

**Синергетика**



От прошлого  
к будущему

№ 61

Председатель  
редколлегии серии  
профессор  
Г. Г. Малинецкий

О. И. Глазунова

# СИНЕРГЕТИКА ТВОРЧЕСТВА

Опыт анализа  
художественного  
текста



URSS

10 лет серии  
2002 - 2012  
более 60 выпусков

**О. И. Глазунова**

**СИНЕРГЕТИКА ТВОРЧЕСТВА**

**Опыт анализа художественного текста**

Предисловие  
профессора Г. Г. Малинецкого

**URSS**  
Москва

ББК 22.318 71 72.4

**Глазунова Ольга Игоревна**

**Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста /**

Предисл. Г.Г.Малинецкого. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ»,

2012. — 344 с. (Синергетика: от прошлого к будущему, № 61)

В настоящей книге интерпретация наиболее значительных открытий в области теории самоорганизации, физики, химии, биологии и космологии сочетается с пониманием особенностей развития гуманитарной сферы, а синергетический анализ языка и литературного творчества дополняется интересными философскими размышлениями.

Для представителей гуманитарных дисциплин книга станет настольным пособием, которое поможет разобраться в сложных проблемах современной науки, преодолеть разрыв между естественно-научным и гуманитарным подходами, даст возможность прочувствовать вызовы времени и наметить перспективы будущих совместных исследований.

Ощущение гармонии, ясная мысль и точно выстроенная структура делают книгу О.И.Глазуновой похожей на произведение искусства в новом междисциплинарном жанре.

**ISBN 978-5-397-02668-0**

## Оглавление

---

|   |     |
|---|-----|
| От редакции .....   | 5   |
| Единство в многообразии и многообразии в единстве<br>(Г. Г. Малинецкий) ..... | 8   |
| Предисловие .....   | 12  |
| <i>Глава 1</i>  |     |
| Наука XX века: поиски выхода из кризиса .....                                 | 15  |
| <i>Глава 2</i>  |     |
| Объективное и субъективное в процессе познания .....                          | 35  |
| <i>Глава 3</i>  |     |
| Синергетика — наука о самоорганизации .....                                   | 52  |
| <i>Глава 4</i>  |     |
| Структура или система? .....  | 66  |
| <i>Глава 5</i>  |     |
| Что такое энергия? .....  | 77  |
| <i>Глава 6</i>  |     |
| Личность и творчество .....   | 89  |
| <i>Глава 7</i>  |     |
| Биоэнергия и биополе .....  | 98  |
| <i>Глава 8</i>  |     |
| «В начале было Слово» .....   | 115 |
| <i>Глава 9</i>  |     |
| Замысел художественного произведения<br>и принципы его реализации .....       | 125 |

|            |   |  |     |
|------------|---|--|-----|
| Оглавление | 4 | <i>Глава 10</i>  |     |
|            |   | Форма и содержание художественного произведения.....                     | 149 |
|            |   | <i>Глава 11</i>  |     |
|            |   | Принципы <i>организации</i> художественного текста: сюжет.....           | 177 |
|            |   | <i>Глава 12</i>  |     |
|            |   | Пространство физическое и художественное:<br>точки соприкосновения ..... | 200 |
|            |   | <i>Глава 13</i>  |     |
|            |   | Время в художественном тексте .....                                      | 245 |
|            |   | <i>Глава 14</i>  |     |
|            |   | Простота, красота, симметрия в жизни и в творчестве .....                | 289 |
|            |   |  |     |
|            |   |  |     |
|            |   |  |     |
|            |   |  |     |

## От редакции

---

Издательство URSS продолжает серию книг «Синергетика: от прошлого к будущему».

Синергетика, или теория самоорганизации, сегодня представляется одним из наиболее популярных и перспективных междисциплинарных подходов. Термин «синергетика» в переводе с греческого означает «совместное действие». Введя его, Герман Хакен вкладывал в него два смысла. Первый — теория возникновения новых свойств у целого, состоящего из взаимодействующих объектов. Второй — подход, требующий для своей разработки сотрудничества специалистов из разных областей.

Но это привело и к замечательному обратному эффекту — синергетика начала оказывать все большее влияние на разные сферы деятельности и вызывать все больший интерес. Сейчас этим подходом интересуются очень многие — от студентов до политиков, от менеджеров до активно работающих исследователей.

Синергетика прошла большой путь. Тридцать лет назад на нее смотрели как на забаву физиков-теоретиков, увидевших сходство в описании многих нелинейных явлений. Двадцать лет назад благодаря ее концепциям, методам, представлениям были экспериментально обнаружены многие замечательные явления в физике, химии, биологии, гидродинамике. Сейчас этот междисциплинарный подход все шире используется в стратегическом планировании, при анализе исторических альтернатив, в поиске путей решения глобальных проблем, вставших перед человечеством.

Название серии «Синергетика: от прошлого к будущему» тоже содержательно. Как говорил один из создателей квантовой механики, при рождении каждая область обычно богаче идеями, чем в период зрелости. Видимо, не является исключением и синергетика. Поэтому мы предполагаем переиздать часть «синергетической классики», сделав акцент на тех возможностях и подходах, которые пока используются не в полной мере. При этом мы надеемся познакомить читателя и с рядом интересных работ, ранее не издававшихся на русском языке.

«Настоящее» — как важнейший элемент серии — тоже понятно. В эпоху информационного шума и перманентного написания то заявок на гранты, то отчетов по ним даже классики синергетики очень немного знают о последних работах коллег и новых приложениях. Мы постараемся восполнить этот пробел, представив в серии исследования, которые проводятся в ведущих научных центрах страны.

6 «Будущее...» — это самое важное. От того, насколько ясно мы его представляем, зависят наши сегодняшние усилия и научная стратегия. Прогнозы — дело неблагодарное, хотя и совершенно необходимое. Поэтому ряд книг серии мы надеемся посвятить и им.

В редакционную коллегию нашей серии любезно согласились войти многие ведущие специалисты в области синергетики и нелинейной динамики. В них не следует видеть «свадебных генералов». В их задачу входит анализ развития нелинейной динамики в целом и ее отдельных областей, определение приоритетов нашей серии и подготовка предложений по изданию конкретных работ. Поэтому мы указываем в книгах серии не только организации, в которых работают эти исследователи, но и важнейшие области их научных интересов.

И конечно, мы надеемся на диалог с читателями. При создании междисциплинарных подходов он особенно важен. Итак, вперед — в будущее.

В нашей серии уже вышло более пятидесяти книг общим тиражом свыше ста тысяч экземпляров. Серия начала издаваться на испанском языке. Однако мы уверены, что и самые глубокие проблемы синергетики, и самые интересные книги серии впереди.

*Редакционная коллегия серии  
«Синергетика: от прошлого к будущему»*

### **Председатель редколлегии:**

*Г. Г. Малинецкий*, Институт прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН (сложность, хаос, прогноз).

### **Члены редколлегии:**

*Р. Г. Баранцев*, Санкт-Петербургский государственный университет (асимптотология, семиодинамика, философия естествознания).

*А. В. Гусев*, Институт прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН (вычислительная гидродинамика, технологии, медицина).

*А. С. Дмитриев*, Институт радиоэлектроники РАН (динамический хаос, защита информации, телекоммуникации).

*В. П. Дымников*, Институт вычислительной математ. РАН (физика атмосферы и океана, аттракторы большой размерности).

*С. А. Кащенко*, Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова (асимптотический анализ нелинейных систем, образование, инновации).

*И. В. Кузнецов*, Международный институт теории прогноза землетрясений и математической геофизики РАН (анализ временных рядов, вычислительная сейсмология, клеточные автоматы).

*И. Г. Поспелов*, Вычислительный центр им. А. А. Дородницына РАН 7  
(развивающиеся системы, математическая экономика).

*Ю. Д. Третьяков*, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (наука о материалах и наноструктуры).

*Д. И. Трубецков*, Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (теория колебаний и волн, электроника, преподавание синергетики).

*Д. С. Чернавский*, Физический институт им. П. Н. Лебедева РАН (биофизика, экономика, информация).

Наш электронный адрес — [synergy@keldysh.ru](mailto:synergy@keldysh.ru)

## Единство в многообразии и многообразии в единстве

---

*На чешуе жестяной рыбы  
Прочёл я зовы новых губ.  
А вы  
Ноктюрн сыграть  
Смогли бы  
На флейте водосточных труб?*

Владимир Маяковский

*Я понять тебя хочу.  
Смысла я в тебе ищу...*

Александр Пушкин

*Мы любим всё — и жар холодных числ,  
И дар божественных видений.  
Нам внятно всё — и острый галльский  
смысл,  
И сумрачный германский гений...*

Александр Блок

Думаю, что многие читатели этой книги ощутят удивление, радость и воспримут её как вызов.

Удивительно, что можно выстроить мировоззрение, в котором сочетаются знание и переживание классических литературных произведений, осмысление современных достижений науки и философская рефлексия. По первому впечатлению это напоминает прыжок на коньках в четыре оборота или виртуозный прыжок с вышки. Во-первых, это удивительно красиво. Во-вторых, создаётся ощущение простоты и легкости происходящего. В-третьих, вскоре появляется желание просматривать увиденное в замедленном варианте, чтобы проследить и оценить детали. Надеюсь, что книга О. И. Глазуновой «Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста» многими читателями будет восприниматься именно так.

Почти все люди на начальном этапе жизни «хотели всё знать». На следующем этапе своего развития многие исследователи начинают разделять «эйнштейновский императив»: «Мы ничего не хотим знать, но всё хотим понимать!». Но что такое понимание в огромном массиве совре-

менного научного знания, среди гигантских информационных потоков, не сравнимых с теми, что были раньше, в условиях культурного шока, который переживает современный мир?

Есть удивительные люди прошлого, сочетавшие деятельность в различных сферах науки и культуры. Инженер, изобретатель и художник Леонардо да Винчи. Математик, финансист, физик, химик, историк, астроном, богослов, алхимик Исаак Ньютон. Химик, демограф, инженер, технолог, экономист Дмитрий Иванович Менделеев. Математик, оригинальный философ, психолог и физик Анри Пуанкаре.

Конечно, мера таланта, энергия, жизненные траектории, возможности для самореализации у разных людей и в разные эпохи различны. Но не менее важны не только сами вершины достижений в науке, культуре, философии, с которых открываются новые горизонты, но и путь к этим вершинам. Этот путь связан с мировоззрением и с осмыслением мира в его целостности, с теми главными проблемами, которые решались в разные эпохи.

Решение этой задачи, «выращивание» и «выстраивание» мировоззрения, выявление императивов своего творческого пути во многом облегчается развитием *междисциплинарных подходов*, позволяющих осмыслить многие сущности в их внутреннем единстве.

Одним из наиболее успешных и плодотворных междисциплинарных подходов рубежа XXI века является *теория самоорганизации*, или *синергетика*. Выдающийся специалист в области философии науки академик В. С. Степин полагает, что именно *синергетика станет основой научного мировоззрения XXI века*. Директор Института прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН С. П. Курдюмов видел в синергетике тот язык, на котором могут обсуждать свои проблемы, ставить задачи и излагать результаты математики, естественники, гуманитарии (а сейчас можно добавить: преподаватели, технологи, эксперты, управленцы). И для этого есть много оснований. Понятия синергетики — горизонт прогноза, бифуркации, аттракторы, динамический хаос, параметры порядка, режимы с обострением — вошли не только в науку, но и в культуру, а сейчас входят в массовое сознание.

Человек живёт не только в *рациональной*, но также в *эмоциональной* и *интуитивной* сферах. Поэтому гармоничное, целостное мировоззрение должно опираться и на две последние области. Путь к этому — диалог искусства и науки, выработка взгляда, отношения, ожиданий со стороны искусства и науки. И такие попытки разными людьми, различными сообществами предпринимаются вновь и вновь.

В этой связи вспоминается цикл конференций «Языки науки — языки искусства», которые проводились в Суздале по инициативе ленинградской писательницы Зои Евгеньевны Журавлевой (междисциплинарная инициатива в организации диалога сейчас всё чаще идёт из Санкт-Петербурга!). Запомнились вдохновенные доклады академика Б. В. Раушенбаха о перспективе в античном и средневековом искусстве, директора Института прикладной

10 математики им. М. В. Келдыша РАН, член-корр. РАН С. П. Курдюмова о связи концепций ряда философских школ Востока с перспективами развития синергетики, декана композиторского факультета Московской консерватории А. А. Коблякова о математическом осмыслении законов гармонии.

Но мало того, чтобы «идеи носились в воздухе», чтобы была «творческая среда», генерирующая и развивающая эти идеи. Нужны «структуры», которые бы воплощали это понимание, ожидания, ощущение будущего, — научные теории и произведения искусства, книги и исследовательские программы.

Одной из таких «структур», отражающих и упорядочивающих диалог *наука—искусство*, и является эта книга.

В нашей серии «*Синергетика: от прошлого к будущему*», которая с 2002 года выпускается издательством URSS, вышло около 50 книг на русском и испанском языках. Это были замечательные учебники синергетики и монографии, посвященные медицинской диагностике и сверхпластичности, нанотехнологиям и динамической теории информации, проблемам сознания и философским вопросам, научно-популярные книги и основополагающие труды классиков, намечающие перспективу. Однако ни по жанру, ни по стилю книг, близких к работе О. И. Глазуновой, у нас ещё не было. В этой работе ярко, талантливо, смело анализируются среди прочих «хрестоматийные», «школьные» произведения — «Евгений Онегин», «Анна Каренина» и ряд других, они осмысливаются с позиций синергетики, с точным и оригинальным использованием её концепций и языка.

С другой стороны, ощущение гармонии, ясная мысль и точно выстроенная структура книги делают её похожей на произведение искусства в новом, междисциплинарном жанре. Это жанр диалога, который мог бы состояться между выдающимися творцами науки и людьми искусства, ярко и вдохновенно выразившими суть и ожидания своего времени.

Общим местом стали сотования на то, что многие великие «не совпали» по эпохе, месту, языку и не смогли поговорить, увидеть новые смыслы в ходе такого диалога. Но ведь такой диалог идёт! Он идёт в пространстве науки, культуры, искусства, в ходе наших попыток конструировать будущее. Важно этот диалог услышать, ощутить, увидеть новые повороты в ответах на «вечные вопросы».

В книге это сделано ярко, интересно и талантливо. Надеюсь, читатель это оценит.

В первом томе «Фейнмановских лекций по физике» есть волнующая фраза: *«В этой главе мы попытаемся рассказать, какого рода фундаментальные проблемы встают перед соседними науками. Жаль, что нам не придётся по-настоящему заняться этими науками, проблемами, мы не сможем прочувствовать всю их сложность, точность и красоту»*. Но ведь для выражения гармоничного, целостного мировоззрения именно это и хочется сделать, не забыв огромное и удивительное пространство искусства! И настоящая книга помогает двинуться по этому пути.

Открывая некоторые книги, понимаешь, что к ним придётся возвращаться снова и снова. Как к старым друзьям, которые не могут надоесть. Мы ведь меняемся сами, и поэтому друзья каждый раз видятся по-новому. Наверно, многие будущие читатели согласятся со временем, что эту книгу стоит отнести к тем, которые перечитываются вновь и вновь. 11

*Председатель редакционной коллегии  
серии «Синергетика: от прошлого к будущему»  
Г. Г. Малинецкий*

## Предисловие

---

Что отличает талантливое литературное произведение? И почему на сотню и даже тысячу ничем не примечательных текстов приходится один, который вызывает интерес у читателей? Ведь, если подумать, большой разницы между ними быть не может: любой текст служит для передачи информации и создаётся из одних и тех же слов, которые выстраиваются в предложения по сходным правилам. А результат бывает диаметрально противоположным: у одного писателя возникает произведение, которому суждено покорить не одно поколение читателей, другому же приходится довольствоваться скуными похвалами друзей и родственников.

Проблема творчества как способности человека создавать то, что не имеет аналогов в материальном мире, но способно существовать в пространстве и времени, передавая представления о красоте и гармонии, определяя духовное развитие нации и становление отдельной личности, по-прежнему занимает учёных самых разных направлений исследований.

Творчество — процесс во многом мистический. Нельзя «сконструировать» талантливый текст, опираясь на принципы, выявленные в результате лингвистического и литературоведческого анализа, но можно попытаться разобраться в том, что составляет его основу. Как возникает замысел писателя? Что определяет вдохновение, разум или интуиция? Каким образом художественное произведение оказывает воздействие на читателя? В чём состоит отличие научного творчества от творчества литературного, и что их объединяет?

Художественный текст — явление подвижное и саморазвивающееся, как любая другая система, которая прошла испытание временем. Всё в природе подчиняется единым законам мироздания. Выйдя из-под пера, текст начинает существовать в соответствии с заложенным в нём алгоритмом независимо от воли автора.

Взаимодействие элементов разных уровней обеспечивает структурную целостность системы и возможности её развития в пространстве и времени. Талантливое произведение формируется и следует по пути, который в итоге оказывается наиболее эффективным, потому что соответствует принципам устройства окружающего нас мира.

Синергетический подход к изучению природных явлений и процессов самоорганизации систем возник как новое направление исследований, цель которого состоит в том, чтобы объединить возможности точных, естественных и гуманитарных наук для выявления общих закономерностей становле-

ния и развития природы и общества, для решения задач, имеющих основополагающее значение во многих сферах человеческой деятельности.

В конце XX века стало ясно, что методами отдельных дисциплин глобальных целей не достигнуть. Необходимы комплексные исследования, в которых учитывались бы особенности подходов самых разных специальностей. Только в этом случае можно рассчитывать на качественные преобразования в системе научного мировоззрения XXI века.

