживаться границ предметного кода, автор переносит определенные фрагменты «сигнализации» в сам язык. Это уже явление из области патологии прозы. Когда-то казалось, что средствами языка невозможно достичь до такой степени «дезиконизации» и «афигуральности», до которой дошла абстрактная живопись. Но теперь очевидно, что, вообще говоря, это не так. Одной из самых старых по давности применения является техника «мимикрии под шизофрению», примеры которой мы уже приводили. Однако возможных тактик в этом направлении очень много. Хотя наррация при ее чисто зрительном восприятии с необходимостью линейна, в плане «изображенного мира» она линейной в целом быть не может (но она линейна, когда изображает, например, монологи или разговоры). Автор традиционного романа с помощью языка воспроизводит виды поведения, типичные для ориентационных реакций человека, который в новой для него среде сначала осматривается в ней как в целом, а потом отыскивает в ней ситуационные доминанты. Когда после предложения «Графиня сидела на козетке» появляется в качестве следующего предложения «Ночь была темная, шумела непогода», это отступление не собьет

нас с правильного восприятия, потому что мы не сомневаемся, что текст вскоре, после этого «ситуационного ориентирующего расширения», снова вернется к графине. Однако такие отступления можно расширять, удлинять, и не только описательно. Можно поступать и иначе, используя приемы недоопределения, шероховатости предложений как постоянного принципа. Можно нигде языковыми средствами не «приближаться вплотную к действительности», но изображать ее исключительно «на расстоянии», используя «дистанцию умолчания» и «предположений». Можно, как это делает Роб-Грийе, сигнализировать о затаенном мышлении персонажей, глядя на них через зияющую в предметном мире «щель». Восприятие таких текстов дает некое постоянное ощущение неудовлетворенности (кто? что? как? откуда? почему? и т. д.), как бы «семантического раздражения», которое писатели и не пытаются облегчить, но наоборот, час от часу становятся все ожесточеннее. Специфическое изменение кода здесь выступает как стилистика, создающая «фразу-роман» – впрочем, создающая только иллюзорно, потому что не существует такого литературного произведения, которое действительно, то есть грамматически, было бы *одним* предложением. Предложений же, разветвленных свыше определенных размеров, ни один человек воспринять не может, как показывают специальные исследования.

Рассмотренные стратегии приводят к тому, что все труднее становится отделить языковые коды от предметных. «Со-

временные» тексты дразнят читателя, но вместе с тем и стимулируют внимание к пересечениям антиципаций в области читательского восприятия. При этом, как обычно бывает с оригинальностью, только определенные ее дозы, не слишком большие *для данного читателя*, вызывают состояние удивления, которое легко может перейти и в недоумение. Чрезмерная же доза оригинальности ведет к пониманию, что перед нами попросту нечитабельный текст.

Поскольку мы здесь занимаемся только весьма общими принципами литературоведения, точнее, стремимся дать вступление в его «кибернетизованную (отчасти)» форму, ограничимся одними лишь довольно скромными замечаниями, такими как те, что уже приведены. Мы в целом не утверждаем, что привлеченный нами концептуальный аппарат достаточен для более тонкого анализа проблем креативности, в особенности поэтической. Вспомним, что мы исходили из тезиса, что каждое языковое высказывание – это управляющая программа, изобилующая пробелами. Теперь мы можем добавить, что писатели – хотя обычно не отдают себе отчета в информационной специфике данного состояния вещей – все же разнообразными способами его используют, иногда даже противореча сами себе. Хотя упомянутых пробелов ликвидировать нельзя и хотя это для взаимопонимания и не обязательно, тем не менее их наличие в каждом тексте можно использовать для различных целей. То, что мы назвали пробелами, не вполне тождественно со «схемами» феноменоло-

гического взгляда на литературное произведение. Это видно из того, что если бы пробелы свидетельствовали только о «схематичности» текста, то увеличение их числа должно было бы сделать его «еще более “схематичным”», только добавило бы эскизности. Между тем иногда может выйти как раз наоборот. Так называемые «трудные», авангардные литературные тексты выделяются среди других той особенностью, что пробелы и недоопределенность в них сознательно умножены. Благодаря этому возникают эффекты неоднозначности, неустойчивости присоединения одной фразы к другой, иногда наряду с этим даже разрастания придаточных предложений. Все эти эффекты комплексно участвуют в создании целостного эффекта – тоже из области познания, но этот эффект (его уже невозможно количественно включить в информационный аспект) надо рассматривать как результат кумулятивного воздействия произведения. Ибо писатель как раз, может быть, и желает того, чтобы читатель не определил, включение каких эффектов в сознание *implicite*²³ подразумевается текстом. Поэтому и оказываются нечеткими коннотация, а равным образом денотация фраз, глав, вступлений и даже литературных произведений в целом. Читая их, неопытный читатель легко обескураживается и уподобляет подобный текст темному лабиринту. Авторы же – это надо объективно оговорить – не облегчают жизнь своим читателям, когда, употребляя подчас приемы очень простые, до-

²³ В скрытом виде (лат.). – Примеч. пер.

бываются того, чтобы почти безнадежными стали попытки вникнуть в структуру произведения, дифференцируя десигнативные значения. Так происходит, например, при чтении книги Фолкнера, в которой чередуются речи от первого лица. Персонажи, произносящие эти речи, отличаются друг от друга исключительно «интонированием» их «психических сущностей». Это интонирование имплицировано (таким образом, что оно подразумевается) в речах персонажей, которых к тому же зовут почти одинаково. Читатель, которому не удастся должным образом интегрировать элементов высказываний этих поочередно изливающих свою душу героев книги, обычно теряет какое-либо ее понимание.

