И.П.СМИРНОВ (Констанц)

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ (ЛИТЕРАТУРНОЙ) ПАМЯТИ

1. Обсуждаемые ниже тезисы дополняют те, которые были выдвинуты в нашей книге "Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака)" (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien 1985). В этой работе мы обратили внимание, среди прочего, на то, что в последнее время всё более распространяется мысль о невозможности выявить константную (трансжанровую и/или трансисторическую) сущность литературы. (Гегелевская модель, приписывающая искусству конечность, сменилась тем самым представлением о недефинируемости искусства).

Так, например, Ц.Тодоров[1] разбирает два наиболее влиятельные определения литературного дискурса, одно из которых характеризует словесное творчество как - одновременно - не истинное и не ложное (ареферентное) высказывание, а второе - как самоценное высказывание, создаваемое ради него самого, как автотелическую (автореферентную) речь. Обе характеристики Ц.Тодоров считает неудовлетворительными из-за того, что они приложимы и к иным типам дискурсивности.

В самом деле, дискурсивная практика во многих ее проявлениях - не только в художественных, но и, допустим, в религиозных - не поддается верификации путем отображения на мир чувственно-воспринимаемых величин или путем проекции на предшествующие данным тексты, о которых было бы известно, что они истинны/ложны. (Поэтому явно недостаточна новейшая теория мимезиса, концептуализующая литературное произведение в виде имитации практического речевого акта (R.Ohmann[2] и др.). Ведь подражания практической коммуникации предполагают, что они не соотносят получателя с фактической реальностью и не выводятся по правилам формальной логики из каких-либо высказываний, несущих в себе информацию о социо-физических фактах (J.R.Searle[3]), в силу чего подобного рода имитации и составляют речевой класс куда более объемный, чем класс всех эстетически отмеченных текстов).

С другой стороны, любой дискурс системен, автоорганизован, строится по неким правилам и, отвечая этим правилам, оказывается

речью, заключающей свою цель в самой себе. (Предпринятая формалистами конкретизация эстетической целеустановки как "установки на выражение" неприемлема по той причине, что делает литературный дискурс едва ли сопоставимым с остальными типами дискурсивной практики, которым - во всей их совокупности - следовало бы приписать, так сказать, установку на содержание, рассматривая их - в противоречии с опытом - в качестве лишенных специфических выразительных особенностей).

Вместо формулирования общего определения литературы Ц.Тодоров предлагает довольствоваться, по его мнению, легко достижимыми частными характеристиками литературных жанров (т.е. субдискурсов).

Если Ц.Тодоров скептически относится к возможности установить трансжанровое содержание литературы, то Ю.М.Лотман отказывается эксплицировать трансисторическое единство словесного творчества:

> ...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире.4

Нельзя не согласиться с критикой, направленной Ц.Тодоровым против наличных определений художественного дискурса, которые вырастают из сугубо бинарного противопоставления литературы и практической коммуникации и игнорируют отграниченность литературы от остальных дискурсов. Но и нельзя не признать, что, указывая на структурные признаки лишь тех или иных жанров, мы избегаем попытки понять, что объединяет художественные жанры в их отличие от субдискурсов науки или религии. Ц.Тодоров подтачивает самое понятие дискурса, которое он использует непоследовательно: как для утверждения, что существуют разные классы дискурсивности (подразумевается гомогенность каждого из них), так и для прямо противоположного утверждения, вменяющего литературе неустранимую гетерогенность. Столь же внутренне противоречив и подход Ю.М.Лотмана: отвергнув категорию инварианта, мы теряем право говорить и о вариантах(о диахронически несходных упорядоченностях литературного дискурса).

В дальнейшем мы обратимся к теории памяти (привлекающей нас в той мере, в какой она экспериментально подтверждается), что-

бы начать строить на этом (более или менее достоверном) основании такое универсалистское определение литературы, которое подчеркнуло бы своеобразие словесного художественного творчества относительно науки и религии.

2. Среди многочисленных дихотомий, посредством которых дифференцируются механизмы индивидуальной памяти (M.Brown[5] насчитал не менее дюжины ее разновидностей, известных психологии), первостепенное значение для исследования дискурсивности имеет противопоставление эпизодической/семантической памяти. Обслуживающие прежде всего экспериментальную психологию, эти два понятия допускают более генерализованную экспликацию, чем та, которую дал в виде рабочей гипотезы их создатель, E.Tulving.[6]

Эпизодическую память составляет информация, которую индивид приобрел как участник социальных действий и перципиент физического мира. Само собой разумеется, что эпизодическая память, взятая в отдельности, не оказывает влияния на конституирование дискурса, чьи наиболее существенные признаки остаются себе тождественными у разных авторов, в разные времена и в разных культурных регионах.