\* \* \*

*Илья Пригожин, специалист по термодинамике неравновесных систем, один из основателей теории самоорганизации, лауреат Нобелевской премии по химии:*

«Новое отношение к миру предполагает сближение деятельности учёного и литератора. Литературное произведение, как правило, начинается с описания исходной ситуации с помощью конечного числа слов, причём в этой своей части повествование ещё открыто для многочисленных различных линий развития сюжета. Эта особенность литературного произведения как раз и придаёт чтению занимательность — всегда интересно, какой из возможных вариантов развития исходной ситуации будет реализован. Так же и в музыке — в фугах Баха, например, заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое. Такой универсум художественного творчества весьма отличен от классического образа мира, но он легко соотносим с современной физикой и космологией. Вырисовываются контуры новой рациональности, к которой ведёт идея нестабильности» («Философия нестабильности»).

*Ричард Фейнман, американский физик-теоретик, один из создателей квантовой электродинамики, лауреат Нобелевской премии по физике:*

«Мы можем анализировать явления нашего мира, выделяя в нём разные уровни, устанавливая некоторую иерархию понятий и представлений. Это — метод анализа. <...> Скажем, на одном конце нашей иерархической лестницы мы расположим основные законы физики. Затем мы придумываем новые термины для некоторых близких понятий, которые, как нам это кажется, можно в конце концов объяснить на базе основных законов. <...>

Теперь, если сделать по нашей лестнице ещё один шаг вверх и перейти на следующий уровень, мы столкнёмся со свойствами веществ, которые характеризуются, например, „коэффициентом преломления“, определяющим, насколько отклоняется луч света, проходя через вещество, или „коэффициентом поверхностного натяжения“, объясняющим, почему вода имеет тенденцию оставаться в виде единого целого, причём и то и другое описывается определёнными числами. <...>

Всё дальше и дальше, и вот уже перед нами понятия „человек“, „история“, „политическая целесообразность“ и другие понятия, которыми мы пользуемся для того, чтобы разобраться в событиях на ещё более высоком уровне.

А затем наступает черёд таким вещам, как „зло“ и „красота“, и „надежда“...

Какой же конец этой лестницы ближе к богу, если мне позволена будет религиозная метафора? Красота и надежда — или основные законы? Мне, конечно, кажется, что для нас важнее всего понять внутреннее структурное единство мира; что все науки, да и не только науки, любые интеллектуальные усилия направлены на понимание взаимосвязей между явлениями, стоящими на разных ступенях нашей иерархической лестницы, на то, чтобы найти связь между красотой и историей, историей и человеческой психологией, психологией и механизмом мозга, мозгом и нервными импульсами, нервными импульсами и химией и так далее, как вверх, так и вниз. Сегодня мы ещё не можем (и что толку притворяться будто это не так) провести непрерывную линию от одного конца до другого, ибо мы лишь вчера увидели существование такой иерархии.

<...> Ни понимание природы зла, добра и надежды, ни понимание основных законов в отдельности не могут обеспечить глубокого понимания мира. Поэтому неразумно, когда те, кто изучает мир на одном конце иерархической лестницы, без должного уважения относятся к тем, кто делает это на другом конце. (На самом деле этого и нет, но люди уверяют нас, что именно так обстоит дело.) Вся огромная армия исследователей, работающих на всех ступенях нашей лестницы от одного края до другого, постоянно совершенствует наше понимание мира, и мы постепенно постигаем всё колоссальное переплетение иерархий» («Характер физических законов»).

*Александр Потебня, лингвист, философ, литературовед, один из основателей психологической школы в языкознании:*

«Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в неё факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира; указывая на эту гармонию конкретными своими образами, не требующими бесконечного множества восприятий, и заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врождённой человеку потребности видеть везде цельное и совершенное. Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведённое её здание» («Мысль и язык»).

*Юрий Лотман, литературовед, историк культуры, один из основателей тартуско-московской семиотической школы:*

«Наука и искусство — это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объёмность нашего знания. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» («О природе искусства»).

## Глава 1

# Наука XX века: поиски выхода из кризиса

---

*Главное в физике — это умение пренебрегать!*

Лев Ландау

*Способность предсказывать или описывать что-либо, даже достаточно точно, совсем не равноценна пониманию этого.*

Дэвид Дойч

*Жизнь меняет науку, эта перемена совершается вопреки её строго консервативной сущности.*

Павел Флоренский

За всеми природными, социальными и историческими потрясениями, которые с завидной регулярностью происходили в XX веке, события, связанные с открытиями в науке, терялись в потоке новостей. Мир, который каждый из нас знал с детства, казался незыблемым и вполне предсказуемым, как в школьном учебнике, а потому никакое новое, пусть даже и значительное, достижение вряд ли могло внести изменения в сложившиеся представления. Однако, судя по всему, двадцать первый век должен окончательно разрушить эту иллюзию.

Перелом произошёл в шестидесятых годах прошлого века с открытием способности сложных систем к самоорганизации. Всё, что нас окружает, взаимосвязано и пребывает в постоянном взаимодействии. На протяжении длительного времени природа создавала разнообразные формы жизни и виды неживой материи, однако представления о том, как именно это происходило и какие механизмы были задействованы в этом сложном процессе эволюционных преобразований, оставались до конца не изученными. Исследование принципов, которые составляли суть эволюционных преобразований, требовало развития новых подходов, которые соответствовали бы пониманию мира как сложного, подвижного и высокоорганизованного организма, способного к самосовершенствованию и развитию.

Английский физик-теоретик, специалист в области космологии, квантовой теории поля и астробиологии Пол Дэвис пишет: «Природа зашиф-

Глава 1  
16 рована для нас подобно кроссворду. Поскольку ответы редко бывают очевидными, подбор ключей к этим шифрам требует недюжинной изобретательности, опыта и вдохновения»<sup>1</sup>. Разнообразие видов и форм материи, их функциональность и оптимальные принципы организации, сочетание устойчивости и изменчивости характеристик, обеспечивающих непрерывное развитие в условиях меняющейся окружающей среды, поражали своей продуманностью и изобретательностью. Трудно было поверить в то, что всё, созданное в этом мире, — это результат случайных процессов, за которыми не стоит никакая высшая сила, обеспечивающая своевременность их появления и продуктивность существования.

Вопрос о том, что же лежит в основе процессов, которые происходят в природной среде, на протяжении длительного времени не даёт покоя исследователям. «Если природа столь искусна, что может использовать средства, изумляющие нас своей изощрённостью, то не служит ли это убедительным свидетельством разумного построения всей физической Вселенной? Если лучшим умам мира с трудом удаётся вскрывать глубинные проявления природы, то как можно думать, что они порождены бессмысленной случайностью, слепым случаем? И вновь уместна аналогия с отгадыванием кроссворда. Природа даёт нам „ключи“, часто скрытые, и решение загадок природы оказывается делом довольно тонким. Законы природы не открываются при поверхностном взгляде на мир. Они скрываются за более очевидными явлениями, и их можно обнаружить, лишь „копнув глубже“»<sup>2</sup>.

Наш мир настолько совершенен и самодостаточен, что способен поразить любое, даже самое искушённое, воображение. Способность к самоорганизации для преодоления хаоса и согласованное функционирование образующих систему компонентов определяет и внутреннее её состояние, и существование во внешнем мире, являясь залогом порядка и поступательного развития. Рождение Вселенной и нашей галактики, возникновение жизни на Земле, способность не только к выживанию, но и к эволюции, многочисленные химические, физиологические, социально-исторические и творческие процессы, обеспечивающие переход на более высокую ступень развития, стали центром внимания многих научно-исследовательских коллективов, вызывая многочисленные дискуссии и самые невероятные гипотезы.

Мысль о способности материи к саморазвитию привела к взрыву в научном мире XX века настолько значительному, что многие учёные самых разных специальностей до сих пор пытаются осмыслить это явление, найти объяснение происходящему. Однако идея о самоорганизации материи не могла появиться случайно и, как любое другое открытие, имела свою историю.

Сложившаяся в XVII–XVIII веках система взглядов определила развитие науки на долгие годы. Основными её качествами являлись система-

---

<sup>1</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 258.

<sup>2</sup> Там же.

тичность, фундаментальность и предсказуемость. Формулировка Ньютоном законов механики и закона всемирного тяготения давала возможность при известных фактах, обуславливающих движение, решать задачу о местонахождении объекта в любой его стадии, как предшествующей, так и последующей, и в любой точке пространства, независимо от сопутствующих обстоятельств. При помощи специально разработанного математического подхода — дифференциального исчисления — Ньютон смог описать динамику этих сил, что было в дальнейшем использовано в самых разных областях знаний, земных и космических.

Непротиворечивость теории, точность и простота в вычислениях, способность не только объяснять, но и предсказывать положение объекта в будущем сделали это открытие настолько популярным, что в XVIII веке у учёных возникали идеи о том, что на основе положений теории Ньютона все науки могут быть объединены в единое целое.

Действительно, любые физические процессы можно свести к перемещению материальных точек под действием силы тяжести, которая возникает между ними и вызывает их взаимное притяжение. По законам классической механики Вселенная могла быть представлена в виде гигантского и полностью детерминированного часового механизма, который не зависит ни от наблюдателя, ни от событий, которые в ней происходят, ни от обстоятельств, сопровождающих эти события. Частицы движутся в соответствии с вечными и неизменными законами, а процессы материального мира являют собой цепь взаимообусловленных причин и следствий, исследование которых даёт возможность реконструировать любую ситуацию в прошлом или с абсолютной определённой предсказать будущее.

Эйфорию учёных того времени по поводу грандиозности и красоты открывшегося перед ними мира описывает американский философ и психолог Уильям Джеймс (1842–1910): «Когда были открыты первые математические, логические и физические закономерности, первые законы, пристекавшие из этих открытий, ясность, красота и упрощение настолько захватили людей, что они уверовали в то, будто им удалось доподлинно расшифровать непреходящие мысли Всемогущего. Его разум громыхал громовыми раскатами и эхом отдавался в силлогизмах. Бог мыслил коническими сечениями, квадратами, корнями и отношениями и геометризвал, как Евклид. Бог предначертал законы Кеплера движению планет, заставил скорость падающих тел возрастать пропорционально времени, создал закон синусов, которому свет должен следовать при преломлении... Бог измыслил архетипы всех вещей и придумал их вариации, и когда мы открываем любое из его чудесных творений, то постигаем его замысел в самом точном предназначении»<sup>3</sup>.

Законы движения Ньютона стали основой механистического мировоззрения: «для вычисления любой траектории, помимо известных зако-

<sup>3</sup> Цит. по: *Клайн М.* Математика. Утрата определённости / Под ред., с предисл. и примеч. И. М. Яглома. М.: Мир. 1984. С. 82.

нов движения, необходимо эмпирически задать одно мгновенное состояние системы. Общие законы движения позволяют вывести из заданного начального состояния бесконечную серию состояний, проходимых системой со временем, подобно тому, как логика позволяет выводить заключения из исходных посылок. Замечательная особенность траекторий динамической системы состоит в том, что, коль скоро силы известны, одного-единственного состояния оказывается достаточно для полного описания системы — не только её будущего, но и прошлого<sup>4</sup>.

Французский математик Пьер-Симон Лаплас в 1814 году в «Опыте философии теории вероятностей» писал о некоем высшем разуме, который впоследствии был назван Демоном Лапласа. Зная на данный момент времени положение и скорость каждой частицы во Вселенной, демон был способен предсказывать её положение как в будущем, так и в прошлом: «Мы должны рассматривать настоящее состояние Вселенной как следствие её предыдущего состояния и как причину последующего. Ум, которому были бы известны для какого-либо данного момента все силы, одушевляющие природу, и относительное положение всех её составных частей, если бы вдобавок он оказался достаточно обширным, чтобы подчинить эти данные анализу, обнял бы в одной формуле движение величайших тел Вселенной наравне с движением легчайших атомов: не осталось бы ничего, что было бы для него недостоверно, и будущее, также как и прошедшее, предстало бы пред его взором»<sup>5</sup>.

С одной стороны, вселенский разум способен на то, что человеку не под силу, — разгадать тайну Вселенной, с другой стороны, между ним и разумом человека есть много общего: «ум человеческий в совершенстве, которое он сумел придать астрономии, даёт нам представление о слабом наброске того разума. <...> Все усилия духа в поисках истины постоянно стремятся приблизить его к разуму, о котором мы только что упоминали, но от которого он останется навсегда бесконечно далёким»<sup>6</sup>. Но если ум человека был создан по образу и подобию вселенского разума, в своих исследованиях он должен следовать в том же направлении: анализировать доступные ему данные, чтобы овладеть новыми знаниями и расширить свои представления о Вселенной.

Демон Лапласа стал символом возможности предсказания истинного положения дел в будущем, а среди учёных сохранялась уверенность в том, что детерминистическое описание с помощью законов классической динамики может быть и недостижимо на практике, т. е. не совсем точно отражает положение дел в мире, но остаётся единственно доступным мето-

---

<sup>4</sup> *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 106–107.

<sup>5</sup> *Лаплас П.* Опыт философии теории вероятностей. Популярное изложение основ теории вероятностей и её приложений / Пер. А. И. В. под ред. А. К. Власова. М. 1918. С. 9.

<sup>6</sup> Там же. С. 9–10.

дом исследований и в будущем, при более совершенных системах вычислений, обязательно даст положительный результат.

Иллюзия относительно возможности усовершенствовать классическую теорию существовала вплоть до XX века, несмотря на противоречия, которые постоянно возникали между теорией и практикой. И. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «Если бы мир действительно был таким, что демон (т. е. существо в конечном счёте подобное нам, обладающее той же самой наукой, но наделённое несравненно большей остротой органов чувств и способностью мгновенно производить сложнейшие вычисления) мог, зная состояние Вселенной в один произвольно выбранный миг, вычислить её прошлое и будущее (если между простыми системами, доступными нашему описанию, и сложными системами, для описания которых необходим демон, не существует никаких качественных различий), то мир есть не что иное, как грандиозная тавтология. В возможности такого предложения и заключается тот вызов науке, который мы унаследовали от наших предшественников, те чары, которые мы пытаемся развеять сегодня»<sup>7</sup>.

В XIX веке под влиянием вновь открывшихся фактов и направлений в научных исследованиях формулировка законов классической динамики Ньютона претерпела ряд существенных изменений. Так, «изменив математическую формулировку механики Ньютона, Гамильтон заметил, что наиболее сжатое выражение законов движения содержится в математическом соотношении, тождественном принципу минимального времени распространения световых волн. Грубо говоря, частицы стремятся переходить от точки к точке по наиболее лёгкому пути, т. е. с наименьшим сопротивлением, который в большинстве случаев оказывается и кратчайшим, т. е. требующим наименьших затрат времени. Тем самым было установлено, что материальные частицы и световые волны, несмотря на различие их характера и поведения, с математической точки зрения распространяются более или менее одинаковым образом. <...> Законы сохранения энергии, импульса и момента импульса вытекают непосредственно из законов движения Ньютона, но более поздняя формулировка этих законов, данная Лагранжем и Гамильтоном, позволила гораздо чётче выявить их значение»<sup>8</sup>.

Научные открытия Гамильтона в геометрической и физической оптике, оптико-механической аналогии, динамике, теории кватернионов сыграли существенную роль в квантовой механике XX века, но, несмотря на стремление к обобщению и поиски единых математических способов описания Вселенной, в целом они не выходили за рамки традиционных представлений.

По мнению И. Пригожина и И. Стенгерс, «гамильтонова формулировка динамики — одно из величайших достижений в истории науки. Впоследствии сфера действия гамильтонова формализма расширилась, охватив

<sup>7</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 126.

<sup>8</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 66–68.

Глава 1

20 теорию электричества и магнетизма», найдя применение и в квантовой механике<sup>9</sup>. Если в динамике Ньютона «всё задано», то в динамике Гамильтона с самого первого мгновения определяются значения различных инвариантов движения. Однако, кроме заданных переменных, «ничего нового не может ни „случиться“, ни „произойти“. Так в гамильтоновой динамике мы сталкиваемся с одним из тех драматических моментов в истории науки, когда описание природы сводится почти к статической картине. Действительно, при разумной замене переменных мы можем добиться, чтобы все взаимодействия исчезли. Долгое время считалось, что интегрируемые системы, сводимые к свободным частицам, являются прототипами всех динамических систем. Поколения физиков и математиков не покладая рук трудились над тем, чтобы найти для каждого типа динамических систем „правильные“ переменные, которые позволили бы исключить взаимодействия». Но «Природа как эволюционирующая система с многообразно взаимодействующими подсистемами упорно сопротивлялась попыткам сведения её к универсальной схеме, не содержащей к тому же времени»<sup>10</sup>.

Несостоятельность попыток создать универсальный математический аппарат, обеспечивающий описание всех возможных природных явлений, признал и А. Эйнштейн: «Какое место занимает картина мира физиков-теоретиков среди всех возможных таких картин? Благодаря использованию языка математики эта картина удовлетворяет высоким требованиям в отношении строгости и точности выражения взаимозависимостей. Но зато физик вынужден сильно ограничивать свой предмет, довольствуясь изображением наиболее простых, доступных нашему опыту явлений, тогда как все сложные явления не могут быть воссозданы человеческим умом с той точностью и последовательностью, которые необходимы физику-теоретику. Высшая аккуратность, ясность и уверенность — за счёт полноты. Но какую прелесть может иметь охват такого небольшого среза природы, если наиболее тонкое и сложное малодушно оставляется в стороне? Заслуживает ли результат столь скромного занятия гордого названия „картины мира“?»<sup>11</sup>

В начале XIX века с открытием термодинамики универсальность принципов классической механики была и вовсе поставлена под сомнение. При переходе с макроуровня на уровень микрочастиц законы Ньютона уже не могли обеспечить точности вычислений. При описании хаотического движения множества взаимодействующих микрочастиц возникали проблемы, связанные с необходимостью составления и решения большого числа дифференциальных уравнений. Но даже в этом случае неопреде-

---

<sup>9</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 119.

<sup>10</sup> Там же. С. 121.