Существенно, что восприятие – это последовательность включений в сознание эффектов, которые, будучи программами, не образуют самодовлеющих элементов. Ибо выполнение этих программ – условие возникновения целостностей высшего уровня. Произведение, соответствующее приведенному начальному пониманию, то есть взятое как «управляющая программа», не обязательно есть одна, «полная пробелов» такая программа. Оно может быть и гетерогенным комплексом программ, в котором диапазон команд (содержащихся в этом комплексе частично *explicite*, однако чаще *implicite*) простирается от уровня предложения как синтаксической и значащей единицы до наивысшего уровня целостности, которая так же слагается из предложений, как дом из кирпичей. С тем только отличием, что метод это-

го сложения для книги совсем особенный: в ее случае план («программа») целого передается не каким-либо особым информационным каналом, но доставляется к нам понемногу в своих фрагментах, а именно распыленный на отдельные предложения, главы и абзацы книги.

Управляющую программу, которая пестрит пробелами – не как попало, но расположенными с соответствующим замыслом, – такую программу можно считать серией ходов одного из партнеров разыгрываемой партии. Тогда акты включения, осуществляемые читателем во время чтения, надо считать *sui generis*²⁴ «ответами», противодействиями этим ходам. Противодействия эти, само собой разумеется, не антагонистичны, потому что вполне можно (притом, вообще говоря, без всяких метафор) признать, что читатель с автором образуют в ходе игры взаимодействующую коалицию, которая (посредством литературного произведения, образующего акт «кооперативного соглашения») разыгрывает партию против кого-то третьего, например мира или общества. Этот расклад очевиден в случае произведений, которыми автор «кооперируется» с читателем как бы через голову цензуры. Но сходная ситуация возможна и в иных, бесцензурных условиях. Конечно, можно читать тексты также и «вопреки» их авторам, хотя и не всегда – вопреки текстам. Сегодня мало кто из поклонников Достоевского читает его так, как он сам наверняка мог бы желать. Убедиться в этом нетрудно,

²⁴ Своего рода (*лат.*). – *Примеч. пер.*

прочтя, что он считал нужным писать как публицист и философ. Если бы не цензура (которая один раз в истории в самом деле заслужила благодарности писателей!), было бы написано продолжение «Записок из подполья», весьма недоброе и полностью противоречившее тому, что можно извлечь из чтения опубликованной части. Это видно из переписки писателя. О таких ситуациях говорят обычно, что писатель победил в авторе идеолога. Мы с нашими кибернетическими методами еще недостаточно готовы к исследованию того, как достигается подобная победа. Итак, перейдем к задаче, стоящей перед читателем. Если «существует» только одна управляющая система (в замысле), а из текста – пусть это и обременительно – можно вывести секвенцию решений, то хотя бы и нелегко было выяснить ту форму понимания текста, которую сам писатель считал «адекватной», но все же каждый отличный от других метод вхождения в текст дает тот или иной разброс данных. После этого задача сводится к попыткам найти способ их интеграции, который всегда в какой-то мере будет отклоняться от «адекватной формы». У читателя в этом случае не остается выбора: или он справится с задачей, или у него вообще ничего не получится. По правде сказать, вся эта ситуация представляет собой скорее некое идеальное пограничное состояние, нежели реальность. Кроме того, она практически не касается сочинений хотя и относящихся по жанру к прозе, но написанных, по-видимому, со специальной мыслью об «эксплозивном» эффекте особо-

го рода. Этот эффект можно сравнить с тем, который происходит, когда фрагменты (с массой ниже критической) металлического урана сливаются воедино, образуя массу выше критической. «Эксплозивные» произведения такого рода – например, шутки. Тот, кто не «схватил изюминки» в шутке, ничего из нее в смысле информационного выигрыша не получит. К этому же роду произведений относятся стихи, но не все, а та редкая их разновидность, которая, полностью отказавшись от «местных красот», стремится только к созданию целостного эффекта.

Однако обычно дело обстоит так, что удастся соотнести различные тактики и стратегии восприятия. Хотя результаты при этом не одинаковы, они могут дать комплекс эквивалентных друг другу декодировок. Внесение порядка в этот комплекс, преодоление «конкретизации» проявляется в процессах общественного восприятия литературного произведения. К этому – интегральному – аспекту феноменов, «навязывающему» конкретным текстам такие «структуры» и такую «семантику», какие в них усматривает общество, необходимо будет вернуться отдельно.

Моделирование в науке и в литературе

Обратимся теперь к позиции автора, в целом как будто бы нами раскрытой благодаря примененной тактике и стратегии следующих один за другим актов включения, осуществляемых читателем во время чтения, и постараемся освоить развертываемую перед нами информацию, которую теперь мы можем рассматривать как своего рода модель.

Моделирование – это установление или раскрытие некоего подобия. Раскрывая или устанавливая подобие, мы уменьшаем разнообразие мира, а тем самым упрощаем его и вместе с тем нечто о нем (о мире, как мы его себе представляем) узнаём. Ибо «узнать что-либо о мире» – это то же самое, что «открыть в нем (или создать) некоторый вид порядка».

Там, где любая вещь во всем отлична от любой другой вещи, не имеется никакого порядка. Там, где все вещи тождественны, господствует «высший порядок». Космос становится тавтологией как бесконечное число повторений одного и того же. Нечто подобное такой тавтологии признают для уровня элементарных частиц, что, однако, с других точек зрения сомнительно.

Если моделировать – значит кое-что узнать о мире, то трактовать литературное произведение – значит заняться прежде всего его познавательными аспектами.