Семантическую память образует информация, извлеченная индивидом из всякого рода субститутов фактической действительности. Иначе говоря, семантическая память - это хранилище усвоенных нами текстов и сообщений.

Слагаемые эпизодической и семантической памяти имеют неодинаковую природу. В первом случае перцептивный след выступает в качестве простого заместителя воспринятых индивидом ситуаций и предметов. В другом случае оставляемый в памяти след играет более сложную роль - он замещает не сами реалии, но субституты реалий, т.е. оказывается субститутом субститута, заместителем второй степени.

После того как эпизодические следы отложились в памяти в той последовательности, в какой один акт восприятия сменяется новым, эта "моторная", "первичная"[7] очередность следов может быть разнообразно переупорядочена с помощью элементов семантической памяти, которые концептуализуют элементы эпизодической памяти и позволяют индивиду связывать последние в ассоциативные группы.

Семантические следы представляют собой те величины, из которых вырастает имманентно организованная система. Пусть x, y суть субституты, а X, Y - субституты субститутов. При подстанов-

ке x-а в позицию y-а и vice versa произошло бы изменение статуса замещающей величины, которая превратилась бы в субститут второй степени (x как $y \triangleq X$ и y как $x \triangleq Y$). Иная ситуация возникает при подстановке X-а в позицию Y-а и vice versa. Если, скажем, X перенимает роль Y-а, то он сохраняет свою природу субститута субститута, даже если и повышается в ранге, делаясь замещающим третьей степени. Семантический след, попадающий на место другого семантического следа, продолжает быть таким субститутом, чья связь с миром реалий опосредована. Историческая, линеарная последовательность элементов, из которых формируется семантическая память, допускает внутреннюю перестройку, коль скоро при этом их автоидентичность не нарушается. Эпизодические же следы не поддаются внутренней реорганизации, так как они связаны с социофизическим миром непосредственно. Реорганизации неизбежно сопутствует здесь установление эквивалентности между эпизодическим следом (превращающимся при переходе на позицию другого эпизодического следа в субститут второй степени) и семантическим следом (являющимся субститутом второй степени): чтобы x и y обменялись местами, они должны стать эквивалентными X-у и Y-у (т.е.единицам текстов и сообщений).

3. Хорошо известно, что значимые последовательности могут трояким путем менять порядок антецедентов и консеквентов. Из некоторой первичной последовательности $p \rightarrow q$ мы получим в результате преобразований либо конверсию $q \rightarrow p$, либо инверсию $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$, либо контрапозитивное высказывание $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$. Отсюда: историческая очередность семантических следов доступна для (по меньшей мере) троякой реаранжировки (конверсивной, инверсивной, контрапозитивной). Эти операции, по ходу которых перерабатывается информация, удержанная семантической памятью, суть простейшие креативные акты. Как таковые, три формы изменения первичной последовательности кажутся в наибольшей степени пригодными для того, чтобы при их посредстве разграничить основные типы дискурсов (художественная, научная, религиозная речь):[8] чем абстрактнее речевой класс, тем элементарнее должна быть процедура его порождения.

Любой текст экстериоризует как эпизодическую, так и семантическую память автора. Принадлежность текста к типу речи обусловливается тем, какому логическому отношению подчинены экстериоризованные элементы семантической памяти, в какую форму пре-

вращается естественный процесс запоминания. С этой точки зрения дискурсы преодолевают историю за счет логики (логическое и есть творческое). Чтобы ответить на вопрос, чем отличается художественное преобразование семантических следов от научного и религиозного, разберем несколько конкретных случаев упорядочивания литературного текста.

Возьмем стихотворную речь. Необходимая предпосылка ее порождения состоит в том, что какая-либо исходная комбинация разных слоговых позиций (допустим, одной безударной и одной ударной) подвергается хотя бы однократному воспроизведению, после чего (если повтор не продолжается) должен быть маркирован (неважно - как: фонологически, интонационно, синтаксически) конец возникшего таким способом параллелизма; завершение повторяемости открывает возможность для репродуцирования всей этой структуры (т.е. строки) в роли новой, более протяженной единицы текста. Стихотворная речь основывается на двойном параллелизме, проводимом как внутри слоговой последовательности, так и между разграниченными слоговыми последовательностями. Версификация зиждется, коротко говоря, на повторе прекращенного повтора.