<sup>11</sup> Эйнштейн А. Мотивы научного исследования / Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4-х томах / Под ред. И.Е.Тамма, Я.А.Сморodinского, Б.Г.Кузнецова. Т. IV. Т. 4. М.: Наука. 1967. С. 40.

лённость начального положения частиц и непредсказуемость их движения существенно затрудняли возможность применения по отношению к ним законов классической механики.

«Для создателей ньютоновской картины мира любой момент времени в настоящем, прошлом и будущем был неотличим от любого другого момента времени. Планеты могли обращаться вокруг Солнца (часы или какой-нибудь другой простой механизм — идти) как вперед, так и назад по времени, ничего не изменяя в самих основах ньютоновской системы. Именно поэтому в научных кругах за временем в ньютоновской системе закрепилось название *обратимого времени*», но после того как центр интересов физиков переместились с динамики на термодинамику, была введена *стрела времени*<sup>12</sup>.

Если классическая динамика рассматривала законы движения тел под воздействием внешних сил, игнорируя любые внутренние изменения, то термодинамика сосредоточила усилия на исследовании физических процессов, происходящих внутри системы при различных преобразованиях тепловой энергии. Обобщая многочисленные явления передачи, распространения и превращения тепла, классическая термодинамика установила, что распространение тепла представляет собой необратимый процесс: тепло передаётся от горячего тела к холодному, а не наоборот. А это значит, что обратное преобразование, обязательное согласно законам классической физики, в этом случае невозможно. Незыблемость постулатов классического естествознания ушла в прошлое.

В XIX веке учёные пришли к выводу, что превращение тепловой энергии в механическую энергию происходит в соответствии с закономерностями, определяющими их количественное соотношение. «Установление механического эквивалента теплоты является заслугой многих исследователей, действовавших одновременно и в ряде случаев независимо друг от друга в различных странах: Джемса Прескота Джоуля (1818–1889) и Уильяма Роберта Грова (1811–1896) в Англии, Людвига Августа Кольдинга (1815–1888) в Дании, Германа Гельмгольца (1821–1894) в Германии»<sup>13</sup>.

В дальнейшем выяснилось, что строго определённое количественное соотношение существует не только при переходе тепловой энергии в механическую, но и при других преобразованиях: превращении энергии химических реакций в электричество и электромагнитной энергии в тепловую. Многочисленные эмпирические факты передачи и превращения тепловой энергии в другие виды энергии нашли отражение и теоретическое обоснование в законах классической термодинамики.

Первый, наиболее фундаментальный закон термодинамики был назван законом сохранения энергии. Согласно этому закону, во всех телол-

<sup>12</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 23.

<sup>13</sup> Физика. Закон сохранения энергии // Всемирная история. В 10-ти томах. Том VI. / Под ред. М. А. Смирнова. М.: Изд-во социально-экономич. лит-ры. С. 728.

вых превращениях энергия не возникает из ничего и не исчезает никуда, оставаясь величиной постоянной. Представление о неизменности присущей системе внутренней энергии развеяло многовековые мечты учёных об изобретении вечного двигателя, который может работать без использования внешних источников.

Развивая идеи С. Карно относительно теории теплоты и создания тепловых машин, немецкий физик Рудольф Клаузиус (одновременно с У. Томсоном) в 1850 году дал первую формулировку второго начала термодинамики: «Теплота не может сама собою перейти от более холодного тела к более тёплому». В соответствии с принципами, согласно которым происходит передача энергии, второй закон термодинамики утверждает, что невозможно получить работу за счёт энергии тел, находящихся в термодинамическом равновесии. Разность температур является обязательным условием теплообмена, при этом самопроизвольная передача тепла может происходить только от горячего тела к холодному, а не наоборот.

Для формулировки второго закона термодинамики Клаузиус впервые использовал понятие энтропии (величины, обозначающей меру беспорядка) как особой, описывающей состояние системы функции. Он установил, что в замкнутой системе, при отсутствии взаимодействия с внешней средой, энтропия либо постоянна (в этом случае происходящие процессы обратимы), либо возрастает (при необратимых процессах). Действительно, на поддержание упорядоченного состояния системе требуется энергия и в случае отсутствия её притока извне рано или поздно наступает хаос. В результате проведённых исследований выяснилось, что энтропия является существенным показателем состояния системы, по которому можно судить о направлении и характере протекающих в ней термодинамических процессов.

В случае изолированного существования системы, когда обмен энергией с другой системой или окружающей средой невозможен, внутри неё происходит возрастание энтропии, которая достигает предела в точке термодинамического равновесия, при которой все макроскопические параметры системы остаются неизменными, а значит и проявление работы становится невозможным. По мнению американского физика-теоретика Митию Какú, данное открытие не должно было вызвать вопросов, потому что «тот факт, что суммарная энтропия всегда возрастает, лежит в самом сердце человеческой истории, да и матери-природы тоже. В сущности второй закон говорит нам, что ломать гораздо проще, чем строить»<sup>14</sup>.

Таким образом, было установлено, что в изолированном состоянии система утрачивает способность к самоорганизации, а это неизбежно приводит к её вырождению. Для того чтобы понять этот закон, можно не прибегать к специальным вычислениям. Любому человеку это положение знакомо по личному опыту. Состояние полного покоя, о котором мечтают

---

<sup>14</sup> Какú М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 359.

многие, в случае действительного его обретения губительно, так как неизбежно приводит к постепенной деградации личности.

Австрийский физик Людвиг Больцман (1844–1906) подошёл к рассмотрению энтропии с точки зрения молекулярно-кинетической теории, используя её как меру статистического беспорядка в замкнутой термодинамической системе. Действительно, с возрастанием энтропии порядок и организация в системе падают до тех пор, пока не достигнут точки термодинамического равновесия, при которой любое движение становится уже невозможным.

Второй закон термодинамики в своё время вызвал серьёзные опасения учёных относительно будущего Вселенной. Согласно гипотезе Клаузиуса, возрастание энтропии, сопровождаемое уменьшением свободной энергии, приведёт к состоянию с максимальной энтропией, когда прекратятся все физические и химические процессы. Если Вселенная замкнутая система, то неизбежно должно наступить время, когда энтропия в ней достигнет максимума, т. е. все происходящие в ней процессы закончатся. Это крайне опасное состояние получило название «тепловой смерти» Вселенной. «Именно *классическая* наука, которую на протяжении определённого периода времени было принято считать символом культурного единства, а не наука как таковая, стала причиной описанного нами культурного кризиса. Учёные оказались в плену лабиринтов блужданий между оглушающим грохотом „научного мифа“ и безмолвием „научной серьёзности“, между провозглашением абсолютной и глобальной природы научной истины и отступлением к концепции научной теории как прагматического рецепта эффективного вмешательства в природные процессы»<sup>15</sup>.

Опровергая мрачные прогнозы относительно «тепловой смерти» мироздания, Л. Д. Ландау и Е. М. Лифшиц пишут: «ежедневный опыт убеждает нас в том, что свойства природы не имеют ничего общего со свойствами равновесной системы, а астрономические данные показывают, что то же самое относится и ко всей доступной нашему наблюдению колоссальной области Вселенной»<sup>16</sup>.

Астрофизик Н. А. Козырев (1908–1983) на основе наблюдения за небесными объектами приходит к сходному выводу: «Отдельные небесные тела и их системы так изолированы друг от друга, что для них тепловая смерть должна заметно приблизиться прежде, чем произойдёт вмешательство сторонней системы. Поэтому деградированные состояния систем должны бы преобладать, а вместе с тем они почти не встречаются. Итак, задача заключается не только в том, чтобы объяснить неравновесность Вселенной в целом, она имеет значительно более конкретный смысл — понять,

---

<sup>15</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 100.

<sup>16</sup> Ландау Л. Д., Лифшиц Е. М. Статистическая физика. Т. V. Изд. 3-е, дополненное. М.: Наука. 1976. С. 45–46.

почему отдельные системы и сами небесные тела продолжают жить, несмотря на короткие сроки релаксации. <...> **Очевидно, в самых основных свойствах материи, пространства, времени должны заключаться возможности борьбы с тепловой смертью противоположными процессами, которые могут быть названы процессами жизни»** (выделено мною. — *О. Г.*)<sup>17</sup>.

Однако современная наука пока не в состоянии объяснить, каким образом произошло рождение Вселенной, как долго она будет существовать и с чем будет связан её конец. Загадкой являются не только прошлое и будущее окружающего нас мира, но и цель его создания и развития. Несмотря на все научные достижения, пока остаётся довольствоваться лишь разрозненными фактами и отдельными теориями в этой области.

«Новая физика и новая космология, — пишет Пол Дэвис, — выполняют своё заманчивое обещание объяснить возникновение всех физических систем во Вселенной автоматически, исключительно за счёт естественных процессов. В этом случае нам уже не понадобится вмешательство „творца“. Тем не менее, хотя наука и в состоянии объяснить мир, ещё остаётся дать объяснение самой науки. Законы, обеспечившие спонтанное возникновение Вселенной, по всей вероятности, сами рождены каким-то остроумнейшим планом. Но если физика продукт подобного плана, то у Вселенной должна быть конечная цель, и вся совокупность данных современной физики достаточно убедительно указывает на то, что эта цель включает и наше существование»<sup>18</sup>.

Современные научные представления об окружающем мире напоминают огромное мозаичное панно, которое обнаружили во время раскопок и постарались привести в надлежащий вид с помощью самых передовых методов реставрации. Восстановив большие фрагменты мозаики, археологи пытаются на основе воображения и опыта воссоздать утраченные детали, чтобы получить как можно более общее представление о предмете исследования. Но жизнь не стоит на месте, и каждый раз после нахождения подлинных фрагментов сложившиеся взгляды приходится пересматривать, изымая и исправляя воссозданные куски с учётом вновь открывшихся обстоятельств.

Кризис классической физики в конце XIX века был связан с появлением новых направлений в науке и исследованием таких явлений, как тепловое и радиоактивное излучение. Полученные экспериментальным путём результаты не укладывались в существующую детерминистическую картину мира. Создание квантово-релятивистской теории поля, объединившей специальную теорию относительности и квантовую механику, спо-

<sup>17</sup> *Козырев Н. А.* Причинная механика и возможность экспериментального исследования свойств времени // Козырев Н. А. О возможности экспериментального исследования свойств времени // Козырев Н. А. Избранные труды. Сост. А. Н. Дадаев, Л. С. Шихобалов. Л.: ЛГУ. 1991. С. 289–290.

<sup>18</sup> *Дэвис П.* Суперсила. / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 266.

собствовало разрешению многих противоречий, но так и не смогло ответить на главный вопрос: какие процессы стали причиной рождения Вселенной, предопределив не только её возникновение, но и развитие.

В основе «новой физики» лежат две фундаментальные теории: общая теория относительности, изменившая представления о пространстве и времени, и квантовая теория, заложившая фундамент для описания явлений микромира. «В 1905 г. Эйнштейн показал, что световые волны могут вести себя наподобие частиц; это значит, что они могут быть описаны как пакеты энергии, известные под названием фотонов. Но примерно к 1920 г. Шрёдингеру стало очевидно, что обратное тоже верно: частицы, к примеру электроны, могут вести себя подобно волнам. Эту идею первым высказал французский физик Луи де Бройль, удостоенный за эту гипотезу Нобелевской премии»<sup>19</sup>. Чтобы убедиться в волновой природе электронов, достаточно проделать следующий опыт: в катодную лучевую трубку (такая же присутствует в телевизоре) через крошечное отверстие выстреливают электронами таким образом, чтобы на экране появилась маленькая светлая точка. Однако вместо точки в этом случае на экране можно наблюдать «концентрические волнообразные круги — точно такие, какие можно ожидать при прохождении через отверстие волны, а не частицы»<sup>20</sup>.

Если движение электрона, который до того времени считался частицей, можно было описать с помощью волнового уравнения, то все представления о его структуре и движении оказывались по меньшей мере недостаточными и требовали уточнения. Дифференциальное уравнение для электронной волны было впервые получено австрийским физиком-теоретиком Эрвином Шрёдингером в 1926 году. «Начав решать своё уравнение для атома водорода, Шрёдингер, к немалому своему удивлению, обнаружил, что энергетические уровни электронов уже до него были точно установлены и опубликованы другими физиками. После этого он понял, что старая модель атома, принадлежащая Нильсу Бору, — та самая, где электроны носятся вокруг ядра и которую до сих пор рисуют в книгах и рекламных проспектах как символ современной науки, — на самом деле неверна. Круговые орбиты электронов вокруг ядра атома необходимо заменить волнами»<sup>21</sup>. Уравнение Шрёдингера описывает распространение волны вероятности нахождения частицы в заданной точке пространства. Пики этой волны указывают, в каком месте частица будет находиться с большей долей вероятности.

Волновой характер передвижения частиц вызвал огромный интерес в научном мире и породил многочисленные исследования в области строения электронных оболочек атома. Впервые в истории науки между объектами и явлениями материального и нематериального мира возникло соот-

---

<sup>19</sup> Какú М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 94.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 95.

26 ветствие, а значит многие проблемы, которые до этого времени игнорировались, получили свой шанс если не на объяснение, то по крайней мере на включение в сферу научно-практических интересов.

Глава 1

«Но оставался ещё один вопрос, который не даёт физикам покоя даже сегодня. Если электрон описывается как волна, то что же в нём колеблется? Ответ на этот вопрос дал физик Макс Борн; он сказал, что эти волны представляют собой не что иное, как волны вероятности. Они сообщают только о том, с какой вероятностью вы обнаружите конкретный электрон в определённое время в определённой точке. Другими словами, электрон — это частица, но вероятность обнаружить эту частицу задаётся волной Шрёдингера. И чем выше волна, тем больше шансов обнаружить частицу именно в этой точке»<sup>22</sup>.

Квантовая теория, не укладывающаяся в теорию классической механики, раздвинула границы исследований и оказала огромное влияние на развитие современной науки. «Внезапно в самом сердце физики — науки, которая прежде давала нам точные предсказания и подробные траектории любых объектов, начиная с планет и комет и кончая пушечными ядрами, — оказались понятия шанса и вероятности»<sup>23</sup>.

В 60-х годах XX столетия было обнаружено, что в макросистемах, которые описываются уравнениями классической динамики Ньютона, для множества существующих параметров наблюдается непредсказуемый, нерегулярный, неупорядоченный режим развития, который был назван детерминированным хаосом. Парадоксальность нового термина была вполне оправдана: детерминированный — значит определённый, предсказуемый, обусловленный; в отличие от индетерминированного хаоса — т. е. хаотического поведения системы под влиянием причинно не связанных между собой воздействий. На этом основании были выдвинуты идеи о том, что фундаментальными характеристиками мироздания являются нестабильность, неравновесность, нелинейность и не сводимая ни к чему простому сложность.

Название нового направления исследований — теория хаоса — заставило учёных задуматься о том, что же составляет основу миропорядка. Стало очевидно, что представления о хаосе как о совершенно беспорядочном состоянии, лишённом всякой структуры, полностью устарели. Было выявлено, что хаос может обладать определённой степенью упорядоченности: «для некоторых хаотических систем получены универсальные законы подобия, введены количественные меры хаотичности систем. Показано, что возникновение хаотической динамики происходит по определённым законам, в одной и той же системе может существовать целая иерархия хаотических движений, закономерно сменяющих друг друга и различающихся своими характеристиками. В динамических системах хаотические

---

<sup>22</sup> Какү М. Физика невозможного. С. 96.

<sup>23</sup> Там же.

движения возникают из регулярных при определённых условиях и могут исчезать, вновь превращаясь в периодические»<sup>24</sup>.

Хаотическое состояние системы может предшествовать порядку нового уровня, несовместимого со старыми алгоритмами развития. И в этом качестве хаос являет собой некий творческий акт Природы, во многом соответствующий мифологическим представлениям. Античный Хаос олицетворял начало и конец всего, вечную смерть живого и одновременно источник развития. Как образ бесконечного и пустого пространства, предшествующего мирозданию, Хаос обладал физическим значением; как основа жизни и источник развития он воплощал идею мироустройства и миропорядка. Соединение этих двух начал — материального и духовного — послужило основой для трактовки понятия хаоса в современном естествознании.

Эдвард Лоренц — метеоролог, сотрудник Массачусетского технологического института — стал одним из основателей теории хаоса. Результаты своих исследований Лоренц опубликовал в 1963 году в журнале по метеорологии, и именно эти наблюдения легли в основу развития теории, которая в конце XX века перевернула наши представления о Вселенной. Лоренцу удалось выявить механизм, определяющий непредсказуемое развитие системы. Как ни странно, но основу этого механизма составили мельчайшие микроскопические возмущения, которые накапливаются с течением времени и оказывают влияние на поведение системы на макроскопическом уровне. В основу теории хаоса легла научная концепция, получившая название «эффект бабочки». Согласно этой концепции, самые слабые воздействия, например взмах крыльев бабочки в Бразилии, могут стать причиной серьёзных изменений в мире.

Скорее всего, сам термин «эффект бабочки» возник под влиянием рассказа Рэя Бредбери «И грянул гром» (1952), в котором описывается, как самое, казалось бы, незначительное событие в далёком прошлом — гибель бабочки — способно полностью изменить будущее. Герой рассказа, охотник на динозавров, во время своего путешествия в прошлое «сошёл с тропы», раздавив бабочку, и этот незначительный, на первый взгляд, эпизод в жизни одного человека привёл весь мир к необратимым последствиям.

Случаи, когда писатели-фантасты предсказывали события будущего, не только широко известны, но и получили статистическое подтверждение. Согласно приведённой ниже таблице, большинство из фантастических проектов, описанных в произведениях Жюль Верна, Герберта Уэллса и Александра Беляева, сбылось или получило подтверждение на возможность осуществления<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Загоруйко В. А. Некоторые философские вопросы, возникающие при изучении детерминированного хаоса // Философия науки. 2002. № 3. С. 70.