Наука ставит себе целью предвидение будущих состояний мира, опираясь на знание прошлых состояний. Это становится возможным благодаря теориям – языковым моделям связей, имеющих место в реальном мире. Эти связи – инварианты больших классов явлений. Например, уравнение Эйнштейна об эквивалентности энергии и массы, умноженной на квадрат скорости света, – инвариант для класса явлений, равного «содержанию всего Космоса». Научные модели подкрепляются с помощью опыта. Каждая научная модель прежде всего предполагает выбор существенных переменных явления или явлений, которые должны быть смоделированы. Кроме того, каждая модель должна давать отчетливый ответ на вопросы, что именно она моделирует, как моделирует и *в каком объеме* моделирует. Модели литературы тоже предполагают выбор «существенных переменных», то есть (если говорить о сфере литературы) выбор элементов, значимых для литературного произведения. Цель построения таких моделей – не прогноз, но редукция действительности к такому ее виду, который представляет собой серию «событий», стоящих в известном отношении к их «оригиналам». «В известном отношении» – означает только, что написание литературных произведений, вне всякого сомнения, не есть *creatio ex nihilo*²⁵. Иначе, в сущности, получались бы не «модели», но автономные системы, «суверенные миры», которые на каких-то гипотетических правах размещались бы

²⁵ Творение из ничего (*лат.*). – *Примеч. пер.*

«рядом с» реальным миром. Нельзя считать моделированием воссоздание подобия только такого типа, раскрытие которого не сталкивается ни с какими трудностями и осуществимо уже на том уровне обиходного знания, каким располагает каждый человек. Вообще же степени и типы подобия бывают различные. Очевидность в этой области не представляет специально дифференцирующего критерия и дает только то преимущество, что ее, по существу, очень легко констатировать. Подобие всегда имеет место «в отношении чего-то». Число выходящих сегодня научных публикаций, подобно клону свободно размножающихся мух, тем, что динамика обоих этих процессов следует закону экспоненциального роста. В этом смысле можно, зная темп количественного прироста мух, трактовать его как модель количественного прироста этих публикаций. По-другому динамично подобие между мыльным пузырем и стальным стержнем, поскольку формула процесса сгибания прута тождественна той, которая описывает расширение мыльного пузыря. Может быть и так, что модель дает подобие, но эмпирически ложна: такой мы считаем сегодня Птолемееву модель, отображающую движения небесных тел. Однако во всех таких случаях мы хорошо знаем, что чем моделируется. Но вот по моделям литературы не видно ни того, *что собственно* ими отображается («что есть оригинал»), ни *в каком объеме* они значимы, то есть каков «предел подобия», ни, наконец, истинны ли они в эмпирическом смысле.

Определяя, что моделируется, мы устанавливаем некоторое соответствие модели «оригиналу». Определяя предел значимости, мы вместе с тем выявляем, какие из свойств модели суть побочные признаки, которые ничего не моделируют. Например, яблоко можно взять в качестве модели земного шара, но вполне очевидно, что хвостик яблока есть его «признак», которому в земном шаре ничего не соответствует. Добавляя к нашей брэнной действительности «трансцендентальный довесок», мы создаем ее модель, постулирующую как раз такую двусоставную систему в качестве образа того, что «существует», хотя эта модель не является эмпирической.

Также и процессы, происходящие в мозгу человека, представляют собой моделирование окружающей действительности, которую этот человек воспринимает. Однако никаким исследованием мозга мы не раскроем ни того, что он собственно моделирует, ни даже того, моделирует ли он вообще. Потому что в материальных процессах, которые нас окружают, нет ничего непосредственно указывающего на тот факт, что они составляют наше окружение. Только исследования мозга и мира, а также сопоставление результатов обоих этих рядов исследований показывает нам сходство между мозговыми процессами и реальными явлениями, притом сходство, лишенное наглядности, потому море не шумит внутри головы, когда я слышу шум моря, и кролики в ней не прыгают, когда я на них смотрю.

Модель, в которой нет указательной стрелки, задающей соответствие между этой моделью и ее «оригиналами», это не модель *sensu stricto*, но может такой моделью *стать* – точно так же, как яблоко, висящее на ветке, это не модель Земли, пока кто-нибудь не обратит внимания на сходство того и другой.

Под реализмом в литературе понимают такие виды моделирования, которые соотносят значительное число существенных переменных человеческого мира с такими их отображениями, что обиходного знания принципиально достаточно для раскрытия «сходства». Потому что для чтения «Человеческой комедии», «Будденброков» или «Войны и мира» не требуется специальных вступительных штудий из области культурной антропологии, социологии, психологии и историософии.

Однако так называемое обиходное знание, которым располагает читатель, вообще говоря, не одинаково в разных местах и в разные времена. Кроме того, оно отнюдь не представляет собой какое-то неделимое целое. Так, хотя любой что-нибудь да знает о явлениях сексуальной сферы, и хотя, наверное, всегда так было, моделирование явлений этой сферы ограничивалось культурными запретами, и практически каждый человек всегда отдавал себе в этом отчет. Так же не может быть, чтобы литературная «модель» просто «прибавлялась» к имеющемуся у читателя целостному знанию. Напротив, она обычно принимает во внимание своеобраз-

ные культурные нормы, представляющие собой «команды», которые требуют публичной поддержки одних состояний и склоняют к умолчанию о других состояниях, хотя возможно, что эти другие состояния вещей частным образом известны. Свободу от таких команд с трудом и медленно добыла себе наука, но и в некоторых научных отраслях (например, в социологии) это еще не достигнуто.

Все это делает ясным, что неверно считать литературное произведение просто «моделью» и исследовать его как «отображающую структуру». Во время чтения и по его окончании необходимо предпринимать «попытки установить соответствие» между литературным произведением и реальностью. Впрочем, вообще говоря, это происходит «само собой», потому что никто сознательно не дает себе таких предписаний.