Переход интрапараллелизма в интерпараллелизм прослеживается не только в плане выражения, но и в плане содержания литературных произведений:

> "Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты..." (отправная последовательность) → "В томленьях грусти /.../ Звучал мне долго голос нежный" (воспроизведение) → "Шли годы /.../ И я забыл твой голос нежный" (повтор прерывается) → "Душе настало пробужденье, И вот опять явилась ты" (новое воспроизведение начального сегмента; интерпараллелизм намечен, хотя и не доведен до полноты).

Если в стихотворной речи повтор прекращенного повтора реализуется как на слоговом, так и на семантическом уровнях, то в прозе этому правилу подчиняется, по-видимому, лишь смысловая структура текстов. В рассказе Л.Толстого "Метель" смысловой ритм повествования складывается из чередующихся описаний направленного (векторного) и ненаправленного движения героев.

> Сани, в которых едет по степи рассказчик, (Ia) сбиваются из-за снежного бурана с пути; мимо проезжают почтовые тройки - (Ib) заблудившиеся, было, герои следуют за ними (направленное движение), но (Ia') теряют колею; ямщики, доставившие почту до назначенного места, возвращаются - (Ib') встреча с ними спасает кружащего по

степи рассказчика и его спутников. Этим замыкается первый ряд повторов, после чего рассказчик (IIa-b) вновь попадает в те же самые ситуации - теперь уже вместе с ямщиками, возившими почту (превращение интрапараллелизма в интерпараллелизм). В концовке текста описывается второе - итоговое - спасение героев от смерти.

Сравним теперь, как передаются в этом повествовании симметричные эпизоды Ia и Ia':

(Ia) Ясно было, что мы едем Бог знает куда, потому что, проехав еще с четверть часа, *мы не видели ни одного верстового столба.*

(Ia') Я смотрел сбоку на дорогу, чтобы не сбиться со следа, проложенного санями. Версты две след был виден ясно; потом заметна стала только маленькая неровность под полозьями, а скоро уже я решительно не мог узнать, след ли это или просто наметанный слой снега /.../ *Третий верстовой столб мы еще видели, но четвертого никак не могли найти.*

Одно и то же событие (отсутствие верстового столба) запечатлевается в первом из процитированных отрывков в простом отрицательном предложении ("мы не видели..."), а во втором - в сложно-сочиненном предложении с противительным союзом ("...мы еще видели, но /.../ не..."). Как показывает сопоставление, смысловой параллелизм в прозе не находит себе отражения во внутреннем устройстве языковых знаков; тематической симметрии соответствует в плане выражения прозаической речи лексико-синтаксическая асимметрия, использование альтернативных грамматических средств, переход из одной языковой парадигмы в другую.[9]

Итак, наша гипотеза состоит в том, что любой литературный текст - на всех его уровнях или хотя бы на семантическом уровне - организуется в форме двойного параллелизма. Эта гипотеза, с одной стороны, опирается на наблюдения, а с другой,- модифицирует теорию Р.О.Якобсона, отводившего параллелизму роль фундаментального приема словесного искусства, но при этом не рассматривавшего параллелизм как в обязательном порядке двойной - как внутренний и внешний одновременно.[10]

В правиле повтора прекращенного повтора было бы естественно видеть результат к о н в е р с и в н о г о преобразования элементов семантической памяти. Конверсивность художественного смыслопорождения означает, что по ходу построения литературного текста данное и новое в нем меняются местами. Тем самым последующий (новый) отрезок текста должен оказаться хотя бы на каком-то из структурных уровней повтором предыдущего

(данного). Однако и данное, в свою очередь, должно стать новым. Этим обусловливается введение в линейную прогрессию текста такого третьего звена, которое выполняет делимитативную функцию, указывая на прекращение повторяемости (тем, что изменяет как-либо конструкцию воспроизводимого элемента). После этого полученный параллелизм воссоздается во всем его объеме как (специфическая именно для художественной речи) суперсегментная единица, благодаря чему уже имевшее место и выступает в новом свойстве.