<sup>25</sup> См.: Альтишудлер Г. С. Алгоритм изобретения. М.: Моск. рабочий. 1973. С. 239.

| Авторы    | Общее количество фантастических идей | Судьба фантастических идей                         |    |   |    |  |    |
|-----------|--------------------------------------|--|----|---|----|--|----|
|           |                                      | сбылись или обязательно сбудутся в ближайшее время |    | подтвердилась принципиальная осуществимость |    | оказались ошибочными или неосуществимыми |    |
|           |                                      | кол-во   | %  | кол-во                                      | %  | кол-во                                   | %  |
| Ж. Верн   | 108                                  | 64   | 59 | 34  | 32 | 10                                       | 9  |
| Г. Уэллс  | 86                                   | 57   | 66 | 20  | 23 | 9  | 11 |
| А. Беляев | 50                                   | 21   | 42 | 26  | 52 | 3  | 6  |

По данным Г. С. Альтшуллера, у Жюль Верна стали реальностью 98 из 108 предсказаний, у Уэллса из 86 прогнозов верными оказались 77. Но самый большой процент реализации оказался у Александра Беляева: всего 3 ошибки на 50 фантастических проектов. Убедительных объяснений этой статистике по-прежнему нет, но факты говорят сами за себя.

«Научная фантастика также представляет собой своеобразное моделирование будущего, уникальный способ его познания. Не беспочвенного „придумывания“ будущего, а его своеобразного исследования. В лучших произведениях научно-фантастической литературы их авторы, по весьма меткому и ёмкому выражению одного известного советского физика, моделируют социальную, психологическую и научную окрестности определённой идеи»<sup>26</sup>. Неслучайно, когда речь идёт об очень дискуссионных или о только ещё намечающихся проектах, к фантастике как способу удобного и весьма эффективного анализа обращаются сами учёные. Научная фантастика предоставляет неограниченные возможности мысленного экспериментирования, что особенно ценится на начальных стадиях разработки.

Практически все психические процессы, которые традиционно относят к сфере бессознательного, играют чрезвычайно важную роль в постижении человеком закономерностей окружающего его мира. Там, где логика и анализ оказываются бессильными, на помощь приходит интуиция и способность человека воспринимать действительность на подсознательном уровне.

Дмитрий Иванович Менделеев увидел периодическую систему во сне. Коллега Менделеева А. А. Иностранцев в воспоминаниях рассказывает об этом: «Свои соображения о периодической системе элементов Д. И. Менделеев долго не мог представить в виде ясного обобщения, строй и наглядной системы. <...> „Всё в голове сложилось, — с горечью прибавил Менделеев, — а выразить таблицей не могу“. После этого Менделеев три дня и три ночи, не ложась спать, проработал у конторки, пробуя скомбинировать результаты своей мысленной конструкции в таблицу, но попытки оказались неудачными. Наконец, крайне утомлённый Менделеев лёг спать и тотчас заснул. Позже он говорил: „Вижу во сне таблицу, где элементы расставлены,

<sup>26</sup> Комаров В. Н. Наука и миф. М.: Просвещение. 1988. С. 115.

как нужно. Проснулся, тотчас записал на клочке бумаги, — только в одном 29  
месте впоследствии оказалась нужной поправка“»<sup>27</sup>.

Открытие строения молекулы бензола тоже имеет отношение к сновидениям. После открытия бензола в 1825 году учёные долго не могли разобраться в проблеме строения его молекулы. И только через сорок лет идея циклической структурной формулы была описана немецким химиком-органиком Фридрихом Августом Кекуле. «Я сидел и писал учебник, — рассказывал он впоследствии, — но работа не двигалась, мои мысли витали где-то далеко. Я повернул мой стул к огню и задремал. Атомы снова запрыгали перед моими глазами. На этот раз небольшие группы скромно держались на заднем плане. Мой умственный взгляд мог теперь различить длинные ряды, извивающиеся подобно змеям. Но смотрите! Одна из змей схватила свой собственный хвост и в таком виде, как бы дразня, завертелась перед моими глазами. Как будто вспышка молнии разбудила меня: и на этот раз я провел остаток ночи, разрабатывая следствия из гипотезы»<sup>28</sup>.

Выдающийся французский математик Анри Пуанкаре рассказывал об обстоятельствах своих «внезапных прозрений», когда ему в голову приходили мысли, которые в дальнейшем после их тщательной проверки полностью оправдывали себя. Некоторые из них, например установление класса функций Фукса, тоже имели ко сну самое непосредственное отношение. Пуанкаре вспоминал: «В течение двух недель я старался доказать, что невозможна никакая функция, которая была бы подобна тем, которым я впоследствии дал название фуксовых функций; в то время я был ещё весьма далёк от того, что мне было нужно. Каждый день я усаживался за свой рабочий стол, проводил за ним один-два часа, перебирал большое число комбинаций и не приходил ни к какому результату. Но однажды вечером я выпил, вопреки своему обыкновению, чашку чёрного кофе; я не мог заснуть; идеи возникали во множестве; мне казалось, что я чувствую, как они сталкиваются между собой, пока, наконец, две из них, как бы сцепившись друг с другом, не образовали устойчивого соединения. Наутро я установил существование класса функций Фукса, а именно тех, которые получаются из гипергеометрического ряда; мне оставалось лишь сформулировать результаты, что отняло у меня всего несколько часов»<sup>29</sup>.

Наивно думать, что подобные открытия в науке совершаются случайно и без каких бы то ни было усилий со стороны их авторов. По мнению Пуанкаре, внезапность прозрения свидетельствует «о долгой предварительной бессознательной работе», однако «эта работа возможна или по меньшей мере плодотворна лишь в том случае, если ей предшествует и за нею следует период сознательной работы»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Латишин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. М.: Республика. 1999. С. 225.

<sup>28</sup> Быков Г. В. Август Кекуле. М.: Наука. 1964. С. 118.

<sup>29</sup> Пуанкаре А. О науке. Пер. с фр. / Под ред. Л. С. Понтрягина. 2-е изд., стер. М.: Наука. 1990. С. 404–405.

<sup>30</sup> Там же. С. 407.

Вероятно, многим людям, даже тем, кто не имеет отношения к творчеству, знакомы внезапные откровения, когда ситуация или проблема неожиданно получает своё разрешение и то, что казалось абсолютно недоступным, вдруг открывает перед человеком свои возможности. И не просто открывает, но и ложится в основу серьёзных научных обсуждений.

По мнению Митио Каку, самые невероятные вещи и события становятся предметом исследования в современной науке, подсказывая учёным путь в мир будущего. «Снова и снова мы видим, как изучение невозможного открывает для науки совершенно новые горизонты, расширяет предел человеческих знаний в области физики и химии и заставляет учёных пересматривать саму концепцию „невозможного“. <...> К примеру, космолог Стивен Хокинг долго пытался найти новый закон физики, который запрещал бы путешествия во времени, — он назвал его „гипотезой сохранения хронологии“. Однако долгие годы тяжкого труда ни к чему не привели: он не смог доказать выдвинутый принцип. Напротив, не так давно физики сумели продемонстрировать, что закон, который запрещал бы путешествия во времени, находится за пределами сегодняшней математики. Теперь, поскольку закона, который не позволял бы построить машину времени, не существует, физикам приходится очень серьёзно рассматривать такую возможность»<sup>31</sup>.

Сознательное всегда выступает как следствие бессознательного. Часто самые интересные творческие открытия возникают неожиданно, благодаря сновидению или никак не связанному с ними событию. Случайность, которая лежит в основе закономерности, определяя её развитие, во второй половине XX века стала объектом изучения учёных самых разных специальностей. Мир не стоит на месте, он состоит из множества находящихся в постоянном движении систем (физических, социальных, политических, природных, ментальных и т. д.), которые, с одной стороны, подчиняются своим законам, а с другой — вступают в непрерывное взаимодействие друг с другом.

Всесильную роль случайности, определяющей начальные условия развития любой системы, в начале XX века отметил Анри Пуанкаре: «Если бы мы точно знали законы природы и состояние Вселенной в начальный момент, то мы могли бы точно предсказать состояние Вселенной в любой последующий момент. Но даже и в том случае, если бы законы природы не представляли собой никакой тайны, мы могли бы знать первоначальное состояние только приближённо. Если это нам позволяет предвидеть дальнейшее её состояние с тем же приближением, то это всё, что нам нужно. <...> Но дело не всегда обстоит так; иногда небольшая разница в первоначальном состоянии вызывает большое различие в окончательном явлении. Небольшая ошибка в первом вызвала бы огромную ошибку в последнем. Предсказание становится невозможным, мы имеем перед собой явление случайное»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Каку М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 14–15.

<sup>32</sup> Пуанкаре А. О науке: Пер. с фр. / Под ред. Л. С. Понтрягина. 2-е изд., стер. М.: Наука. 1990. С. 417.

От XIX века, в котором всё было заранее известно и предопределено, наука XX века перешла к осознанию непредсказуемости миропорядка с характерным для него состоянием неустойчивого равновесия. Понятие неустойчивого равновесия связано с особенностями перехода системы на другой уровень, когда, вместо одного, возникает сразу несколько (в равной степени вероятных) вариантов её развития. В книге Пуанкаре приводится следующий пример: «Если конус стоит на вершине, то мы знаем, что он опрокинется, но мы не знаем, в какую сторону. Нам представляется, что это полностью зависит от случая. Если бы конус был совершенно симметричен, если бы ось его была совершенно вертикальна, если бы он не был подвержен действию никакой силы, кроме тяжести, то он не упал бы вовсе. Но малейший изъян в симметрии заставил бы его слегка наклониться в ту или иную сторону; наклонившись же, хотя бы и весьма незначительно, он упадёт в сторону наклона окончательно. Если бы даже симметрия была совершенна, то самого лёгкого дрожания, легчайшего дуновения ветерка было бы достаточно, чтобы наклонить его на несколько секунд дуги; и этим не только было бы решено его падение, было бы предопределено и направление этого падения, которое совпало бы с направлением первоначального наклона. Таким образом, совершенно ничтожная причина, ускользающая от нас по своей малости, вызывает значительное действие, которого мы не можем предусмотреть, и тогда мы говорим, что это явление представляет собой результат случая»<sup>33</sup>.

Очевидно, что состояние неустойчивого равновесия не может продолжаться длительное время, вследствие чего создаются предпосылки для движения и развития системы в том или ином направлении. Но каким образом будет осуществляться это развитие, заранее предсказать трудно. В качестве причины, определяющей ход событий, в этом случае обычно используют понятие случайности — формы причинной обусловленности, не основанной на внутренней существенной необходимости системы в совершении тех или иных действий.

Роль случая в жизни чрезвычайно велика, однако часто возникают ситуации, когда указание на него свидетельствует об элементарной неосведомлённости. Например, пишет Пуанкаре, «историк должен делать выбор между событиями эпохи, которую он изучает. Он рассказывает только о тех, которые ему кажутся более важными. Он довольствуется поэтому тем, что изложит, скажем, наиболее значительные события XVI века и также наиболее важные факты, относящиеся к XVII веку. Если первых оказывается достаточно, чтобы объяснить вторые, то говорят, что последние согласуются с законами истории. Но если великое событие XVII столетия имеет своей причиной незначительный факт XVI столетия, о котором не сообщает ни один историк и который все оставили в пренебрежении, то говорят, что это событие обуславливается случаем, и слово это имеет, та-

---

<sup>33</sup> Пуанкаре А. О науке. С. 417.

32 ким образом, то же значение, что в физических науках. Оно означает, что незначительные причины произвели большие действия»<sup>34</sup>.

Глава 1 Очевидно, что для великого французского математика случай лишён своей мистической составляющей, а обращение к нему свидетельствует лишь о невнимательности или неспособности человека проникнуть в суть явления, выявить причинно-следственные связи происходящего. «У победы много отцов, поражение — всегда сирота». Готовность всё объяснить в случае победы и нежелание признавать ошибки после поражения свойственны человеку и могут стать причиной искажения его представлений об окружающем мире. «Действительность определяет рациональность психики. А вот форма психики является субъективной»<sup>35</sup>. Приоритеты, которые присутствуют в сознании, определяют видение ситуации и её оценочное значение, которое далеко не всегда соответствует реальному положению дел.

В отличия от природных систем, которые рано или поздно находят оптимальный выход из любых обстоятельств, состояние хаоса в сознании человека или в социальной среде может привести к весьма печальным последствиям. Так, например, случайно брошенное в наэлектризованную толпу слово может привести к взрыву, исход которого непредсказуем. Чтобы избежать подобных последствий, необходимы исследования, которые позволили бы прогнозировать и управлять хаотическими процессами, избегая нежелательных вариантов их развития.

Теория хаоса — раздел математики, который изучает поведение сложных детерминированных динамических систем и предлагает математические методы, позволяющие описывать хаотические системы и даже делать некоторые обобщённые прогнозы их вероятного поведения. «Хаос проявляет себя и на стыке областей знания. Будучи наукой о глобальной природе систем, теория хаоса объединила учёных, работающих в весьма далёких сферах»<sup>36</sup>.

Открытие Лоренца, с одной стороны, установило невозможность предсказывать погоду с достаточной степенью точности далее, чем на две-три недели вперед, а с другой — положило начало для развития новых областей исследований не только в математике, но практически во всех отраслях науки. «Математики, физики, биологи, химики ищут связи между различными типами беспорядочного в природе. Физиологи обнаруживают присутствие некоего порядка в хаотических сокращениях сердечных мышц, которые являются основной причиной внезапной и необъяснимой смерти. Экологи исследуют скачки численности популяций шелкопряда. Экономисты раскапывают старые биржевые сводки, пробуя на них методы анализа

<sup>34</sup> Пуанкаре А. О науке. С. 432–433.

<sup>35</sup> Еремеев Б. А. Многогранность психики и её функции. Лекция 4 // Еремеев Б. А. Лекции по психологии человека. Интернет-ресурс: <http://humanpsy.ru/yeremeyew/lecture04>

<sup>36</sup> Глейк Дж. Хаос: Создание новой науки / Пер с англ. М. Нахмансон, Е. Барашкова. СПб.: Амфора. 2001. С. 13.

рынка ценных бумаг. В результате выясняется, что полученные закономерности имеют прямое отношение к множеству других природных явлений: очертаниям облаков, формам разрядов молний, конфигурации сеточек кровеносных сосудов, кластеризации звёзд в Галактике»<sup>37</sup>.

Одна из дискуссий, которая проводилась в Американской ассоциации продвижения науки в 1972 году, так и называлась «Взмах крыльев бабочки в Бразилии вызывает торнадо в Техасе». Через несколько лет сам Лоренц разъяснил своё открытие в статье «Предсказуемость: может ли взмах крыльшек бабочки в Бразилии привести к образованию торнадо в Техасе?», используя те же самые термины.

Предвидение учёного, способность за единичным разглядеть всеобщее, вызвало не только дискуссию в научных кругах, но и экспериментальные исследования, за которыми последовало создание нового направления в математике. «Споткнись Лоренц на эффекте бабочки, этом символе торжества случая над предопределённостью, — писал Джеймс Глейк, — в его распоряжении не оказалось бы ничего, кроме плохих новостей. Но Лоренц в своей модели погоды видел нечто большее, чем просто встроенную в неё хаотичность, — там наблюдалась изящная геометрическая структура, некий порядок, выдающий себя за случайность. Лоренц, будучи математиком по призванию и метеорологом по профессии, начал в конце концов вести двойную жизнь. Кроме работ по метеорологии из-под его пера выходили статьи, где несколько вступительных строк о теории атмосферных процессов растворялись в математическом тексте»<sup>38</sup>.

Творческая природа хаоса прослеживается и на уровне создания произведений искусства, когда из некоего пребывающего в произвольном порядке набора звуков, нот, слов, смыслов возникает гармония, соответствующая представлениям человека о прекрасном. Постепенно, шаг за шагом приводя в исполнение свой замысел, художник, литератор, композитор или скульптор из хаоса исходного материала создаёт структуру, способную конкурировать с самыми совершенными природными формами и явлениями.

Если в окружающем мире всё подчиняется принципу функциональности, а в основе красоты природных объектов заложена идея целесообразности, то в искусстве на первое место выходит чувственное и ментальное восприятие человеком действительности. Выбор идеи, форм и средств её выражения подчиняется интуиции, которая помогает производить отбор в соответствии с исходным замыслом и сложившимися у автора эстетическими представлениями.

В произведении искусства каждый элемент находится на своём месте и выверен с точностью до мельчайших деталей, любое нарушение гармонии выявляется и корректируется на стадии доработки с тем, чтобы ничто

---

<sup>37</sup> Глейк Дж. Хаос: Создание новой науки. С. 10–11.

<sup>38</sup> Там же. С. 33.

Глава 1  
34 не препятствовало движению системы в заданном направлении. В остальном творческий процесс подчиняется тем же принципам смены режимов функционирования: от относительного покоя — к состоянию неустойчивости, за которым следует переход на новый уровень существования системы. Отличие произведений искусства от природных объектов заключается только в том, что их структура субъективна и всецело определяется автором.

Таким образом, и в природе и в творчестве «гармония не обладает каким-либо смыслом вне противоречивости»<sup>39</sup>, ибо «великая карта оптимальных состояний природы, согласно которой та создаёт свои порядки, написана языком противоположностей, контрастностей, противодействий»<sup>40</sup>. Резкие состояния неустойчивости сменяются относительным покоем, а затем вновь вступают в фазу конфликта с внешними условиями существования системы.

«Многие системы постоянно балансируют на грани хаоса и порядка. В представлении о явлении детерминированного хаоса мы сталкиваемся со специфическим соотношением категорий „порядок“ и „хаос“. Здесь они выступают не в качестве взаимоисключающих противоположностей, но как аспекты единого целого, здесь они связаны между собой, и именно эта связь определяет сущность данного явления»<sup>41</sup>.