Представим, что какой-то человек попадает с группой потерпевших кораблекрушение на необитаемый остров и остается там несколько лет. За это время его товарищи по несчастью на различный манер сходят с ума. Если потом ему удастся в одиночку вернуться в нормальный мир и написать подробный протокол происходивших с ним событий, то может быть, что это повествование будет истолковано как литературное произведение, причем фантастическо-гротескного жанра. С реалистической же точки зрения оно будет выглядеть как совершенно неправдоподобное. И это несмотря на то что в самом данном произведении не заключается ниче-

го аресталистичного, гротескного и фантастичного, а все эти качества возникают из различия между тем, что знают читатели, и тем, что знает автор; трудно признаться, что мы «на самом деле» имеем дело с текстом по существу реалистичным и некарикатурным. Представим далее, что автор и его товарищи все умерли. Тогда в правдоподобии изображенного в книге можно убедиться только на основании мысленного анализа того, как может вести себя группа людей на необитаемом острове. Но поскольку таких исследований не производят (по крайней мере их не предпримут ради проверки, «реалистичен» ли какой-нибудь роман), высшей инстанцией по поводу данного произведения остается установившееся мнение читателей.

Если наш пример не слишком правдоподобен в том отношении, что люди – по крайней мере люди просвещенные – якобы не смогли распознать в протоколе описанных в нем реальных случаев поведения умалишенных (так или иначе люди сходят с ума не только на необитаемом острове), тогда сделаем еще одно допущение. Пусть на острове растет плод, который – если его съесть – вызывает совершенно новый и неизвестный вид помешательства, что-то вроде полной десоциализации и вызванной ею войны всех против всех. Итак, об этом плоде и его свойствах ничего никому не известно. Тогда мы придем к убеждению, что читатели воспримут протокол о поведении людей на острове как циничный пасквиль на человеческую природу, в том смысле реалистичный по на-

мерениям, что, вот, все-таки не одна лишь философия видит в человеке чудовище. Но пасквиль вместе с тем и фантастический: потому что в нагромождении ужасов, какое дает текст, явственно заметно преувеличение, карикатура, стало быть, нечто нереалистичное в деталях, хотя в целом все же похожее на модель («моделирование с гиперболой, стирающей реальные пропорции»).

Если же против обеих версий нашего примера выдвинуто возражение, что они выдуманные, то вот еще пример, уже взятый «с природы». В промежутках между ликвидационными акциями, которые сеяли смерть среди жителей львовского гетто в конце 1942 года, я навещал там своих знакомых и встретил один раз несколько мужчин с «новыми женами», а другой раз – женщин с «новыми мужьями». Эти новые супруги вели себя как пары влюбленных друг в друга, хотя буквально недели за две до того их прежних мужей и жен постигла смерть от рук немцев. Вдовы соединялись с вдовцами и наоборот, причем казалось, что скорбь по умершим каким-то образом претворялась в надрывную, полную отчаяния страсть к новым партнерам. Я знал при этом, что влюбленные перенесли долгие и неподдельные муки и что не было речи о каком-то проявлении промискуитета. Но в воздухе как бы носился подлинный аффект, которого нельзя было не почувствовать. Наблюдая пары в такой перетасовке, в них можно было видеть что-то одновременно замогильное и гротескное. Говорить же о тех, которых уже не было, рас-

спрашивать о них – это было просто невозможно.

Я объяснял себе это явление только страшным давлением условий. Люди, которые после смерти самого близкого человека наверняка – в нормальных обстоятельствах – предались бы глубокой и долгой печали, здесь, перед лицом ожидаемой каждый день смерти (она и пришла ко всем в конце года), бросались как бы вслепую в объятия других, кого постигло то же несчастье. И все это в результате до предела возросшего эмоционального голода. Быть может, также и мысль о близкой гибели им было легче вынести не в совершенном одиночестве, а если у них снова был кто-то близкий. Но поскольку я некоторых из этих людей знал еще в нормальные времена, это зрелище было, повторяю, невероятное. Если такие события описать в виде протокола, наверное, было бы что-то неправдоподобное, потому что противоречило бы всем нашим оценкам психологической правды поступков и мотиваций. Однако способы оценки, какими мы располагаем, нам не объявлены откуда-то свыше, но представляют собой собирательный результат нашего житейского опыта. Тот же, кто не копил этот опыт в таких крайних обстоятельствах, у того, очевидно, относительно происходящего *in articulo mortis*²⁶ (в эсхатологических для группы людей ситуациях) знание лишь мнимое в своей основе, ибо опыт его опровергает. Там, где не знали о методах, какими немцы пользовались в период оккупации, и тем более не наблюда-

²⁶ В смертный час (*лат.*). – *Примеч. пер.*

ли всего этого вблизи, там могли бы принять описание таких событий за какую-то кровожадную фантастику с карикатурой на человеческую природу, возможно, с целью ее осмеять или унижить.

В тех же случаях, когда никто не знает, происходило ли описываемое в действительности, тогда – повторяю – высшей инстанцией для суждений по поводу данного описания остается мнение читателей. Иногда говорят, будто бы каждое литературное произведение «все же как-то моделирует» определенные «прямые прообразы» и только читатели иногда не могут до них добраться. Но это мнение молчаливо предполагает существование некоего берклианского Бога, всевидящего и всеведущего, который, зная «всю правду бытия», легко может связать всякий текст с его «оригиналом». Поскольку – во всяком случае, в литературоведении – мы таким Богом не располагаем, мы должны признать, что приговор читательской общественности – окончательный, хотя это не означает, что он обязательно непогрешим. Он окончателен для данного времени. Так, например, подданные некоего фараона когда-то вынесли относительно странной перемены его облика окончательное суждение, что эту перемену вызвал вселившийся в его тело злой дух. Спустя несколько тысяч лет врач, изучив оттиснутое на золотой пластине лицо покойного фараона, высказал мнение, что этот человек страдал опухолью мозга, которая, кроме прочих последствий, привела и к акромегалическому раз-