4. В качестве особого типа экстериоризуемой памяти художественный текст представляет собой механизм сохранения информации и об исходных элементах (фонологических, семантических и пр.), участвующих в образовании последовательности, и о самой последовательности элементов. Пользуясь словами Андрея Белого, можно было бы назвать художественный текст "памятью о памяти"[11]. Напоминание об информации, содержавшейся в начале литературного произведения, сменяется затем напоминанием о самом напоминании. Художественная семантическая память обращена на себя. Создавая текст, писатель возвращается к созданному дважды - к части и к целому. Разница между частью и целым уничтожается, они делаются изоморфными.

Конверсивный путь построения текста сводится к схеме:

(I) $(p \to q) \;\&\; (p \to q) \;\&\; \text{trans}\,(p \to q) \;\#\; (((p \to q) \;\&\; (p \to q)) \;\&\; \text{trans}\,(p \to q)))$.

Сополагая словесное творчество с конверсивностью, мы тем самым резервируем возможность не упустить из виду специфику иных дискурсов в их соотнесенности друг с другом и с литературой. Сколько-нибудь ответственное решение вопроса о том, к чему ведет экспликация научной и религиозной речи с помощью оставшихся у нас в запасе понятий инверсии и контрапозиции, выходит далеко за рамки жанра статьи. Ограничимся минимумом соображений по этому поводу.

В случае инверсивного развертывания текста происходит негация как данного $(p \to q) \;\&\; (\bar{p} \to \bar{q})$, так и нового, т.е. самого процесса негации. Мы имеем здесь дело не с чем иным как с триадой тезис/антитезис/синтез:

(II) $(p \to q) \;\&\; (\bar{p} \to \bar{q}) \;\&\; \overline{((p \to q) \;\&\; (\bar{p} \to \bar{q}))}$.

Кажется допустимым приложить понятие инверсии к научному дискурсу. Научная речь конструирует ее предмет в конечном счете посредством негации двух взаимоотменяющих мнений о нем, как это имеет место, скажем, в квантовой механике, которая отрицает и исключительно волновую и исключительно корпускулярную природу материи, или в физической теории самых последних лет, для которой точно так же неприемлемы представления о том, что материя только наблюдаема либо только не наблюдаема. Чтобы не ходить далеко за контрольным примером из области гуманитарных наук, сошлемся на пересказанные выше идеи Ц.Тодорова, отвергающего и ареферентный, и автореферентный подходы к литературе.

Контрапозитивность предусматривает: во-первых, отрицание антецедента: $(p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$; во-вторых, уравнивание прошедшего через негацию антецедента с консеквентом, т.е. воспроизведение полученной цепочки: $(p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$ & $((p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q}))$; в-третьих, осмысление нового как данного и негацию этого осмысления, откуда в итоге:

(III) $(p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$ & $((p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q}))$ &

& $((p \rightarrow q)$ & $(\bar{p} \rightarrow \bar{q}))$.

Названные операции, по предположению, порождают религиозный дискурс. Иллюстрацией послужат мотивы искупительной жертвы Христа. Бог каузирует появление (p) бессмертного (себе подобного) первочеловека (q), а затем исчезновение ($\bar{p}$) Адама из отведенного ему пространства и превращение в смертное существо ($\bar{q}$). Эта цепочка репродуцируется в истории Христа. Бог-Отец каузирует появление (p') Бога-Сына (q'). По воле Бога-Отца, открытой в Гефсимании, Христос должен исчезнуть ($\bar{p}'$) в роли смертного ($\bar{q}'$). Каждый из последних четырех элементов подвергается негации. Бог-Отец каузирует исчезновение ($\bar{p}'$ вместо p') умершего как человек Бога-Сына ($\bar{q}'$ вместо q') и вознесение Христа, т.е. его появление во внеземном сакральном пространстве ($\bar{\bar{p}}'$ вместо $\bar{p}'$) в роли бессмертного ($\bar{\bar{q}}'$ вместо $\bar{q}'$).

Вернемся к словесному искусству.