Но если среди произведений искусства подлинные шедевры встречаются не так часто, то природа в исторической перспективе не даёт сбоев. Эволюция не имеет обратного направления (даже слово *эволюция* в глобальном значении «развитие природы, Солнечной системы, Земли, человечества» не имеет антонима), и это одно из самых загадочных обстоятельств, с которыми приходится сталкиваться учёным. Две формы существования материи — упорядоченная и хаотичная — приводят к мысли, что подобное сосуществование не случайно и имеет своё основополагающее значение в истории развития природы, цивилизаций, общества.

---

<sup>39</sup> Сороко Э. М. Структурная гармония систем. Минск: Наука и техника. 1984. С. 80.

<sup>40</sup> Там же. С. 101.

<sup>41</sup> Загоруйко В. А. Некоторые философские вопросы, возникающие при изучении детерминированного хаоса // Философия науки. 2002. № 3. С. 81.

## Глава 2

# Объективное и субъективное в процессе познания

---

*Физик стремится сделать сложные вещи простыми, а поэт — простые вещи сложными.*

Лев Ландау

*Нельзя быть настоящим математиком, не будучи немного поэтом.*

Карл Вейерштрасс

*Дважды два в искусстве не всегда четыре и не сразу пять.*

Виктор Шкловский

*Где нет фактов, там правит чувство.*

Освальд Шпенглер

Принципы рационалистического мировоззрения, признающие разум источником и основой познания и поведения людей, не могли охватить всё многообразие происходящих в мире процессов. Психология, социология, гуманитарные дисциплины и особенно литература и искусство не вписывались в прокрустово ложе однозначных доктрин ньютоновской механики и на протяжении долгого времени существовали параллельно с естественными науками. С появлением теории относительности стала очевидной ошибочность утверждения об абсолютности добываемого рациональной наукой знания и о неизменности существующих в ней понятий и выводов. Время, которое было абсолютным у Ньютона, стало относительным у Эйнштейна. Скорости, у Ньютона складывающиеся по правилу Галилея, теперь складывались по правилу Лоренца. Скорость света, которая по Ньютону должна была складываться со скоростью его источника, теперь оказалась не зависящей от него и т. д.

Анализируя значение и следствия ньютоновского синтеза, Койре пишет: «Есть и нечто такое, за что ответственность может быть возложена на Ньютона или, точнее, не на одного Ньютона, а на всю современную науку, — раскол нашего мира на два чуждых мира. Я уже упоминал о том,

что современная наука разрушила барьеры, отделявшие небо от Земли, объединила и унифицировала Вселенную. Всё это так. Но я упоминал и о том, что, опрокидывая барьеры, наука подменяла наш мир качества и чувственного восприятия, мир, в котором мы живём, любим и умираем, другим миром — миром количества, воплощённой геометрии, миром, в котором, хотя он и вмещает в себя всё, нет места для человека. Так мир науки — реальный мир — стал отчуждённым и полностью оторванным от мира жизни. Наука не в состоянии не только объяснить этот мир, но даже оправдаться, назвав его „субъективным“»<sup>42</sup>.

Недооценивая значение эмоционально-чувственного начала, отводя ему вспомогательную роль на первичной стадии обработки информации, рационализм пришёл к абсолютно закрытой системе формальных методов, лишаящих человека возможности опираться на непосредственные наблюдения и строить выводы на основе здравого смысла и опыта. Подход, ограничивающий научные исследования формально-логическими построениями, которые часто не соответствовали действительности, рано или поздно должен был себя исчерпать.

«Наше познание мира — нас самих и всего, что нас окружает, — имеет две стороны, два аспекта: логику и непосредственное восприятие — интуицию, когда человек посмотрел, и ему без всяких рассуждений вдруг стало ясно, что дело обстоит вот так-то, а не иначе. В науке логический аспект преобладает. Однако в ней непременно присутствует и интуитивный элемент, хотя бы уже потому, что всякая наука начинается с первичных, логически недоказуемых положений, получаемых путём прямого обобщения опытных данных. Плохому учёному такое обобщение даётся с трудом; напротив, талантливый исследователь в хаосе экспериментальных фактов, так сказать, внутренним чутьём усматривает определённую закономерность. Говорят: его осенило. Как совершается такой процесс внутренней подсознательной деятельности в нашем мозгу, наука пока не знает. Но и после того как будут выяснены его законы, когда мы поймем, как рождается мысль, различие между логикой и интуицией сохранится. В общем, **хотя наука — логическое построение, она не может существовать без интуиции. В искусстве интуиция — главное, в отличие от науки, логика играет тут подчинённую роль.** Искусство не всегда логично, более того, его основная цель — убедить в том, чего нельзя доказать чисто логически. Говоря словами Гаршина, одного из лучших русских писателей, часто один мощный художественный образ вносит в нашу душу более, чем добыто многими годами жизни. **Искусство „работает“ там, где наука бессильна. Вместе с экспериментом оно формирует её фундамент, создаёт почву, из которой вырастет её интуитивная сторона. По-**

<sup>42</sup> *Koyle A. Newtonian Studies. Chicago: University of Chicago Press. 1968. p. 23–24. Цит. по: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 78.*

лучается, что наука и искусство дополняют друг друга и вместе составляют единое целое — способ познания мира. Решать, что из них важнее — пресловутый спор „физиков и лириков“, — бессмыслица. Искусство нужно вовсе не потому (точнее, не только потому!), что и в космосе человеку захочется любоваться веткой сирени. Всё значительно глубже: без искусства мы не смогли бы выйти в космос, а теперь просто не сможем его понастоящему освоить» (выделено мною. — *О. Г.*)<sup>43</sup>.

По словам И. Пригожина и И. Стенгерс, «критика Койре ставит под сомнение не научное мышление, а классическую науку, в основе которой заложена ньютоновская перспектива. Перед нами не стоит прежняя дилемма трагического выбора между наукой, обрекающей человека на изоляцию в окружающем его мире, лишённом волшебного очарования, и антинаучными иррациональными протестами. Критика Койре нацелена не на пределы рациональности „смирительной рубашки“, а лишь на неспособность классической науки справиться с некоторыми фундаментальными аспектами окружающего нас мира»<sup>44</sup>.

Противоречия, которые постепенно накапливались между естественными и гуманитарными науками, к середине XX века вступили в полосу непримиримого конфликта. Если на практике мир человека с его психологическими особенностями, потребностями, физиологией, чувствами и творческими амбициями и мир неживой природы не только сосуществовали, но и взаимодействовали, то на уровне теории они были разделены бездонной пропастью. Общее, повторяющееся, универсальное — всё то, что составляло основу классического естествознания, в гуманитарных исследованиях находило только частичное подтверждение. Если же говорить о литературе и искусстве, то в этих сферах любое копирование или повторение приравнивалось к тавтологии — т. е. ущербности, за которой неизбежно следовала полная деградация.

«Трагедия современного разума, „разгадавшего загадку Вселенной“, состоит в том, что одну загадку он заменил другой — загадкой самого себя»<sup>45</sup>. Вопросы не только бытия, но и сознания требовали своего разрешения. Человек — это часть природы и подчиняется её законам. С другой стороны, изучение окружающего мира не более чем интерпретация сознанием результатов чувственного восприятия, и этот факт никак нельзя не учитывать при проведении научных исследований.

Начиная с середины XX века, представления о процессах самоорганизации в открытых неравновесных системах стали формироваться неза-

<sup>43</sup> Барашенков В. С. Вселенная в электроне. М.: Дет. лит. 1988. С. 276–278.

<sup>44</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 79.

<sup>45</sup> Koyre A. Newtonian Studies. Chicago: University of Chicago Press. 1968. p. 23–24. Цит. по: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 79.

висимо друг от друга в разных дисциплинах. Однако в 70-х годах в них обнаружилось много общего, и это способствовало созданию единой теории, в основу которой была положена идея о самоорганизации открытых систем. В настоящее время теория самоорганизации развивается по нескольким направлениям, её основными концепциями являются синергетика (Герман Хакен) и неравновесная термодинамика, которая сформировалась в самостоятельную область естествознания в 50-х годах XX столетия. «Заслугой неравновесной термодинамики является установление того факта, что самоорганизация является общим свойством открытых систем. При этом именно неравновесность служит источником упорядоченности. Этот вывод послужил отправной точкой для идей, выдвинутых представителями Брюссельской школы во главе с И. Пригожиным»<sup>46</sup>.

Один из основателей теории самоорганизации немецкий физик Герман Хакен предложил изучать проблему наличия общих законов эволюционного развития в рамках новой дисциплины — синергетики, определив её как науку о самоорганизации, теорию «совместного действия многих подсистем (преимущественно одинаковых или же несколько различных видов), в результате которого на макроскопическом уровне возникает структура и соответствующее функционирование»<sup>47</sup>.

По мнению И. Пригожина и И. Стенгерс, в основе нелинейной термодинамики лежит факт, поражающий воображение: «вдали от равновесия система по-прежнему может эволюционировать к некоторому стационарному состоянию»<sup>48</sup>. В нарастающем состоянии неустойчивости систем имеется «порог, расстояние от равновесия, за которым флуктуации могут приводить к новому режиму, отличному от „нормального“ устойчивого поведения, характерного для равновесных или слабо неравновесных систем»<sup>49</sup>. Пороговое значение, за которым в системе происходят необратимые изменения, определяется её природой, структурой и функциональными особенностями.

Синергетика возникла как новое научное направление, цель которого состояла в том, чтобы объединить возможности точных, естественных и гуманитарных наук в решении задач, имеющих значение для самых разных сфер деятельности. Но объединить то, что в течение долгого времени развивалось в условиях автономии, оказалось непросто. Независимое существование гуманитарных дисциплин привело к созданию специфических приёмов исследования и особого научно-методического аппарата, не имеющего ничего общего с методами, которые традиционно используют-

---

<sup>46</sup> Осипов А. М. Термодинамика вчера, сегодня, завтра. Часть 2. Неравновесная термодинамика // Соросовский образовательный журнал. № 5. 1999. С. 94.

<sup>47</sup> Хакен Г. Синергетика. / Перевод с англ. В. М. Емельянова. Под ред. д. физ.-мат. н. Ю. Л. Климонтовича и д. физ.-мат. н. С. М. Осовца. М.: Мир. 1980. С. 15.

<sup>48</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 194.

<sup>49</sup> Там же. С. 195.

ся, например, в математике или физике. Отсутствие необходимости в строгих доказательствах и выстраивании концепций на основе непротиворечивых с точки зрения логики выводов способствовало утрате интереса к исходному материалу, в результате чего в гуманитарных науках наметился разрыв между объектом исследования и его описаниями, что привело к удручающей тенденции подменять научные изыскания нагромождением всевозможных терминов.

В условиях, когда не существует строгих определений, термины можно понимать по-разному, сочетание же их в научном тексте размывает содержание сказанного до бесконечности. В результате исходный текстовый материал из непосредственного предмета для исследования превращается в иллюстрацию к отвлечённым размышлениям автора. «Игра с терминами ставит на первое место литературоведческие термины, а на второе — судьбу литературы. Ну а то, что выстраивает эту судьбу, становится как бы сырьём для концепции. Предлагается готовая полочка с ящичками, остаётся только их заполнить и расставить. Глупость состоит ещё в том, что как только появляются полочки с ящичками, тут же находятся желающие их заполнить»<sup>50</sup>. Действительно, в последнее время многие литературоведческие исследования стали напоминать бухгалтерские квартальные отчёты, в которых серьёзный научный анализ подменяется многочисленными цифрами, таблицами, повторяющимися друг друга диаграммами, выводы из которых настолько очевидны, что не требуют арифметического обоснования.

Наглядно этот процесс можно представить следующим образом: если у нас имеется мешок разноцветной фасоли, то мы можем сортировать её на основе самых разных параметров. Прежде всего постараемся отделить белую фасоль от цветной. Затем среди цветной фасоли выберем одноцветную фасоль, отделив её от пятнистой. Далее, естественно, классификации подвергнутся одноцветная фасоль и пятнистая (например по количеству белых, чёрных или красных вкраплений). И так далее. Очевидно, что подобного рода «исследование» не требует от учёного ни таланта, ни особых знаний, но обладает весьма существенным достоинством. Вовлекая в процесс всё новые характеристики, его можно растягивать до бесконечности, сопровождая каждый этап развёрнутым терминологическим аппаратом, придающим работе определённую значимость. Беда, однако, состоит в том, что, как бы тщательно ни проводилась классификация и сколько бы времени на неё ни было потрачено, результаты её никогда не позволяют нам ответить на главные вопросы: почему одна фасоль белая, а другая цветная и что определяет количество пигментных пятен на ней.

Ю. А. Данилов с иронией пишет о попытках гуманитариев найти применение модным техническим терминам в своей сфере деятельности: «Из множества примеров, наглядно иллюстрирующих опасность неправомерного распространения синергетического подхода на области, достаточно далёкие от идеологии точного естествознания <...>, упомянем науки о языке. Поя-

<sup>50</sup> Гальперин И., Жданов И. Возможность канона / диалог // Арион. 1996. № 2. С. 18.

вилось довольно много работ, в которых авторы бойкой скороговоркой открывали глаза ничего не подозревавшему человечеству на то, что „обработка лингвистической информации на синтаксическом и лингвистическом уровнях определяют фазовые переходы на мультифрактальных множествах“, что „число возможных паттернов в словообразовании резко ограничено неоднородными диссипативными хаотическими потоками, обусловленными мультифрактальностью как на одном аттракторе, так и в перемежающихся переключениях с одного из сосуществующих аттракторов на другой“ и т. п.»<sup>51</sup>.

Главный научный сотрудник Физического института им. П. Н. Лебедева РАН Д. С. Чернавский, говоря о задачах синергетики и отмечая трудности, с которыми в настоящее время приходится сталкиваться, особо выделил проблему создания общего языка и понятийного аппарата нового научного направления, которые объединили бы дисциплины гуманитарного и естественнонаучного профиля. «Гуманитарии мыслят конкретными образами и аналогиями. Набор образов достаточно широк, но недостаточно чётко. Понятия также определены недостаточно чётко и используются в различных смыслах (что приводит к недоразумениям). Математики мыслят уравнениями и формулами. Здесь понятия определены достаточно чётко, но набор их достаточно узок. Представители естественных наук мыслят как естественными (конкретными) образами, так и математическими категориями (речь идёт о теоретических разделах естественных наук). Необходимо разработать язык образов (и связанных с ним понятий), достаточно общих (не обязательно конкретных) и адекватных математическим моделям»<sup>52</sup>.

Объединение гуманитарной и естественнонаучной картин мира в единое целое остаётся проблемой номер один в современной науке, несмотря на тот факт, что и та и другая сфера деятельности человека являются продуктами работы сознания, а значит их основу составляют одни и те же принципы. Как писал в своё время Эйнштейн: «Человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира; и это не только для того, чтобы преодолеть мир, в котором он живёт, но и для того, чтобы в известной мере попытаться заменить этот мир созданной им картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и её оформление человек переносит центр тяжести своей духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность, которые он не может найти в слишком тесном головокружительном круговороте собственной жизни»<sup>53</sup>. Совмещение чувственного и ментального, субъективного и объективного в единой научной

<sup>51</sup> Данилов Ю. А. Роль и место синергетики в современной науке // Онтология и эпистемология синергетики. Отв. ред. Аршинов В. М.: Ин-т философии РАН. 1997. С. 10.

<sup>52</sup> Чернавский Д. С. Методологические основы синергетики и её применения. Тезисы доклада, прочитанного на семинаре «Интеллектуальные основы государственного управления» (26 февраля 2010 года). Интернет-ресурс: [http://www.rusrand.ru/about/news/news\\_459.html](http://www.rusrand.ru/about/news/news_459.html)

<sup>53</sup> Эйнштейн А. Мотивы научного исследования // Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4-х томах / Под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. Т. IV. М.: Наука. 1967. С. 40.

теории отражения и познания позволит объединить различные сферы научных исследований и прийти к общему представлению о самых разнообразных видах и направлениях человеческой деятельности.

Несмотря на все трудности, пишет Ю. И. Манин, «во второй половине прошлого века взаимный интерес гуманитариев и математиков друг к другу создавал атмосферу, в которой могло начаться сотрудничество. Разрыв „двух культур“ (Ч. П. Снок) стал казаться преодолимым, по крайней мере в Москве и в Париже. Лингвисты, побуждаемые как внутренней логикой своих задач, так и растущими возможностями компьютеров, начали разрабатывать принципы точного описания естественных языков; меня особенно увлекла замечательная общелингвистическая программа „Смысл ↔ Текст“ Игоря Мельчука. Колмогоров с учениками занялся поэтической речью и её статистикой. Во встречном направлении шли семиотики и стиховеды»<sup>54</sup>.

Теория лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст», разработанная И. А. Мельчуком в середине 1960-х годов при активном участии ряда других московских лингвистов, прежде всего А. К. Жолковского и Ю. Д. Апресяна, рассматривает язык как многоуровневую систему, в которой существуют правила, позволяющие участникам речи осуществлять переход от смысла к тексту («говорение», или построение текста) и от текста к смыслу («понимание», или интерпретация текста). В предложенной модели преобразования естественного языка в соответствующие смысловые категории и воссоздания текста на основе соотносящихся с ним смысловых знаковых структур смысл выступает как некий инвариант, представляющий собой «пучок соответствий между реальными равнозначными высказываниями, фиксируемый с помощью специальной символики — семантической, или смысловой, записи»<sup>55</sup>.

Предложенная языковая модель «Смысл ↔ Текст» предполагает пять основных уровней представления: семантический, синтаксический, морфологический, фонологический (фонемный) и фонетический, — которые отображаются с помощью особого знакового кода. Например, значение ‘очень’ передаётся с помощью знака Magn, образованного от латинского ‘magnus’ (большой)). Запись словосочетания, содержащего данное смысловое значение, будет выглядеть следующим образом: Magn (бронетка) = жгучая; Magn (рана) = глубокая; Magn (знать) = зубок, как свои пять пальцев<sup>56</sup>.