растанию челюстей. Таким образом гипотеза о «злом духе» опровергается благодаря информации, которая есть у данного врача, но у древних египтян ее не было. Однако применительно к литературным произведениям, повествующим об определенных процессах типично статистической и стохастической природы, такое обновление подхода окажется неосуществимым, быть может, целую вечность. Ибо особенностью этих процессов является то, что они так или иначе уничтожают собственные следы, то есть причины, вызвавшие их к бытию. По прошествии долгого времени уже невозможно дать эмпирических ответов на вопросы о конкретной *causa efficiens*²⁷. Так, например, возможно, что некие черты «человеческой природы», возникшие внутрикультурно в доисторическое время, сохранены благодаря прохождению определенной общественной группы через «полосу бедствий» и что из-за давления тяжких условий в этой группе возобладал принцип «человек человеку волк». В равной мере возможно и то, что волком становится человек человеку и помимо такого «прохождения через полосу бедствий»: например, по причине «врожденных структурных свойств». Или вследствие обычных случайных флуктуаций внутригруппового поведения. Эти флуктуации, сначала «ни к чему не обязывающие», «произвольные», следующие случайному распределению, затем могли быть закреплены обычаем в виде культурных норм.

²⁷ Действующая причина (лат.). – Примеч. пер.

Таким же образом: допустим, у нас нет *знания* о том, что именно в какую-либо данную историческую эпоху было реальными феноменами жизни, а что – налагаемой обычаем нормой. Мы имеем в виду знание, происходящее не из литературных произведений той эпохи, а откуда-то из внешних по отношению к ним источников. При *отсутствии* такого знания мы не сможем и установить, сформировались ли те или иные литературные жанры в основном под впечатлением от реальных явлений или же в большей мере под влиянием культурных норм как «команд». Однако с тогдашней жизнью «как таковой», реальной, а не требуемой нормами, мы, вообще говоря, знакомимся из текстов (из текстов исторических хроник), которые, во всяком случае, писал какой-то человек того времени, а не марсианский наблюдатель, никак не связанный с земными культурными и локальными условиями. Можно также применить компаративистские приемы выяснения «того, что было на самом деле»: сопоставлять те из научных гипотез, которые относительно более вероятны, с текстами литературных произведений той эпохи как источниками значительно менее надежными.

Из всего сказанного вытекает, что нельзя, как мы до сих пор делали, применять чисто сингулярные подходы к литературным произведениям как «целостным» моделям, считая, что одно только конкретное знание о ходе процессов управления, программирования, кодирования и декодирования может дать нам сведения о том, например, каковы были

«оригиналы» конкретных литературных «моделей», где искать эти «оригиналы» и как их сопоставлять с упомянутыми «моделями». Для некоторых исторических событий, таких как война Наполеона с Россией, и соответственно литературных произведений, как «Война и мир», такое сопоставление бывает отчасти возможно, однако его нормы, применимые в таких специфически пригодных для нашего анализа обстоятельствах, нельзя возводить в ранг универсально значимой «директивы».

Поскольку суждение о том, каким был «оригинал» литературного произведения, не проверяется экспериментально, единственное, что мы можем в этом плане сделать, это сопоставить наше собственное видение мира с тем, которое дает нам текст. Однако откуда мы узнаем, открыли ли мы «подлинный оригинал» или же автор смоделировал его как-нибудь «неудачно»? Или, может быть, постулированный нами «оригинал» не настоящий и автор имел в виду нечто «совершенно иное»? А результат в обоих случаях будет одинаковый: разъединение между изображающим и предположительно изображенным. Но если изображено не то, о чем мы догадались, то, следовательно, мы нашу собственную ошибку спроецировали на произведение и упрекаем его за «неудачи» по причине нашего собственного недомыслия. То же с вопросом о методе художественной трансформации: можно представлять себе, что она есть результат «неудачного» моделирования (нарушающего пропорции, искажающего, пе-

реиначивающего, сдвигающего значения и т. п.); или результат сознательной ориентации произведения (как «отображающего субстрата») на определенные выделенные из общего комплекса признаки, которые концентрируют в себе действительность. Такова же методологическая проблема, стоящая перед антропологом: изучая чуждую ему в культурном отношении человеческую группу, он не может целиком отвлечься от собственного культурного наследия и считает одни виды поведения в этой группе более, другие менее понятными, потому что в первые может «вживаться», а вторые – только констатировать бихевиористски. Наконец, из этого же разрыва между изображающим и изображенным исходит в своей постановке вопроса «имманентная критика», которая стремится (отказываясь от «внешней» по отношению к произведению позиции) точно сопоставить то, «что автор хотел изобразить», с тем, «что реально изображено произведением». Но этот подход всегда представляет собой до определенной степени фикцию, потому что произведение не содержит в себе гарантий правильного раскрытия того, «что автор хотел изобразить». Мы неизбежно будем действовать произвольно, пытаясь некие на что-то «нацеленные замыслы» извлечь из достигнутых автором результатов в области построения модели. «Отклонения» же в этой области могут быть вызваны особенностями «мировоззренческой регуляции» (то есть «деформации», если привлечь определенный философский подход), но также возможно, что они являют-

ся результатами обычного «дефекта управления». Если таким образом к числу неизвестных относятся и «локализация оригиналов», и «система участвующих в процессе трансформаций», и еще «процент неудач» творческого процесса, то металитературное сопоставление «оригиналов» с «моделями», конечно, будет осуществлено. После этого останется только от этой «компаративистики» перейти к раскрытию способов, которыми читатели добиваются до сути во всей этой проблематике. Чистым недоразумением, как нам кажется, является взгляд, будто бы читатель может решать, что именно «моделируется» произведением. Даже в самом безумном экстазе отдельный читатель не превращает текст в классический. Классический характер произведения раскрывается лишь в ходе общественного испытания данного текста постоянно повторяющимся чтением. Однако надлежит исследовать также вопрос о том, только ли раскрывается ценность текста этим испытанием или же, быть может, она им и конституируется. В последнем случае раскрытие ценности – это бессознательно принимаемое решение.