Поскольку литературный текст не просто удерживает начальные смыслы, но и рефлексирует, далее, этот процесс, постольку художественное творчество оказывается имитацией хода воспоминания. Литературное произведение реактуализует процесс актуализации се-

мантических следов. Оно утверждает тождество поступившей на вход памяти семантической информации и информации, сохраненной памятью во времени. Под углом зрения литературы семантические следы не подвержены окончательной эрозии. Художественное творчество, если угодно, придает вызыванию семантического материала из памяти ритуальный (циклический) характер. В силу своей имитирующей (ритуализующей) ход воспоминания сущности литература выполняет з а щ и т н у ю ф у н к ц и ю относительно семантической памяти. Автоидентичность семантической памяти не ставится здесь под сомнение. Кризис этой автоидентичности, который наступает там, где в цепочке художественных значений маркируется конец первого цикла, преодолевается повтором прерванного повтора.

Конечно же, ничто не мешает писателю взять за исходный пункт его сочинения (речь идет прежде всего о литературе XX в.) расстройство семантической памяти, понесенную ею утрату автоидентичности (ср. хотя бы стихотворение Мандельштама "Я слово позабыл, что я хотел сказать..."). Но тогда текст, описывающий афазию, с неизбежностью замещает выпавший из семантической памяти элемент иным знаком (так, "слепая ласточка" становится в названном стихотворении Мандельштама метафорой 'забытого слова'). Развертываясь, такого рода тексты воссоздают субституты забытого - ср. серию повторов у Мандельштама:

> Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется → ...мертвой ласточкой бросается к ногам → Мысль бесплотная в чертог теней вернется → Всё не о том прозрачная твердит, Всё ласточка...

Ритуализуемыми делаются в этом случае медиальные средства, предназначенные восполнить стертые семантические следы. Семантическая память будет здесь себе тождественной в качестве механизма, компенсирующего афазию.

Мы можем теперь попытаться очертить то с о д е р ж а н и е, к которому в последней инстанции редуцируется тематика любого текста, принадлежащего к литературному дискурсу. Тематический инвариант литературы - это с о х р а н е н и е/в о с т а н о в л е н и е актантом (в том числе антропоморфным) его а в т о и д е н т и ч н о с т и при прохождении через пограничную, критическую, меняющую автоидентичность ситуацию. Наделяя персонажей способностью к самовоспроизведению во времени,

литература тематизирует конституирующую ее ритуализацию семантической памяти.

Вид сохраняемой персонажем автоидентичности - семейной, социальной, профессиональной, вероисповедальной, этнической и пр.- варьируется в разных жанрах художественной речи. Волшебная сказка, к примеру, описывает распад отправной семейной ситуации (отъезд, смерть родителей) и восстановление семейного статуса героя (возвращение родителей, женитьба сироты).[12] Столь же неодинаковы в разных жанрах и кризисы автоидентичности. Так, трагический герой стремится ускользнуть от негативного предопределения, т.е. вызывает искусственный кризис автоидентичности, которая тем не менее обнаруживает себя. Отказ или отступление от автоидентичности, если они все же реализуются, отождествляются литературой со смертью, необратимым превращением в низшее животное, полным одиночеством, утратой сознания - короче: с уходом из пределов человеческого мира (ср. хотя бы любовь бедного чиновника к директорской дочке как безумие в гоголевских "Записках сумасшедшего"). Так называемые твердые жанровые формы (сонет и т.п.) являют собой под предложенным углом зрения такие образования, в линейной прогрессии которых сохраняется/восстанавливается некий способ упорядочения плана выражения (повтор одних и тех же двух рифм, осуществляемый (классическим) сонетом в катренах, проходит через критический порог в первой из терцин, где появляются новые созвучия, которые еще раз возникают в заключительной терцине, благодаря чему соблюдается распространяющийся на каждую пару строф принцип двурифменности).

5. Дело будущего - провести различение литературных субдискурсов в зависимости от того: (1) какому виду автоидентичности персонажа они отдают предпочтение; (2) как обусловливают кризис автоидентичности; (3) какую форму принимают в них следствия из оценки самим актантом его семейной, социальной или иной роли; (4) на каком из структурных уровней текста воплощается идея автоидентичности в первую очередь.

Точно так же дело будущего - построение многомерного универсалистского определения литературы. Выше мы рискнули квалифицировать (функционально и содержательно) лишь тематику литературного дискурса. Между тем необходимо найти подход и к своеобразию коммуникативного статуса словесного творчества. Для

этого потребовалось бы, придерживайся мы избранной методики, обозначить место литературы (=удвоенного анамнезиса) среди других явлений "коллективной памяти".[13] Как протекает превращение конверсивной семантической памяти индивида в коллективное - групповое и трансгрупповое - ценностное достояние? Как отзывается конверсивное смыслопорождение на моделировании отправителем текста памяти получателя?