Язык модели «Смысл ↔ Текст» разрабатывался под влиянием исследований в области автоматического перевода, анализа и синтеза текстов по принципу формального семантического описания, использующего однозначную и логически последовательную символику. В качестве обязатель-

<sup>54</sup> Манин Ю. И. Математика как метафора. М.: МЦНМО. 2008. С. 8.

<sup>55</sup> Жолковский А. К., Мельчук И. А. К построению действующей модели «Смысл ↔ Текст» // МП и ПЛ. 1969. Вып. 11. С. 7.

<sup>56</sup> Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». Семантика. Синтаксис. М.: Языки русской культуры. 1999. С. 80.

ного критерия, положенного в основу символического лингвистического кода, выдвигалось требование о возможности использования данной модели или её составляющих в вычислительной технике.

Истоки структурализма, в основе которых лежит возможность расчленения языковых структур на взаимообусловленные составляющие, были заложены в работах Г. Фреге, Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, Ж. Пиаже. Комбинационный момент, являющийся неотъемлемой частью языковой системы, как нельзя лучше сочетается с предположением о её структурной организации. Сама идея структуры, по словам Ж. Пиаже, «означает идеал внутренней самодостаточной стройности, и, чтобы понять его, нам нет необходимости ссылаться на разные не относящиеся к делу обоснования этой структуры». Вторым существенным моментом является то, что «все структуры вообще, несмотря на всё своё многообразие, имеют какие-то общие и, возможно, основополагающие свойства»<sup>57</sup>.

Однако, несмотря на интерес к структурным методам исследования языка как со стороны лингвистов, так и со стороны математиков, их широкое применение оказалось затруднительным, в силу того что семантические признаки, приписываемые единицам языка и речи в процессе компонентного анализа, далеко не всегда исчерпывают их содержания. Предложенная модель, как любая схема, отличалась определённым упрощением и не позволяла описывать всю сложную структурно-семантическую составляющую текста, особенно текста художественного, в котором оттенки значений и выбор той или иной синтаксической конструкции имеют основополагающее значение.

«Дело в том, что „смысл“ словосочетаний и, тем более, „смысл“ целых текстов не может быть вычислен на основе смысла составляющих их слов. Происходит это потому, что слова и даже словосочетания сами по себе мало что выражают. Они являются всего лишь стимуляторами, сигналами для запуска сложнейших мыслительных процессов, которые происходят в сознании, подсознании (а, может быть, и в сверхсознании) человека. Поэтому модели типа „Смысл ↔ Текст“ могут быть дееспособными только в том случае, если удастся моделировать процессы мышления»<sup>58</sup>. Сказанное вовсе не означает, что разработки в области формального структурно-лингвистического описания языка не имеют перспектив, перспективы есть и очень даже значительные, однако использование имеющихся в настоящее время моделей весьма ограничено.

Особенность гуманитарных исследований состоит в многообразии трактовок и определённой размытости определений, что, с точки зрения представителей технических дисциплин, является существенным минусом. Однако при этом надо отметить, что данная система описания отражает реальное положение дел в мире и, следовательно, не всегда может

<sup>57</sup> Piaget J., Structuralism. Trans. by Ch. Mascher, New York, Basic Books, 1970. С. 5.

<sup>58</sup> Белоногов Г. Г. Компьютерная лингвистика и перспективные информационные технологии. М.: Русский мир. 2004. С. 193.

быть искусственно деформирована в более простые и наглядные представления. При жёсткой унификации и схематизме слишком велика опасность потерять главное — то, что составляет смысл и предмет научных исследований в гуманитарной области.

Объединяя множество значений, закреплённых в сознании носителей языка или возникающих в речи, слово способно передавать тончайшие нюансы состояния души человека. Чем более интенсивным является душевное переживание, тем большую нагрузку обретает в языке слово. Каждый раз, обращаясь к слову, говорящий вкладывает в него всё новые значения или оттенки значений, расширяя тем самым не только семантику языковой единицы, но и наши представления о действительности.

Удастся ли представителям гуманитарных и точных дисциплин найти общий язык при столь существенных различиях? И что это будет за язык?

Отмечая роль и место синергетики в современной науке, Ю. А. Данилов пишет: «Явления самоорганизации, изучение сложности, богатство режимов, порождаемых необязательно сложными системами, оставляют простор для всех желающих. Каждый может найти свою рабочую площадку и спокойно трудиться в меру желания, сил и возможностей. Однако нельзя не отметить, что перенос синергетических методов из области точного естествознания в области, традиционно считавшиеся безраздельными владениями далеких от математики гуманитариев, вскрыли один из наиболее плодотворных аспектов синергетики и существенно углубили наше понимание её. Синергетика с её статусом метанауки изначально была призвана сыграть роль коммуникатора, позволяющего оценить степень общности результатов, моделей и методов отдельных наук, их полезность для других наук и перевести диалект конкретной науки на высокую латынь междисциплинарного общения»<sup>59</sup>.

Безусловно, «лирикам» гораздо сложнее судить о точных науках, чем «физикам» о языке, литературе и искусстве. Вместе с тем нельзя не отметить, что размышления представителей точных наук на традиционно «филологические» темы часто не находят понимания и поддержки у гуманитариев в силу того, что мыслятся они категориями весьма далёкими от гуманитарной сферы. Выработанный в сознании схематизм даёт о себе знать, поэтому большая часть информации, которая составляет суть гуманитарных исследований, теряется или остаётся за пределами языка формул. При этом объяснить неточность, прийти к единому мнению или хотя бы найти точки соприкосновения между представителями точных и гуманитарных дисциплин с течением времени становится всё труднее.

Конечно, основные отличия связаны с особенностями восприятия предметов и явлений действительности и способами их осмысления. Как известно, мозг человека асимметричен: правое его полушарие отвечает за

---

<sup>59</sup> Данилов Ю. А. Роль и место синергетики в современной науке // *Онтология и эпистемология синергетики.* / Отв. ред. Аршинов В. М.: Ин-т философии РАН. 1997. С. 9–10.

44 образный интуитивный тип мышления, а левое — за логический анализ поступающей информации. Преобладание того или иного типа мышления часто определяет склонность либо к рациональному, либо к художественному восприятию действительности.

Глава 2

«Рациональное знание относится к интеллекту, функции которого — различать, разделять, сравнивать, измерять и распределять по категориям. Оно хорошо приспособлено к формализации, компактной записи и возможности трансляции, благодаря чему возникает феномен накопления, роста рационального знания увеличивающимся темпом. Таким образом, рациональный тип мышления в значительной степени формирует стереотипы и идеологию общества. *Интуитивное восприятие* мира, напротив, индивидуально. Интуитивное знание невозможно адекватно передать после того, как оно получено. Невозможно и объяснить, как оно было получено, а также точно воспроизвести процесс его получения. Интуитивный опыт должен быть пережит индивидуально. Обычно интуитивное знание направлено на внутренний мир человека и не имеет строгих объективных критериев истинности. Однако оно обладает огромной познавательной силой, так как оно ассоциативно и метафорично»<sup>60</sup>.

Художественный текст представляет собой исключительный объект для исследования внутреннего мира человека и его способностей к восприятию и отображению действительности на уровне индивидуального сознания. Воспроизводя малейшие нюансы мировидения, текст, как отпечатки пальцев, способен дать читателю уникальную возможность проникнуть во внутренний мир автора, составить о нём представление, которое по объёму и объективности полученной информации несравнимо с впечатлениями, возникающими при обычном общении.

Чтобы подчеркнуть разницу между рациональным и интуитивным типами мышления, рассмотрим отрывок из «Архипелага ГУЛаг» Александра Солженицына. Произведение, основанное на воспоминаниях, дневниковых записях, письмах и хронике событий, перевернуло сознание современников автора. Но что можно сказать об «Архипелаге» с точки зрения художественных особенностей текста?

А. И. Солженицын — математик по образованию, и это, безусловно, накладывает отпечаток на его тексты. Приведём несколько примеров образных структур, которые используются автором во вступлении: «*напали мы с друзьями на примечательную заметку*»; «*подземная линза льда*»; «*Немногочисленных своих читателей журнал, должно быть, немало подивил; мало кто из них мог внять истинному богатырскому смыслу неосторожной заметки*»; «*могучее племя эзков*»; «*полюс лютости*» (о Колыме); «*страны ГУЛаг, географией разодранной в архипелаг, но психологией скованной в континент*»; «*полярное море забвения*»; «*Идут десятилетия — и безвозвратно слизывают рубцы и язвы прошлого; кости его обитателей вмёрзшие в линзу льда; неправдоподобный тритон*» (выделено мною. — О. Г.).

<sup>60</sup> Бондарев В. П. Концепции современного естествознания. М.: Альфа-М. 2003. С. 21.

В приведённых выше словосочетаниях и предложениях обращает на себя внимание ярко выраженный естественнонаучный характер образов, которые автор выбирает для сравнения (*линза льда, полюс лютости, полярное море*), архаика лексических средств выражения и синтаксических конструкций (*напали на заметку, немало подивил*), стилистическая приподнятость языка и использование распространённых в публицистике речевых штампов (*истинный богатырский смысл, могучее племя, географией разодранной, психологию скованной, безвозвратно слизывают рубли и язвы прошлого*).

Если речь идёт об обращении к чувствам искушённого читателя, то использование в художественном тексте элементов публицистики представляется довольно спорным. Клише, или штампы, лишают речь индивидуальности, не позволяя автору выразить именно тот смысл, который соотносится с данной конкретной ситуацией.

Точность высказывания в художественном произведении достигается скрупулёзным подбором слов и словосочетаний, которые вступают во взаимодействие с соответствующей синтаксической конструкцией, создавая неповторимую образность текста и уникальные смысловые значения. Безошибочность подбора лексического материала — это залог успеха писателя. Но есть и другие критерии.

Сравним два отрывка, в которых говорится об одном и том же — о внезапном аресте невиновного человека. Первый — из «Архипелага ГУЛаг» Солженицына:

*«Арест!! Сказать ли, что это перелом всей вашей жизни? Что это прямой удар молнии в вас? Что это невмещаемое духовное сотрясение, с которым не каждый может освоиться и часто сползает в безумие?»*

*Вселенная имеет столько центров, сколько в ней живых существ. Каждый из нас — центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: „Вы арестованы!“».*

Препозиция существительного *арест* с двумя восклицательными знаками в начале абзаца указывает на высшую степень экспрессивности<sup>61</sup>. Следующие один за другим три риторических вопроса, усиленные эмоциональной лексикой (*прямой удар молнии, невмещаемое духовное сотрясение, сползает в безумие, мироздание раскалывается*), свидетельствуют о состоянии безумного страха и растерянности, в котором пребывает герой произведения.

Второй отрывок — из «Реквиема» Анны Ахматовой:

*«Уводили тебя на рассвете, / За тобой, как на выносе, шла, / В тёмной горнице плакали дети, / У божницы свеча оплыла. / На губах твоих холод иконки. / Смертный пот на челе... не забыть! / Буду я, как стрелецкие жёнки, / Под кремлёвскими башнями вить».*

Если первое предложение в отрывке Солженицына отличается высокой степенью эмоциональности, то начальная строка у Ахматовой имеет нейтральный порядок слов. Стихотворение написано в разговорном стиле: в пер-

<sup>61</sup> О вариантах порядка слов в русском предложении см. главу «Форма и содержание художественного произведения».

вых двух строках пропущены подлежащие и использована бытовая лексика *божница, горница, иконка, жёнки, выть*. В описании состояния героини отсутствуют слова с эмотивным значением, вместо них автор употребляет сравнительный оборот *За тобой, как на выносе, шла*, который отсылает читателя к ситуации обрядовых похорон — выносу из дома тела усопшего.

Использованные Ахматовой метафорические конструкции совмещают две ситуации, позволяя действию балансировать на грани жизни и смерти. При погребении рядом с усопшим кладут икону, чтобы перед закрытием гроба близкие могли целовать («давать последнее целование») или эту иконку, или лоб покойного. Строчка из стихотворения *На губах твоих холод иконки* указывает на то, что поцелуй мужа героиня воспринимает как целование иконки при последнем прощании.

Следующая строка *Смертный пот на челе...* описывает живого человека — пота у мёртвых не бывает, он выступает у живых от смертельного страха или нечеловеческого напряжения. Заключительный сравнительный оборот как *стрелецкие жёнки*, с одной стороны, задаёт историческую ретроспективу, а с другой — раздвигает пространственно-временные границы текста, соотнося единичную ситуацию с массовыми казнями во времена Петра I.

Единственный восклицательный знак в строфе после инфинитива *не забыть* является пограничным знаком. С одной стороны, восклицание *не забыть!* имеет структурное значение, связывая начало и конец строфы в единое целое, а с другой — указывает на переход героини из счастливого прошлого в совершенно иное для неё состояние в будущем. Обряд похорон в русской традиционной культуре символизирует переходный этап, отделяющий жизнь от смерти, реальный мир от мира потустороннего. И именно этот образ был выбран автором для того, чтобы обозначить смысл перемен, которые происходят с её героиней.

В приведённом отрывке из «Реквиема» вся лексика связана между собой и по смыслу, и по стилю, и по способу метафорического выражения. Совмещение в тексте нескольких тематически соответствующих друг другу ситуаций (реального ареста, метафорических похорон и исторической казни стрелцов) создаёт объёмность и полноту отражения содержания, способствует предельной степени концентрации мысли в поэтическом тексте. Каждый присутствующий в отрывке образ дополняет друг друга, раскрывая тему во всём её многообразии.

Композиция стихотворения содержит два временных плана. Настоящее раскрывается в последовательном введении в поэтический текст нескольких образов: Он (*Уводили тебя на рассвете*), Она (*За тобой, как на выносе, шла*), Их дети (*В тёмной горнице плакали дети*), Бог (*У божницы свеча оплыла*). Будущее предстаёт в предсмертном образе мужа, который навсегда останется в воспоминаниях героини (*На губах твоих холод иконки. / Смертный пот на челе... не забыть!*), и в описании её жизни после ареста (*Буду я, как стрелецкие жёнки, / Под кремлёвскими башнями выть*).

Образ женщины, плачущий по умершему, который на самом деле ещё жив, — оставляет ощущение абсолютной безысходности. Возвращение

русской поэзии в XX веке — на гребне её развития — назад к истокам, к фольклору, но уже в совершенно ином качестве, создавало невиданный эффект воздействия на читателя, способствовало появлению новой этической и эстетической философии и новых форм художественного выражения, соответствовавших эпохе.

Эмоции выступают в качестве первичной неосознанной реакции человека. В ретроспективе, по мере осмысления того, что произошло, чувства уступают место смысловой интерпретации действительности. Произошедшее рассматривается уже не само по себе, а в контексте предшествующих и последующих событий, т. е. оценивается с позиции времени. Хотя стихотворение Ахматовой написано от первого лица, читатель получает представление не только о состоянии лирической героини, но и о тех, кто в тот момент был с нею рядом (муж и дети), и картина получает более объёмное изображение: для него — это смерть; для детей — несчастье; для неё — бесконечная вереница бессонных дней и ночей. Пристутствие Бога, или судьбы, — (*у божницы свеча оплыла*) — придаёт описанию высший смысл, наделяя причинно-временной ряд значением неумолимости. То, что случилось, уже никуда не исчезнет, и эту новую для неё реальность героиня должна пережить, чтобы иметь возможность двигаться дальше.

Подсознание человека погружает его в сложившуюся ситуацию на глубинном смысловом уровне, иницируя программу её осмысления, которая, как предохранительный клапан, удаляет лишние эмоции с тем, чтобы помочь ему выжить, сложить воедино осколки событий, перевести случившееся из эмоциональной сферы в плоскость логики. Подсознание — это последний рубеж, на который выходит человек в попытке противостоять враждебной ему среде обитания. Выступая в качестве посредника между миром материи и миром духа, подсознание «наводит» человека на духовное переживание и осмысление случившегося.

«Высокая степень эмоционального неблагополучия», которая является «единым хлебом поэзии», по мнению И. Бродского, не совместима с пафосным выражением. Как это ни парадоксально, но наибольшего воздействия поэтические строки достигают в том случае, когда эмоциональный уровень произведения находится в прямо противоположной зависимости от степени влияния, которое описываемые события оказывают на чувства рассказчика. Чем выше трагизм восприятия, тем более нейтрально должен звучать голос автора.

Говоря о «Реквиеме» Ахматовой, Бродский в качестве одной из важных составляющих поэтического творчества отметил её умение абстрагироваться: «Пишущий человек может переживать своё горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слёзы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстранённости создаёт действительно безумную ситуацию. „Реквием“ — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое

48 привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести»<sup>62</sup>.

Глава 2 За отстранённостью и сдержанностью стоит многовековая культура словесного выражения — именно то, что превращает обычный текст в произведение искусства. Математика, физика, химия, биология — инструмент познания окружающей действительности; литература, культура — способ познания внутреннего мира человека. В точных науках мир выступает как объект изучения, а текст исполняет лишь функции посредника. В произведениях литературы реальный мир становится вспомогательной структурой, на основе которой человек моделирует ситуации, чтобы открыть в себе и в окружающих что-то новое, определить границы возможного, выявить сильные и слабые стороны, понять, на что он способен и что может ждать его в будущем. А сам текст выходит на первое место, становится целью творческих усилий писателя.

Французский математик и философ Рене Том объясняет отсутствие строгих схем описания в гуманитарных дисциплинах наличием хорошо развитых интуитивно-эмпирических представлений о конечном результате и методах научных исследований: «Такие дисциплины, как гуманитарные науки или биология, слишком медленно математизировались не потому, что, как часто считается, объект слишком сложен (всё в природе сложно), а вследствие того, что качественная эмпирическая дедукция и без того была достаточной для возможностей предвидения и опыта»<sup>63</sup>.