VIII. Общественная судьба или Значение литературного произведения

Вступление

Рассмотрим обстоятельства, свидетельствующие о том, что судьба литературного произведения в обществе определяется не только и не обязательно его «имманентными» свойствами, но равным образом зависит (по меньшей мере в определенной степени) и от функциональных норм статистически-массовых явлений социальной среды. При данном подходе можно сказать, что в литературном шедевре, когда он только начинает становиться известным, еще не проявляются черты, делающие его знаменитым, но он представляет собой как бы эквивалент определенного типа мышления или поведения, который претендует на всеобщность. Если этот проект станет нормой, он тем самым будет и нормой, характеризующей людей и их поступки, потому что быть общественной нормой – это то же, что устанавливать нормы человеческого поведения. Норм, которые “не характеризовали бы” людей и поступки», а тем не менее регулярно функционировали бы в данной культуре, вообще не существу-

ет. Понятие «нормы, не характерной для культуры», имплицитно подразумевает набор *надкультурных* критериев оценки. Аналогичным образом и понятие «абсолютного шедевра» имплицитно подразумевает комплекс критериев оценки, никоим образом не связанных с конкретными чертами того или иного исторического момента. Абсолютный шедевр является таковым для всех возможных времен и обществ. Поэтому понятие абсолютного шедевра предполагает наличие в человеческой природе таких черт, которых никоим образом и никогда невозможно изменить. Только исследование культур и их *синтаксиса* может показать, существуют ли такие неизменные черты, не зависящие от влияний со стороны локальной культуры. Однако подобная исследовательская программа обречена на неудачу, потому что тот, кто изучает культурные явления, сам не может быть не подвержен культурным влияниям. Кроме того, в статистическом процессе эволюции ретроспекция невозможна: звенья марковской цепи невозможно проследить вспять, если сам наблюдатель находится в одном из этих звеньев, а не за пределами их всех. Вопрос о случайности или неслучайности «карьеры» литературного произведения, завершённой приданием ему статуса шедевра, ведёт нас, таким образом, к вопросу о случайности или неслучайности культуры как таковой.

Однако провести подобное четкое разделение по существу невозможно. Дихотомия «случайность – неслучайность» неизбежно произвольна, если мы стремимся к обос-

нованию выводов иначе, нежели с помощью надежных вероятностных расчетов. Во все более плотном движении автомобилей вероятнее всего попадают в аварии те из водителей, которые по чисто личным причинам хуже других управляют машиной. Но из того, что кто-то является неосторожным или неудачным водителем, не следует, что его поездки на автомобиле непременно закончатся катастрофой. Однако этот результат для него гораздо более вероятен, чем для других, более умелых водителей. Кроме того, дело не обстоит так, чтобы всегда дорожные происшествия в первую очередь приключались с теми, кто во всех отношениях является самым плохим водителем. Ведь среди причин аварий также и множество внешних обстоятельств. Аналогичным образом можно согласиться, что некоторое подмножество литературных произведений, взятое из всего их актуального множества, в наивысшей степени по сравнению с остальными текстами обладает свойством «претендентов на признание шедеврами». Однако то, что помогает оказаться выбранным *внутри* подмножества, уже не может быть независимым от фактора случайного отбора. Если так, то роль селектора, распознающего потенциальное свойство произведения «стать шедевром» или «прославиться», играют механизмы, типичные для *случайных* явлений. В данной связи следует сказать о сериях гаснущих, самоподдерживающих или же перерастающих в *лавинообразные* процессы. Вместе с тем в этих случаях надо помнить, что мнение критика, у колы-

бели произведения пророчившего ему великое будущее, не является просто предсказанием, но содержит неустранимый компонент такого же риска, какой содержится в каждом акте лотерейной игры. Относительно же того, что в этом суждении критика содержится не только рациональная оценка, но также указания на возможную неудачу или счастье, как его разумеют игроки, – относительно всего этого окончательное решение выяснится, когда пророчество будет исполнено.

Мы должны заняться в этом разделе также более подробным исследованием «фильтрации через поколения» литературных произведений, а кроме того, изучением роли, которая в рамках этой «фильтрации» выпадает так называемым экспертам по литературе. Будем при этом помнить нижеследующее замечание, которым и закончится данное вступление. А именно: когда эксперт, пользующийся огромным авторитетом, захвачен совершенством определенного литературного произведения, но никому не сообщает этого своего суждения, то если затем оно (произведение) завоюет себе славу, можно с уверенностью говорить об аутентичности этого прогноза по меньшей мере в определенной степени. Но если этот эксперт опубликует свое суждение и окажет тем самым большое влияние на суждения других критиков, равно как и общественности, то его прогноз осуществляется в действительности – по крайней мере частично – в виде так называемой самореализации прогноза (я предсказываю, что пойду в кино, и затем иду в кино). Ибо предсказание в эм-

пирическом и вполне объективном понимании этого слова не состоится, если мы не только предсказываем ход событий, но и влияем на этот ход событий таким способом, что они формируются соответственно нашему предсказанию. В этом случае мы не только открываем свойства произведения, но и *придаем* ему их.

Общественные критерии значений

Мы говорили о том, что воспринимать предложение с пониманием – это по существу то же самое, что адекватно включить это предложение в сознание. Включение адекватно, если поступающая информация входит в соответствующую ей «структуру отнесения». Мы отметили также, что семантико-логическое понимание предложения в *языковом* аспекте еще не имплицитно подразумевает понимания его *внеязыковой* стороны, то есть его включения в структуры отнесения, имеющие *культурную* природу. Чтобы понять предложение «некий человек шел с помощью квадрата», нам достаточно знать правила языка и синтаксиса. Чтобы вписать такое предложение во внеязыковую ситуационный контекст в качестве описания разумного или безумного поведения, необходимо обладать определенным внеязыковым знанием. Его дают структуры отнесений, представляющие собой продукт культурных процессов. «Быть литературным текстом» – это релятивизованное в культурном отношении свойство, присутствие которого предопределяется структурой критерияльных отнесений, задаваемой культурой.