Еще один аспект многомерного определения литературы - постановка вопроса о том, как конверсивное преобразование семантической памяти влияет на ее связь с памятью эпизодической. Прояснение этой связи позволило бы указать на те операции, с помощью которых литературный текст взаимополагает медиальный и фактический миры. Хотя эпизодическая память сама по себе не несет ответственности за конституирование дискурсов, тем не менее каждому из основных типов речи присущ свой инвариантный способ концептуализации вариативных чувственных данных, поступающих в эпизодическую память авторов. Несколько замечаний, сделанных в рамках такой постановки вопроса, завершат нашу статью.

Любой акт сознания вынуждает нас преодолевать первичный линеарный порядок эпизодической памяти, вводить ее элементы в некое взаимоотношение - иное, чем историческое. Чтобы укоренить эпизодические следы в сознании, необходимо отыскать для каждой их пары tertium comparationis - семантический след, стоящий в одной и той же связи с двумя соотносимыми между собой элементами эпизодической памяти. Иными словами, минимальным условием для концептуализации усвоенных нами чувственных данных служит транзитивность: если семантический след X находится в отношении R к эпизодическим следам x и x_1, то xRx_1.

Конверсия, производимая внутри семантической памяти, тянет за собой обращение транзитивности, на которой зиждется переработка социофизической информации. Это означает, что в литературном дискурсе эпизодический след x выступает в роли посредника между двумя семантическими следами X и X_1: если xRX и xRX_1, то XRX_1. Понятно, что обращение транзитивности может совершиться лишь после того, как слагаемые эпизодической памяти уже укоренились в сознании, будучи изъяты из их примарной исторической последовательности.

Все только что сказанное подводит нас к заключению о том,

какова референтность тематических единиц литературного текста, каким простейшим фактическим ситуациям они соответствуют. Поскольку для литературного сознания эпизодические следы суть не связываемые сущности, но связывающие, не функции, но аргументы, постольку переход от одного из них (x) к другому (x_1) мыслится литературой всегда дискретным, имеющим в себе нулевую точку.

Если x обладает позитивной референтностью, то смена ситуации станет в словесном искусстве аннулированием данной референтности. Изображаемое в художественном произведении событие представит собой опустошение той или иной ситуации. Тематическое движение от антецедента к консеквенту сопровождается здесь таким событием, которое состоит в том, что актанту приходится испытать нехватку, недостачу социофизической реалии[14] (напомним, к примеру, что в толстовской "Метели" исчезающая реалия - это дорога). Отсутствие социофизической ценности может выноситься и в начало произведения, сменяясь затем ее появлением. Как бы то ни было, однако, фактическому миру литературы имманентна н е д о с т а т о ч н о с т ь.

Между тем для высказывания об одной и той же фактической ситуации художественный текст располагает двумя смысловыми величинами X и X_1. Смысловой мир литературы выступает в качестве и з б ы т о ч н о г о.[15] Его избыточность конкретизирует себя, среди прочего, так, что фактические ситуации осознаются актантами двояким образом. В той же "Метели" открывающая текст ситуация (направленное перемещение героев в пространстве + разыгрывающийся снежный буран) дает рассказчику повод усомниться в принятом им решении отправиться в путь:

> Колокольчик стал замирать, струйка холодного воздуха пробежала через какое-то отверстие в рукаве за спину, и мне пришел в голову совет смотрителя не ездить лучше, чтоб не проплутать всю ночь и не замерзнуть дорогой.

Следующая за этим потеря пути обнаруживает колебания рассказчика уже в принятии решения:

> Ворочаться мне не хотелось /.../
> - Что, как ты думаешь,- спросил я опять ямщика,- доедем мы до станции?
> - До которой? Назад приедем, коли дать волю лошадям: они привезут; а на ту вряд... только себя погубить можно.
> - Ну, так пускай назад,- сказал я,- и в самом деле.