Чтобы сделать интеллектуальный прыжок от предположения до объективного знания, гуманитариям не нужны подпорки в виде формально-логического (математического) аппарата, способного вывести на конечный результат даже в условиях недостаточно ясного понимания цели. Гораздо важнее уметь внятно изложить свои мысли, сделав их достоянием широкого круга читателей. Если эти мысли будут востребованы — значит в основе своей они непротиворечивы и имеют право на существование.

Хотя в современном литературоведении широко используется термин *когнитивная метафора* — т. е. метафора, которая определяет способ мышления и служит для получения новых знаний, но это совсем другие, по сравнению с точными науками, знания. В точных и естественных науках метафора чаще всего имеет иллюстративное значение, помогая воспринимать сложность отвлечённых понятий. Но иногда метафоры способны стать основным инструментом формирования идей на основе их связей с другими математическими представлениями. В этом случае они «также могут приобрести статус математических объектов, образуя тем самым первый уровень гигантской иерархии абстракций». Однако без соотнесённости с миром реальности эти абстракции теряют своё значение. Вот почему «в самом низу этой иерархии лежат мысленные образы самих вещей и способов манипулирования

---

<sup>62</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета. 2000 С. 244.

<sup>63</sup> Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос. 2002. С. 10.

ими. Чудесным образом оказывается, что даже абстракции высокого уровня могут каким-то образом отражать реальность: знания о мире, полученные физиками, можно выразить только на языке математики»<sup>64</sup>.

В отличие от символов — знаков ментального уровня, обладающих идеологическим (мировоззренческим) значением, — метафоры в художественных текстах являются знаками языкового уровня, инструментами для передачи содержания признакового характера, которое вычленяется сознанием на основе сопоставления характеристик объектов окружающего мира и, соответственно, имеет множественные варианты реализации в пространстве и времени. Знаменитое яблоко, которое по легенде упало на голову Ньютона, выразило общую идею, согласно которой предметы испытывают на себе силу тяготения. Движение вниз, которое свойственно всем пребывающим на земле объектам, получило яркое наглядное выражение, сочетающее в себе физический аспект природных явлений с мифологией.

Алексей Оловников, выдвинувший в 1971 году гипотезу, описывающую механизм старения клеток, рассказал о том, что эта идея пришла к нему неожиданно на станции метро, когда он наблюдал за приближающимся поездом: «Я шёл, как сомнамбула, и думал: „Как же клетка узнаёт, сколько раз ей надо делиться? Кто ей даёт команду, что за бухгалтер сидит там?“ Вошёл в метро и услышал шум поезда, тут и подумал: бухгалтер едет, как метропоезд, по рельсам ДНК! <...> Чтобы организм развивался, клетка должна делиться: сначала на две, потом на четыре и так далее. Началом такого деления служит удвоение хромосом, хранящихся в ядре. Их удваивает специальное вещество ДНК-полимераза. Она, как поезд, едет по спирали ДНК, снимая с неё копию, по-научному — реплику. Но копировать ДНК этот „поезд“ начинает не с самого начала, а оставляя каждый раз недокопированный кончик. При каждом последующем копировании спираль ДНК укорачивается»<sup>65</sup>.

Аналогия между следующим в метро поездом и ферментом, который, двигаясь по рельсам ДНК, по ходу движения создаёт её копию, по словам Оловникова, оказалась абсолютной, и это несмотря на то, что явления микромира (на уровне клеток) и макромира имеют принципиально разную структуру. Метафора помогла учёному осознать принцип работы сложнейшего и недоступного для визуального наблюдения механизма старения клеток и сделать одно из наиболее значительных открытий современности.

Метафорическая конструкция несёт в себе отвлечённое представление о действии или признаке точно так же, как любой предмет окружающего мира несёт в себе обобщённое представление о классе предметов, к которому он относится. В отличие от понятий, соотносящихся с предметами и явлениями окружающего мира, информация признакового характера не имеет материальных форм выражения и в реальности может быть передана только через объект, который в наибольшей степени ассоциируется с данным признаком. Выступая в качестве посредника, метафора

<sup>64</sup> Манин Ю. И. Математика как метафора. М.: МЦНМО. 2008. С. 20.

<sup>65</sup> Бартенёва Т. Нас научат не стареть уже через 20 лет // Медицинская газета. 11.10.09.

Глава 2  
50 осуществляет связь между тем, что нас окружает в действительности, и существующим в сознании миром абстрактных сущностей. Однако, кроме номинативной функции, метафора обладает генеративной, порождающей, функцией. Иницилируя работу сознания, метафорические структуры часто приводят к созданию новых, неведомых ранее смысловых значений.

Энергетический потенциал метафорического образа чрезвычайно высок. Метафора — это миниатюрная театральнo-художественная композиция, в которой изначально присутствует целый комплекс признаков значений (Сравните: *скрипучая доска предательства*). В зависимости от контекста и уровня подготовки носителя языка эти значения разворачиваются в художественном тексте, как лепестки бутона, образуя смысловое поле, в котором каждый отдельный признак взаимодействует с другими признаками, дополняющими его или раскрывающими особенности его контекстуального употребления. Как точно заметил Осип Мандельштам, «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»<sup>66</sup>.

То, что существует во внешнем мире, отображается сознанием в многомерном виде, включающем как объективный анализ его составляющих, так и субъективное к нему отношение. Большинство предметов, признаков или явлений действительности в процессе познания проходит стадию осмысления, приобретая знаковую соотносённость с другими предметами, которые в силу образной структуры соответствуют их эмоциональному восприятию и выступают в качестве метафорических структур, раскрывающих их характерные особенности.

Эмоциональная оценка всегда предшествует ассоциативной связи, возникающей между абстрактным признаковым значением и метафорическим образом предмета, который в сознании носителей языка обладает данным качеством в наибольшей степени. Возникающий в сознании ассоциативно-предметный метафорический аналог является интуитивно найденным, и следовательно, первичным. При осмыслении абстрактной мыслительной категории или сложного сочетания признаков он часто остаётся единственно возможным способом её языкового выражения<sup>67</sup>.

Метафоры, основанные на неожиданном и ярком сопоставлении, приобретают особое значение в художественном тексте. Отражая опыт осмысления явлений окружающей действительности, образные языковые аналоги способствуют более точному и наглядному воплощению содержания. С одной стороны, метафора позволяет сложное сделать простым, а с другой — даёт возможность компактно выразить всё многообразие присутствующих в тексте смысловых значений.

Сложность поэтических и прозаических текстов XX века — не прихоть авторов, а единственная возможность отразить невиданное ранее со-

<sup>66</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. М.: Искусство. 1967. С. 18.

<sup>67</sup> См. об этом: Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований. СПб.: Изд-во Филолог. ф-та СПбГУ. 2000. С. 58–78.

держание. Трагические события, которые произошли в России, потребовали создания совершенно новых поэтических образов. Когда сильные, на грани возможного, эмоции «упаковываются» в абсолютно нейтральную форму, они уподобляются сжатой до предела пружине. При соприкосновении с текстом происходит освобождение — своеобразный «взрыв», который во много раз усиливает эффект художественного и психологического воздействия на читателя, вовлекая его в процесс восприятия окружающего мира во всем его многообразии и противоречивости.

Иногда, особенно в поэтическом творчестве, язык поэта оказывается достаточно трудным для современников. Читатель может лишь догадываться о том, что имел в виду автор под тем или иным образом или скрупулёзно распутывать клубок ассоциативных значений, стараясь привести обрывки поэтической мысли к единому смысловому значению. Но и этот процесс узнавания (часто на уровне подсознания) имеет свои положительные стороны — конечно, при условии, что использованные автором текста образные структуры функционально и семантически оправданы.

Вряд ли кому-нибудь придёт в голову требовать, чтобы поэтическое произведение походило на учебное пособие, систематизирующее уже известные факты. Творчество не столько отображает, сколько преобразует действительность, во многом предвосхищая её развитие; его призвание состоит не в том, чтобы успокаивать воображение читателей, а в том, чтобы будить его. «В критическом состоянии информационный обмен между мозгом и произведением искусства максимален. Таким образом, есть все основания полагать, что искусство есть тот инструмент, с помощью которого мозг человека поддерживается вблизи критического состояния»<sup>68</sup>. Очевидно, что в этом случае воображение поэта не может быть ограничено никакими общепринятыми или общедоступными рамками. «Поэзия сегодня, — по мнению Ортеги-и-Гассета, — это высшая алгебра метафор». Высшая алгебра тоже недоступна пониманию большинства, однако этот факт ни у кого не вызывает ни раздражения, ни протеста.

Но несмотря на специфику и уникальные художественные особенности, каждое произведение представляет собой совокупность взаимосвязанных структур, находящихся в рамках определённых иерархических соответствий, а значит его можно изучать и анализировать, выявляя сходства и отличия по отношению к объектам другого уровня. Создание самого сложного поэтического текста начинается с первого слова, которое определяет его содержание и форму. Поэтому у исследователей есть все основания для того, чтобы попытаться рассмотреть творчество с позиций синергетики — науки, которая занимается изучением процессов самоорганизации и развития в природе и обществе.

<sup>68</sup> *Евин И. А.* Искусство и самоорганизация. Интернет-ресурс: <http://spkurdyumov.ru/EVIN/Culture.htm>. Сравните также: «Назначение искусства заключается в том, чтобы поддерживать мозг человека в критическом состоянии, создавая таким образом условия к творческой деятельности» (*Евин И. А.* Искусство и синергетика. М.: URSS. 2004. С. 112).

## Глава 3

# Синергетика — наука о самоорганизации

---

*Первичная энергия «завела пружину»  
рождающейся Вселенной и по сей день  
продолжает приводить её в действие.*

Пол Дэвис

*Все религии, искусства и науки явля-  
ются ветвями одного дерева.*

Альберт Эйнштейн

*Истина должна быть пережита, а не  
преподана.*

Герман Гессе

В Германии, начиная с 1980-х годов, наука о самоорганизации и неустойчивости стала использовать название, предложенное Г. Хакеном, — синергетика, но во Франции и Бельгии её обозначали иначе — «теорией диссипативных структур» (И. Пригожин), а в США — «теорией динамического хаоса» (М. Фейгенбаум). В России в качестве названия нового междисциплинарного направления исследований чаще используют первый термин.

Синергетика (греч. *synergetikos* — совместный, согласовано действующий) — научное направление, изучающее связи между элементами структуры (подсистемами), которые образуются в открытых системах (биологических, физико-химических и др.) благодаря интенсивному (потоковому) обмену веществами и энергией с окружающей средой в неравновесных условиях; в таких системах наблюдается согласованное поведение подсистем, в результате чего возрастает степень её упорядоченности, т. е. уменьшается энтропия (т. н. самоорганизация)<sup>69</sup>.

Впервые термин «синергетика» был введён Германом Хакеном в курсе лекций, прочитанных в 1969 году в университете Штутгарта. Свой выбор Г. Хакен объясняет следующим образом: «Я выбрал тогда слово „синергетика“, потому что за многими дисциплинами в науке были закреплены греческие термины. Я искал такое слово, которое выражало бы совме-

---

<sup>69</sup> Карпенков С. Х. Концепции современного естествознания. Изд. 3-е, испр. М.: Высшая школа. 2003. С. 332.

стную деятельность, общую энергию что-то сделать, так как системы самоорганизуются, и поэтому может показаться, что они стремятся породить новые структуры. Я обратился тогда за советом к моему школьному другу Гауссу Кристофу Вольфу, который хорошо разбирался в греческом, и мы с ним обсуждали различные понятия. Я преследовал цель привести в движение новую область науки, которая занимается вышеуказанными проблемами. Уже тогда я видел, что существует поразительное сходство между совершенно различными явлениями, например между излучением лазера и социологическими процессами или эволюцией, что это должно быть только вершиной айсберга. Правда, в то время я не подозревал, что эта область может оказать влияние на столь многие и удалённые области исследования, как, например, психология и философия»<sup>70</sup>.

Размышляя о возможностях применения синергетики, Г. Хакен отметил: «Хотя синергетика возникла в рамках естественных наук, мне всегда представлялось, что её важнейшие возможные приложения будут касаться специфических человеческих и социальных процессов. Здесь перед нами открывается чрезвычайно обширное поле исследований. Причём для меня уже неоднократно возникали неожиданные сюрпризы в развитии синергетики. Например, интересные эксперименты по исследованию движения пальцев, проведённые Келсо, которые удалось очень хорошо объяснить с помощью понятий синергетики [3]<sup>71</sup>. Ещё одним неожиданным приложением стал синергетический компьютер, который показал, каким образом понятия синергетики могут применяться в информатике»<sup>72</sup>.

В 1977-ом Илья Пригожин получил Нобелевскую премию по химии, и в том же году в США на английском языке, а в 1979 в издательстве «Мир» на русском языке вышла книга, написанная им в соавторстве с Грегором Николисом (специалистом по неравновесной статистической механике), — «Самоорганизация в неравновесных системах», в которой был введён новый термин «диссипативные структуры». В отличие от равновесных структур диссипативные структуры, по мнению И. Пригожина и Г. Николиса, «являют собой поразительный пример, демонстрирующий способность неравновесности служить источником упорядоченности»<sup>73</sup>.

В конце XIX века Больцман впервые указал на то, что энтропия (хаос) является мерой неупорядоченности, а следовательно, с возрастанием энтропии возрастает и неупорядоченность<sup>74</sup>. «Согласно второму закону тер-

<sup>70</sup> Синергетике — 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном / Пер. Е. Н. Князевой // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 53.

<sup>71</sup> Имеется в виду работа: Synergetics of the Brain / Ed. by E. Basar, H. Flohr, H. Haken, A. J. Mandell. Berlin: Springer, 1983.

<sup>72</sup> Синергетике — 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном / Пер. Е. Н. Князевой // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 59.

<sup>73</sup> Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в равновесных системах (от диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации) / Пер. с англ. В. Ф. Пастушенко. Под ред. Ю. А. Чизмаджева. М.: Мир. 1979. С. 13.

<sup>74</sup> Boltzmann L. Vorlesungen über Gastheorie. J. A. Barth. Leipzig. 1896.

54 Глава 3 модинамики, — считают Пригожин и Николис, — система со временем достигает состояния термодинамического равновесия, которое соответствует максимальному значению энтропии». Таким образом «неравновесность может служить источником упорядоченности»<sup>75</sup>, так как при максимальном её значении происходит выравнивание температуры и давления, и все возможные химические реакции достигают состояния, когда в каждом элементарном химическом процессе скорость прямой реакции равна скорости обратной.

Книга Ильи Пригожина «Порядок из хаоса», написанная в соавторстве с Изабеллой Стенгерс, посвящена переосмыслению понятия времени и исследованию значения и роли необратимых процессов в природной среде. Как оказалось, данные темы тесно взаимосвязаны: возрождение проблематики времени в физике произошло после того, как термодинамика была распространена на необратимые процессы и найдена новая формулировка динамики, позволяющая уточнить значение необратимости на уровне фундаментальных законов физики.

Первое издание книги вышло в Париже в 1979 году под названием «La Nouvelle Alliance: Metamorphose de la science» («Новый альянс. Метаморфозы науки»), сразу обозначив новый этап в развитии науки: целые научные области вышли на междисциплинарный уровень, стали предметом исследований как естественных, так и гуманитарных дисциплин, оставив в прошлом «столкновение между тем, что часто принято называть „двумя культурами“, — между естественными науками и гуманитарным знанием»<sup>76</sup>.

От классической жёсткой схемы монологического описания результатов наблюдений над действительностью наука начала переходить если не к диалогу, то к попыткам этот диалог установить. По словам Пригожина и Стенгерс, «наука — это поэтическое вопрошание природы в том смысле, что поэт выступает одновременно и как созидатель, активно вмешивающийся в природу и исследующий её. Современная наука научилась с уважением относиться к изучаемой ею природе. Из диалога с природой, начатого классической наукой, рассматривавшей природу как некий автомат, родился совершенно другой взгляд на исследование природы, в контексте которого активное вопрошание природы есть неотъемлемая часть её внутренней активности»<sup>77</sup>.

Кризис в науке XX века, связанный с невозможностью двигаться дальше, используя старые представления, методы и формы обобщения, требовал концептуально-нового подхода к научным исследованиям. Наука вплотную подошла к мысли о том, что любое навязывание природе своих

---

<sup>75</sup> Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в равновесных системах (от диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации) / Пер. с англ. В. Ф. Пастушенко. Под ред. Ю. А. Чизмаджева. М.: Мир. 1979. С. 10–11.

<sup>76</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 52.

<sup>77</sup> Там же. С. 373.

идей относительно возможных схем и вариантов её развития, не даёт объективного знания об окружающем мире. Отвлечённые идеи с каждым годом погружают учёных в лабиринт всё более сложных определений и формул, которые далеко не всегда отражают положение дел в реальности.

«Наука есть теория действительного»<sup>78</sup>. Единственная возможность сохранить адекватность описания — преемственность научных исследований, постоянное обращение к реальным фактам и проверка их соответствия новым гипотезам. «Достойное вопрошания само по себе впервые только и даёт нам ясный повод и ненавязанную отправную точку, благодаря которым мы оказываемся в состоянии отзываться на то и призывать то, что обращено к нашему существу»<sup>79</sup>.

Природа развивается по своему сценарию, и любой сдвиг в её функционировании, который расценивается человеком в качестве единичного или случайного, объективно является следствием строгой закономерности. Общность принципов осуществления различных процессов в окружающем мире предполагает наличие сходных методов их научного описания. Эволюция затрагивает различные сферы и проявляется в способности материи ко внешней и внутренней организации. Изначально заложенные в окружающем мире алгоритмы, определяющие его поступательное развитие, могут быть вычислены и проанализированы. Именно они стали предметом изучения в синергетике.