Структура отнесения – это понятийная система, своего рода калиброванный ментальный критерий, принимающий поток информации. Свое целостное значение эта информация приобретает только после акта такого «принятия».

Если кто-то на улице нам кланяется, мы в ответ тоже кланяемся благодаря включению этой информации в понятийную систему, в данном случае – в систему норм воспитания. Если же я кланяюсь в ответ на то, что кто-то снял шляпу, а он сделал это только для того, чтобы охладиться, произошло включение в ситуационно ошибочную структуру отнесения. В реальных ситуациях раскрытие такой ошибочности бывает легким, в отнесении же к литературному произведению коррекция включений иногда и вообще невозможна.

Если кто-нибудь приносит на выставку скульптуры камень причудливой формы, найденный им на улице, и помещает его на специальной подставке как экспонат, мы можем заняться оценкой этого камня как произведения искусства – в той мере, в какой такое действие допускается нашей структурой отнесения (в данном случае – эстетическими нормами). Если же, напротив, кто-то случайно положил этот камень не как экспонат, но как пресс для бумаг или для квашения огурцов, а потом хочет его унести, то оказывается, что выполненное нами включение было ошибочным. Легко заметить, что если интенция того, кто принес камень, так и останется никогда не выясненной, то нет никакого способа узнать, является ли этот камень «произведением искусства» или же это просто «обыкновенный камень». Условный же ответ на этот вопрос мог бы зависеть от согласия – возможно, общего – тех, кто видел этот камень. Если бы кто-нибудь в конце XIX века принес его на выставку, такого человека

приняли бы за сумасшедшего или за чудака, а камень трактовали бы наверняка как объект «нехудожественный» и «неэстетический». Отсюда видно, что структура отнесения – это система норм, которые нельзя комбинировать механически и вводить в жизнь, используя, например, произвольно установленные принципы. Нельзя прийти на похороны в белой одежде и попытаться на могиле умершего сжечь его вдову на том основании, что у китайцев белый цвет – цвет траура, а в Индии вдовы сжигают себя на похоронах мужей. Такого рода правил никто не выдумывает в одиночку. Они представляют собой результат массово-статистических процессов, носящих социальный характер. Модифицировать эти правила можно, если такая модификация лежит в общем русле их общественной эволюции. Если, допустим, в правилах закреплено только то, что «нормативные правила можно менять, как кому вздумается», то можно приносить на скульптурную выставку старые консервные банки, выкрашенные в зеленый цвет холодильники, приклеенные к полотну парики, стулья с воткнутыми в них ножами и т. п. Однако и такое состояние означает только значительное расширение структур отнесения, а не их полное отсутствие. Например, труп, покрытый лаком, или кучу экскрементов на выставке встретить невозможно. Так называемый хэппенинг как «произведение искусства» – вопреки тому, что может показаться – тоже представляет собой только добавление инновации к уже устоявшейся структуре отнесения, потому что зрителей

на хэппенингах не убивают, не жгут, не насилуют, а только самое большее, если поливают сметаной и обсыпают макаронами. Если в этом жанре стремятся к оригинальности, то не идут дальше поливания смолой и забрасывания рваными чулками, но уж серной кислотой не польют. Ибо и нарушение условности есть условность, а каждая условность имеет свою сферу действия и свои границы. Внеусловен только такой хэппенинг, в котором мы увидим эпилептический припадок, рукопашный бой, городской пожар, землетрясение, желудочные колики или роды. В то время как все отрежиссированное и запланированное наверняка поместится в той или иной условности. Эта условность может быть противопоставлена другим условностям, но не может стать выходом в сферу «абсолютной креативной свободы», то есть «за все границы».

Фильтр, или Эксперты по литературе

В этом месте наших рассуждений возникает проблема экспертов, поскольку по преимуществу именно они в наши дни решают, является ли некий объект или некий текст «произведением искусства». В наивном, но повсеместно распространенном понимании эксперт – это как бы датчик, который открывает те или иные «качества». Датчики не бывают совершенными и подвержены иногда дефектам. Эксперт тоже в некоторых случаях может «не разобраться» в произведении искусства. Его ошибки со временем поправят другие эксперты. Все это предполагает, что каждый текст, претендующий на литературность, конечно, либо является «литературным» текстом, либо нет, а середина в этой альтернативе должна быть исключена, подобно как при двухполюсном типе логической оценки предложений на истинность/ложность. Но нередко эксперты (действительно компетентные и справедливо причисляемые к лучшим), когда их спрашивают поодиночке о подлинно «новаторском» произведении искусства, впадают в неуверенность, которую их личное размышление разогнать не может. Тот, кто это видел, вполне поймет, что в таких ситуациях речь идет не столько о добросовестном «вслушивании в себя» или «в произведение искусства и в себя», сколько о необходимости одновременно принять сложное, полифоническое и многоплановое

решение. Именно согласно этому решению необработанный камень может оказаться просто камнем, а может – и произведением современного искусства. Мы не говорим, будто бы *всё* зависит от эксперта. Однако от него зависит гораздо больше, чем обычно считают, с той существенной оговоркой, что единичное мнение обычно не идет в счет. Произведение искусства не есть такая информация, которая радикально устраняет состояние неопределенности, господствовавшее перед получением этой информации. Оно (произведение искусства) есть информация настолько несамостоятельная, что только ее принятие в соответствующие структуры отнесения устраняет это состояние неопределенности. Акты этого включения информации в структуры отнесения по необходимости являются до известной степени произвольными, причем в степени тем большей, чем более явно расшатана однозначная «соборность» критериев оценки.