Как наличие реалии, так и ее отсутствие влекут за собой в

литературном дискурсе двойной мыслительный подход актанта к этим ситуациям. Весь подобного рода референтно-мыслительный комплекс должен, по определению, явиться в художественном тексте еще раз, а на третьем шаге подвергнуться перестройке, которая на время положит предел повторяемости. Содержание перестройки - в том, что значимая для произведения реалия будет представлена теперь либо только in praesentia, либо только in absentia: в результате нарушения выводимости актант ликвидирует испытанный им дефицит vs. переживет невосполнимость потери. Если в процессе повторяемости реалия субституируется, то ликвидация недостачи приводит персонажа к улучшению/ухудшению его отправного положения. Концовка параллельного этому ряда событий, нового тура повторяемости, может быть и сопоставлена, и противопоставлена предшествующему, промежуточному перерыву выводимости по все тому же признаку наличия/отсутствия социофизической реалии.[16]

Учтем, что выбор героем одной из двух стратегий, посредством которых он осмысляет присутствие фактической ценности, автоматически подготавливает исчезновение последней. И, наоборот, та мыслительная стратегия, которая выбирается для приложения к ситуации, характеризующейся аннулированием фактической ценности, вызывает (столь же автоматически) новое обретение исчезнувшей реалии. Отсюда: случай, когда в промежуточном resp. абсолютном финале художественного текста референтность in praesentia исключается из рассмотрения, а герой переживает невосполнимость потери, предполагает, что ситуация недостачи будет отправной для всего такого типа произведения resp. для интерпараллельной серии изображаемых в нем событий. Начало (примарное/секундарное) составляет здесь не x, обладающий позитивной референтностью, но x_1 - референтный нуль.

Делается ясно, что литературный дискурс указывает в конце концов либо на истинность мыслительного подхода к не имеющимся в наличии референтам, либо на ложность осознания их присутствия. Сообразно этому утверждаемая литературой автоидентичность актанта бывает позитивной (если он мыслит себе отсутствие социофизической реальности) или негативной (в противоположном варианте). Истинной автоидентичностью рефлексирующее существо наделяется тогда, когда оно устраняет недостаточность фактического мира. Ошибочная автоидентичность, согласно литературе,- это избыточ-

ность рефлексии по поводу референтов, которыми мы непосредственно располагаем.

С точки зрения словесного творчества семантическая память способна подменить собой нехватку эпизодической информации, но не в состоянии правильно концептуализовать эту информацию, когда она подается на вход восприятия. В то время как в тематическом плане литературный дискурс выполняет защитную функцию применительно к семантической памяти, в плане референтности он преследует цель компенсировать за счет семантической памяти дефицит чувственных данных. Будучи, с одной стороны, удвоенным анамнезисом, литература поддается, с другой стороны, определению в качестве обращенного мимезиса. Она отображает не множество реалий на множество мыслительных сущностей, но, напротив, оценивает проекцию смыслового мира на фактический как придающую фактам модус бытия. Cogito ergo cogitatum est.

Примечания

1. Tz.TODOROV, La notion de littérature.- *Langue. Discours. Société.* Pour Emile Benveniste, Paris 1975, 352-364; ср.:Tz. TODOROV: 1) Structuralism and Literature.- *Approaches to Poetics*, ed. by S.Chatman, Columbia University Press, New York/London 1973, 161 ff; 2) *Critique de la critique*. Un roman d'apprentissage, Paris 1984, 145 ff.

2. Ср.: "A literary work *purportedly imitates* (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. By doing so, it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on. Thus one might say that the literary work is mimetic in an extended sense also: it 'imitates', not only an action (Aristotle's term), but an indefinitely detailed imaginary setting for its quasi-speech-acts" (R.OHMANN, Speech Acts and the Definition of Literature.- *Philosophy and Rhetoric*, 1971, N 4, 8-9).

3. J.R.SEARLE, The Logical Status of Fictional Discourse.- *New Literary History*, 1975, vol. VI, N 2, 321 ff.

4. Ю.ЛОТМАН, О содержании и структуре понятия "художественная литература".- *Проблемы поэтики и истории литературы* (Сборник статей), Саранск 1973, 35. Ср.: H.U.GUMBRECHT, History of Literature - Fragment of a Vanished Totality? - *New Literary History*, 1985, vol. XVI, N 3, 476 ff. По существу, Ю.М.Лотман радикализует тыняновскую теорию литературной эволюции. Ю.Н.Тынянов настаивал на том, что "...давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*". При этом он признавал и релевантность константных жанровых признаков, но отводил им малозначительную (экстенсиональную, а не интенсиональную) роль, подготавливая тем самым современный нигилистический подход к литературе как к единосущностному дискурсу: "Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты "второстепенные", подобно величине конструкции" (Ю.Н.ТЫНЯНОВ, Литературный факт.- Ю.Н.Т., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 256).

5. M.BROWN, *Memory Matters*, Newton e.a. 1977, 17 ff.

6. Ср. одну из последних формулировок, на которую опирается в его экспериментах E.TULVING (*Elements of Episodic Memory*, New York 1983, V): "Episodic memory is concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer's Past; semantic memory referes to a person's abstract, timeless knowledge of the world that he shares with others".

7. Ср. известное разграничение: "Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1° dans des mécanismes moteurs; 2° dans des souvenirs indépendants" (H.BERGSON, *Matière et mémoire*. Essai sur la relation du corps á l'esprit, Paris 1982, 82); ср. оппозицию: "primäre Erinnerung (Retention)"/"sekundäre (Wieder) Erinnerung" (E.HUSSERL, *Gesammelte Werke*, Bd.X. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), hrsg. von R. Boehm, Haag 1966, 32 ff).

8. В другом месте (И.П.СМИРНОВ, Об универсальных правилах порождения комического дискурса.- *Russian Literature* (in press)) было высказано положение о том, что традиционное исчисление так

называемых сопряженных высказываний (прямой, инверсивный, конверсивный и контрапозитивный порядки следования) поддается расширению до шести элементов, если понимать различные виды соотнесенности антецедентов и консеквентов в качестве результатов либо отрицания других высказываний, либо нейтрализации возникающих отсюда оппозиций. Пусть первоначальным высказыванием будет последовательность $p \rightarrow q$, например, утверждение: если существует возможность p, то следует ее реализация q. Отрицанием первоначального высказывания станет заключение о несоотнесенности консеквента с антецедентом: неверно, что $p \rightarrow q$ (существование возможности не имеет в виду ее реализации). Контраст между этими двумя высказываниями, т.е. между идеями следования и неследования одного за другим, снимет инверсия $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$ (отсутствие возможности влечет за собой отсутствие реализации). Инверсивное высказывание, как и первоначальное, может выступать в негативном варианте: неверно, что $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$ (отсутствие возможности не влечет за собой отсутствия реализации, допустим, случайной). Сформировавшаяся таким путем оппозиция $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$ vs. (неверно, что $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$) примиряется контрапозитивным высказыванием $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$, которое меняет местами негативные антецедент и консеквент и в силу этого суммирует в себе утверждение и отрицание следования применительно к инверсии (из отсутствия реализации вытекает отсутствие возможности). В отличие от традиционной логики, под конверсией будет тогда подразумеваться отрицание контрапозитивного высказывания: если неверно, что $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$, то справедливо, что $q \rightarrow p$ (реализация предусматривает свою возможность). Тем самым мы могли бы, наряду с художественной, научной и религиозной речью, рассмотреть еще два класса дискурсивности (какие именно? политический и философский?). Столь полная классификация дискурсов не входит, однако, в задачу этой статьи.

9. О различии стихотворной и прозаической конверсий см. подробно: И.П.СМИРНОВ, *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза* (in press).

10. Р.О.Якобсон подытожил свое понимание параллелизма в диалогах с К.Поморской: R.JAKOBSON, K.POMORSKA, *Poesie und Grammatik*. Dialoge, übers. von H.Brühmann, Frankfurt am Main 1982, 89 ff.

11. Ср. многократное использование Андреем Белым этой формулы в романе "Котик Летаев" и в "Записках чудака".

12. Ср.: A.-J.GREIMAS, *Sémantique structurale*. Recherche de méthode, Paris 1966, 202.

13. Понятие "коллективной памяти" ввел в обиход M.HALBWACHS (*Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin e.a. 1966).

14. Тем самым мы придаем крайне расширительное значение понятию "недостачи", которое В.Я.ПРОПП (*Морфология сказки*, изд. 2-е, Москва 1969, 36 ff) использовал для описания лишь одного из тактов волшебно-сказочного сюжета.

15. Ср.: W.ISER, Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? - *Funktionen des Fiktiven* (= Poetik und Hermeneutik, Bd. X), hrsg. von D.Henrich und W.Iser, München 1983, 142 ff.

16. Относительно концовок в художественных текстах ср., в частности: B.HERRNSTEIN-SMITH, *Poetic Closure, a Study of How Poems End*, University of Chicago Press 1968; T.DOBRZYŃSKA, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław e.a. 1974; Ph.HAMON, Clausules.- *Poétique*, 1975, N 24, 499 ff.