Должным образом кодифицированная нормативная эстетика немного дает простору решениям в области художественного восприятия. В иконописи к произведениям искусства не причисляется образ, если фигуры святых на нем не изображены так, как установлено канонам. Допустим, содержание литературного текста не должно включать сцены совокупления крепко сложенного садовника с его высокородной госпожой. Тогда текст с такими сценами не будет признан за литературное произведение. Не будем считать, что те, кто так решает по вопросам восприятия искусства, люди

«темные» или «мыслят по-пуритански», в то время как мы, наоборот, просвещенные и свободомыслящие. Ведь нельзя сказать, чтобы эскимос, который здороваётся с приятелем посредством трения носов, был не прав по сравнению с европейцем, ведущим себя «правильно», когда целует приятеля в обе щеки. Также и различие между теми, для кого «Любовник леди Чаттерлей» – порнография, и теми, кто считает этот роман непорнографическим, сводится к применению – в качестве «адекватных» – различных структур понятийного отнесения. Так называемые «порнографические элементы» могут в литературном произведении нести функцию непорнографическую, как части некоего более значительного целого. Только не каждый умеет – а может быть, и не каждый хочет – применять такого рода интегративные приемы. Особенно рьяный противник порнографии может разыскать ее даже в отрывках из Библии. Неадекватность такого восприятия основывается на общественных условностях, а более ни на чем. Не подумаем же мы, что сам Господь Бог запретил нам такие разыскания как неприличную игру.

Произведение искусства, в какой-то мере «новаторское», служит лакмусовой бумажкой, критерием для механизмов восприятия как механизмов решения, определяющих соответствие этого произведения «оригиналам». Такое соответствие достигается благодаря их принятию в «адекватные структуры отнесения». Чем «традиционнее» данное произведение, то есть чем более оно подобно уже нам известным,

тем заметнее массив этого уже имеющегося у нас знания влияет на наши установки по поводу решений в данной сфере.

Применительно к литературе эта проблема специфически осложняется. В отношении «новаторских» произведений литературный критик находится в положении гораздо худшем, чем биолог по отношению к природным видам. Ведь перед биологом стоят только системы с «хорошей» организацией, поскольку отбор и эволюционная селекция уже позаботились о том, чтобы погибло все не вполне «хорошо организованное». Критиковать биологу, таким образом, остается немного, и он может спокойно предаться восхищению своими объектами – равно как и безоценочному их исследованию. Напротив, критик должен быть не только искусным в анатомических сечениях и физиологических классификациях, но еще и каким-то образом замещать собой такие факторы, как отбор и селекция. Применительно к тем литературным произведениям, которые нам завещали прежние поколения, эта трудность отпадает, потому что течение времени представляет собой своего рода «фильтр». Этот фильтр убирает из поля зрения литературоведа все то, что в качестве литературного произведения оказалось «плохо» организованным. Перед историком литературы, по существу, находится класс «вполне надежных» сочинений, и он может исследовать их без опасения, что скомпрометирует себя ошибками в оценке, свидетельствующими об отсутствии художественного «вкуса» или «слуха».

Здесь напрашиваются два вопроса. Первый: из чего, собственно, сконструирован «проходящий через поколения фильтр»? (Сюда же: на чем основывается его действие?) Второй: действительно ли этот фильтр отсеивает «имманентно плохое» и пропускает исключительно «хорошее» или «отборное»? Или, может быть, скорее дело обстоит так – о ужас! – что решения «фильтра» не столько распознают «хорошее» и «плохое», сколько *создают* и то и другое?

Если бы эти решения действительно могли быть «поставляющими», означало ли это бы, что совершенное художественное произведение – не такое, которое содержит в себе «имманентное» совершенство, но такое, которому данная черта приписана. Ибо сказано: «ищите и обрящете» – и тот, кто долго и терпеливо ищет, даже в принесенном на выставку булыжнике отыщет в конце концов красоту, а если очень надо, то и символичность. «Быть совершенным» означает «отвечать комплексу критериев совершенства». Но сами эти критерии – совершенны ли они? Возникают ли они из неких константных предпосылок «человеческой природы» или «природы общества»? Или из «культуры»? И сами они (критерии) могут ли меняться? А если могут, то в каких пределах и существуют ли для этих изменений внутрикультурные инварианты?

Итак, вот набор трудных вопросов, которые приходится в данной связи решать. Очевидно, можно отвечать на них тривиально, указывая, например, что «наверняка» «Доктор Фа-

устус» будет в «объективном» смысле лучше, чем «Майорат Михоровский» Гелены Мнишек. И что никакие социальные потрясения не могут привести к тому, чтобы в какое бы то ни было время и в каких бы то ни было обстоятельствах нечто равноценное роману Мнишек оттеснило бы на задний план нечто равноценное роману Манна; чтобы они поменялись местами. Однако таким же образом никакие потрясения не могут привести к тому, чтобы мы признали за одинаково «хорошо организованные» – с точки зрения гомеостатической приспособленности – таких два организма, как вирус табачной мозаики и человек. Потому что число местообитаний, к которым может приспособиться человек, несравненно больше, чем число местообитаний, к которым способен адаптироваться вирус. Это различие вытекает из различного уровня органической сложности. Подобным образом и «Доктор Фаустус» в плане чисто структурном построен несравненно сложнее, чем «Майорат Михоровский». Вообще при таких резких различиях легко формулировать утверждения. Но то же ли самое было бы, если бы мы признали драмы Марло за нечто «лучшее», нежели драмы Шекспира? Или не могло бы стать так, чтобы «Гамлета» признали за неудачно построенное произведение – в противоположность «Ричарду III»? Или чтобы «Отелло» совсем развенчали?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.