Факты самоорганизации в неживой природе встречались и раньше, но не находили соответствующего объяснения. Широко известен пример самоорганизации, который получил название «ячеек Бенара» (1901). Суть его состоит в следующем: если вязкую жидкость подогреть снизу, то в горизонтальном её слое образуются ячейки гексагональной формы, наподобие пчелиных. То есть под влиянием температуры молекулы вязкой жидкости начинают действовать слаженно и в соответствии с изначально заданным алгоритмом, словно кто-то извне руководит данным процессом. «Неустойчивость Бенара — явление весьма впечатляющее. Конвективное движение жидкости порождает сложную пространственную организацию системы. Миллионы молекул движутся согласованно, образуя конвективные ячейки в форме правильных шестиугольников некоторого характерного размера»<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> «Наука и осмысление» — доклад, прочитанный М. Хайдеггером в первоначальной редакции 15 мая 1953 г. перед комитетом работников научной книготорговли и в окончательной редакции — перед узким кругом слушателей 4 августа 1953 г. в Мюнхене в порядке подготовки к чтениям «Искусства в техническую эпоху». Опубликовано в сб.: Heidegger M. Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, 1954, S. 45–70. Интернет-ресурс: [http://www.philosophy.nsc.ru/BIBLIOTECA/PHILOSOPHY\\_OF\\_SCIENCE/Heidegger/xaid\\_2.htm](http://www.philosophy.nsc.ru/BIBLIOTECA/PHILOSOPHY_OF_SCIENCE/Heidegger/xaid_2.htm)

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 196.

В этой связи стоит привести пример с реакцией Белоусова—Жаботинского (1959). Борис Белоусов, заведующий лабораторией академического Института биофизики, в начале пятидесятых годов, проводя серию тонких экспериментов, обнаружил, что в хорошо перемешанном растворе, состоящем из лимонной кислоты (2,00 г), сульфата церия (0,16 г), бромата калия (0,20 г), серной кислоты (1 : 3) (2,0 мл) и воды до общего объёма 10,0 мл, «в первый момент усматривается возникновение нескольких быстрых смен окрасок из жёлтого в бесцветный и наоборот, которые спустя 2–3 минуты приобретают правильный ритм»<sup>81</sup>. Поскольку смена окраски раствора происходила через правильные интервалы времени, речь могла идти только о когерентном, т. е. согласованном, процессе. Однако в этом случае вновь возникал вопрос, кто согласует этот процесс и откуда молекулы получают информацию о том, каким образом им надо действовать в тот или иной промежуток времени.

В пятидесятых годах XX века полученные факты так и не нашли объяснения. Наблюдения Белоусова были отвергнуты, а его статью «Периодически действующая реакция и её механизм» даже не приняли к публикации на том основании, что описанного в ней быть не может, поскольку химические процессы необратимы. Только в 1959 году краткую версию статьи Белоусова удалось напечатать в «Сборнике рефератов по радиационной медицине», издаваемом Институтом биофизики МЗ СССР.

В дальнейшем исследование проблемы периодической смены цветов в жидкости продолжил Анатолий Жаботинский. Реакция Белоусова—Жаботинского стала одной из самых известных в науке, её исследованиями занимаются множество учёных самых разных научных дисциплин и направлений — математики, химики, физики, биологи. Открытие, которое было сделано в пятидесятых годах, дало толчок к развитию таких разделов современной науки, как синергетика, теория динамических систем и детерминированного хаоса.

Периодическая смена цвета и различные формы самоорганизации в смеси некоторых химических элементов — будь то химические часы, устойчивая пространственная дифференциация или образование волн химической активности на макроскопических расстояниях — не могли не заинтересовать учёных. Словно по команде, отданной неизвестно кем и откуда, молекулы начинали вести себя как единое целое, передавая друг другу информацию о том, что и как надо делать в определённый момент времени.

И. Пригожин и И. Стенгерс приводят интересный пример из статьи Милтона Лавы о поведении низших организмов (Love M The Alien Strategy. Natural history, 1980. Vol. 89, 5, p. 30–32): «Трематод (плоский червь), паразитирующий в печени овцы, проходит путь от муравья до овцы, где наконец происходит самовоспроизведение. Вероятность того, что овца проглотит инфицированного муравья, сама по себе очень мала, но поведение такого муравья изменяется самым удивительным образом, и вероятность,

---

<sup>81</sup> Белоусов Б. П. Периодически действующая реакция и её механизм // Химия и жизнь. 1982. № 7. С. 65.

по-прежнему оставаясь малой, становится максимальной. Можно с полным основанием сказать, что трематод „завладевает“ телом своего хозяина. Он проникает в мозг муравья и вынуждает свою жертву вести себя самоубийственным образом: порабощённый муравей вместо того, чтобы оставаться на земле, взбирается по стеблю растения и, замерев на самом кончике листа, поджидает овцу. Это — поистине „остроумное“ решение проблемы для паразита»<sup>82</sup>. Остаётся загадкой, каким образом трематод, попадая в мозг муравья, заставляет его вести себя столь странным образом, что стоит за данным процессом и кто или что им управляет.

Очевидно, что в каждом из описанных случаев система начинала вести себя необычно под влиянием оказанного на неё внешнего воздействия. В случае ячеек Бенара это приток тепла, в реакции Белоусова—Жаботинского — добавка катализатора, в случае муравья — внедрение в его мозг червя. Но лишь в последнем примере то, что происходит вслед за этим событием, приносит пользу тому, кто его инициировал, пусть даже и бессознательно: червь попадает в печень овцы, в которой он может паразитировать. Хотя, если иметь в виду не результат отдельного события, а внутреннюю способность системы к изменению режима функционирования, то в плане эволюции открытие «разумного» поведения живых и неживых природных объектов имеет далеко идущие последствия.

Двинутая в 1971 году Алексеем Оловниковым «теломерная» гипотеза, согласно которой главная причина старения связана с укорачиванием концевых участков хромосом — теломер, тоже отражает способность системы к внутренней организации и самоуправлению. С каждым делением клетки теломеры укорачиваются, их хватает примерно на 50 делений. Чем ближе эта граница (ее ещё называют пределом Хейфлика), тем больше затормаживается активность клеток. Как только предел достигнут, в клетке запускается механизм самоуничтожения — апоптоз. В 2009 году австралийка Элизабет Блекберн, американцы Кэрл Грейдер и Джек Шостак, подтвердившие теорию Оловникова на практике, получили за неё Нобелевскую премию в области медицины и физиологии.

Механизм самоуничтожения запускается также в случае, если клетка теряет возможность обмениваться информацией с соседними клетками или меняет свою структуру при заболевании, т. е. перестает соответствовать генетическому коду индивидуума. При раковых заболеваниях, если механизм самоликвидации по каким-то причинам в организме не включается, его пытаются запустить с помощью облучения или химиотерапии, оказывающих разрушительное влияние на поражённые клетки.

Академик В. П. Скулачёв считает, что самоликвидация происходит не только на уровне клеток, но и на надклеточном уровне: «Очевидно, что массовый апоптоз клеток, образующих тот или иной орган, должен вести

---

<sup>82</sup> *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 257.

к самоликвидации этого органа. Подобный процесс можно было бы назвать органоптозом. Рассмотрим для примера исчезновение хвоста головастика, превращающегося в лягушку. Механизм этого явления был недавно изучен японскими учёными. Исследовалось действие тироксина, гормона, который у головастика вызывает регрессию хвоста»<sup>83</sup>.

Механизм самоликвидации, по мнению В. П. Скулачёва, состоит во включении особой смертоносной программы, где ключевую роль играют токсические формы кислорода. Но кто и каким образом информирует клетку о том, что ей пора самоуничтожиться? На этот вопрос пока нет ответа. Однако все клетки изначально имеют встроенную систему самоликвидации. В ответ на определённые сигналы извне (например действие гормонов) в клетке запускаются реакции, приводящие к выделению ферментов, разрушающих её внутренние части.

Приведённые выше наблюдения долгое время оставались без внимания, так как внешнее воздействие, в результате которого состояние структуры менялось столь радикальным образом, в рамках классической термодинамики не рассматривалось. Классическая термодинамика оперировала понятием *равновесной структуры*, т. е. закрытой, изолированной структуры, для которой любая физическая величина (температура, давление, внутренняя энергия и т. д.) имеет определённое значение. Состояние системы, макроскопические величины которой (температура, давление и т. д.) остаются неизменными по времени, называется *термодинамическим равновесием*.

Состояние термодинамического равновесия может быть достаточно устойчивым и длиться сколь угодно долго до того момента, пока система не станет открытой для внешнего воздействия. «Взаимодействие системы с внешним миром, её погружение в неравновесные условия может стать исходным пунктом в формировании новых динамических состояний — диссипативных структур»<sup>84</sup>. В качестве примера можно привести широко известный миф о Ньюtone, который мог бы просидеть под деревом до скончания века, если бы ему на голову не упало яблоко. Однако само по себе падение яблока не могло гарантировать открытие закона всемирного тяготения, для того чтобы наступило прозрение, необходимы были сопутствующие обстоятельства, такие как интеллект и образование учёного, его интерес к осмыслению происходящего и т. д. Если бы на месте Ньютона оказался кто-то другой, падение яблока, вероятно, закончилось бы исключительно синяком или шишкой.

Как отметил Пуанкаре, «только истинный физик способен подметить ту связь, которая объединяет вместе многие факты глубокой, но скрытой аналогией. Анекдот о яблоке Ньютона знаменателен, хотя он, вероятно, не соответствует истине; будем поэтому говорить о нём как о действительном

---

<sup>83</sup> Скулачёв В. П. Явления запрограммированной смерти. Митохондрии, клетки и органы: роль активных форм кислорода // Соросовский образовательный журнал. Том 7. № 6. 2001. С. 10.

<sup>84</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 198.

факте. Но ведь и до Ньютона, надо полагать, немало людей видели, как падают яблоки; а между тем никто не сумел сделать отсюда никакого вывода. Факты остались бы бесплодными, не будь умов, способных делать между ними выбор, отличать те из них, за которыми скрывается нечто, и распознавать это нечто, умов, которые под грубой оболочкой факта чувствуют, так сказать, его душу»<sup>85</sup>.

Во всех упомянутых процессах слаженного взаимодействия на уровне элементарных частиц ключевые позиции занимают понятия равновесия/неравновесия и открытости/закрытости, которые напрямую друг с другом не соотносятся. Открытая структура будет пребывать в состоянии равновесия до определённого момента, пока она может противостоять оказываемому на неё воздействию. При этом незначительные отклонения от средних значений характеризующих систему физических величин в открытой системе гасятся, не оказывая существенного влияния на её функционирование.

Закрытая структура, которая в соответствии с законами термодинамики должна в конечном итоге прийти к состоянию с максимальной энтропией (мерой беспорядка системы) и прекратить любые формы эволюции, на определённых этапах существования тоже может отходить от равновесного состояния под влиянием *флуктуаций* (отклонений от средних значений её параметров).

Таким образом, существенные отклонения от равновесного состояния структуры могут инициировать самые разные варианты её развития, но в любом случае все возможные сценарии выстраиваются на основе одного и того же алгоритма. Если структура открыта и обменивается энергией с внешней средой, то после того как оказываемое на неё воздействие будет превышать допустимый уровень, её развитие подойдёт к критической точке (*точке бифуркации*<sup>86</sup>), за которой происходит смена установившегося режима работы.

Примеров бифуркационных моделей развития можно привести достаточно много: замерзание воды, извержение вулканов, смена политических режимов, культурные революции, решение Татьяны написать своё знаменитое письмо Онегину. При подходе системы к критической точке, связанной с изменением температуры окружающей среды или настроений толпы, под давлением растворенных в магме газов или переполняющих человека чувств, любое, даже самое незначительное отклонение в работе системы, инициирует её лавинообразное движение по маршруту, соответствующему именно этому отклонению. И обратной дороги нет, вернуться к исходному состоянию невозможно.

Для учёных основная проблема заключается в том, что определить путь системы после прохождения ею точки бифуркации чрезвычайно трудно, так как «выбор» осуществляется под влиянием многочисленных внешних и внутренних факторов. Но в любом случае дальнейшее её развитие

---

<sup>85</sup> Пуанкаре А. О науке: Пер. с фр. / Под ред. Л. С. Понтрягина. 2-е изд., стер. М.: Наука. 1990. С. 382–383.

<sup>86</sup> Бифуркация — от лат. *bifurcus* — раздвоенный.

60 так или иначе predetermined: система переходит на новый, более высокий, виток развития или гибнет.

Критические пороговые значения потоков энергии и вещества возникают в результате потери системой стационарного равновесного состояния. «Вблизи точек бифуркации в системах наблюдаются значительные флуктуации. Такие системы как бы „колеблются“ перед выбором одного из нескольких путей эволюции, и знаменитый закон больших чисел, если понимать его как обычно, перестает действовать. Небольшая флуктуация может послужить началом эволюции в совершенно новом направлении, которое резко изменит всё поведение макроскопической системы»<sup>87</sup>.

При этом режимы работы характеризуются описанными в классической и неравновесной термодинамике принципами обратимости/необратимости происходящих процессов: «Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации или случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты»<sup>88</sup>.

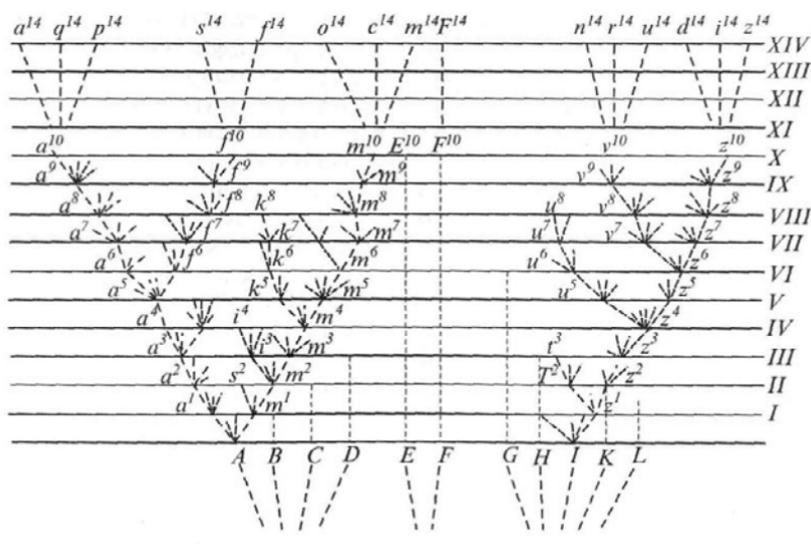


Рис. 1. Схема дивергентной эволюции (Ч. Дарвин)

Процесс взаимодействия системы с внешней средой и её развитие во многом напоминает теорию происхождения видов Дарвина. Схематическое изображение процесса эволюционного отбора (рис. 1), которое было дано в

<sup>87</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 56.

<sup>88</sup> Там же. С. 235.

качестве иллюстрации к «Происхождению видов», напоминает древо с расходящимися ветвями. Именно этот образ соответствует изображению одного из типов бифуркационных процессов — так называемой «вилке», при которой отклонение системы в том или ином новом направлении характеризуется возникновением нескольких потенциально-возможных вариантов развития.

По словам Пригожина и Стенгерс, «дарвиновская эволюция ассоциируется с самоорганизацией, с неуклонно возрастающей сложностью»<sup>89</sup>. Здесь уместно заметить, что в эволюционной теории Дарвина человек, с одной стороны, проходит развитие наряду с другими видами, а с другой — существенно от них отличается, так как его жизнь, кроме удовлетворения физиологических потребностей, подчиняется логическим, этическим и эстетическим принципам и нормам, которые не имеют ничего общего с доминирующими в природной среде инстинктами самосохранения.

Если физиологическая сторона личности открыта для изучения, то духовную составляющую не так-то просто распознать и ещё труднее интерпретировать. Для многих дисциплин, включая психологию, эта составляющая вообще не представляет интереса, так как лежит за пределами доступного человеку опыта. Возможно, в этом несовпадении кроется причина непримиримого отношения метафизиков к разного рода эволюционным теориям и доктринам.

Ортега-и-Гассет в «Размышлениях о Дон-Кихоте» с горечью говорит о том, что подобные взгляды на природу человека приносят обществу больше вреда, чем пользы, так как своей теорией «Дарвин сметает героев с лица земли». Николай Бердяев пишет: «дарвинизм есть пассивно-послушное описание факторов рабской необходимости в природном бытии без прозрения скрытой за этой необходимостью свободы творящего. В дарвинизме есть несомненная истина, ибо в данном природном состоянии царит борьба за существование и естественный подбор приспособленных. Но много раз уже указывали, что творческий агент развития для дарвинизма скрыт, что в этом учении нет субъекта развития»<sup>90</sup>.

Теория Дарвина, раскрывающая механизмы осуществления эволюционных процессов, впервые была опубликована в 1859 году в книге «Происхождение видов путём естественного отбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь». Веком раньше шотландский философ Адам Смит задумался над экономическими проблемами и пришёл к выводу, что в основе развития производства лежит свободная конкуренция, которая в свою очередь определяется «естественным эгоизмом» человека. Эта тема получила обоснование в книге А. Смита «Исследование о природе и причинах богатства народов», которая вышла в Лондоне в 1776 году.

---

<sup>89</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 182.

<sup>90</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Харьков: Фолио; М.: АСТ. 2002. С. 125.

Самое непосредственное отношение к теории синергетической эволюции имеет и философия Гегеля. Закон единства и борьбы противоположностей и диалектический закон, согласно которому постепенное накопление количественных изменений в определённый момент времени приводит к переходу от одного качественного состояния к другому, во многом предопределили идеи XX века о принципах самоорганизации и развития в природе и обществе.

Таким образом, у теории самоорганизации было много предшественников, но лишь в XX веке синергетика приобрела междисциплинарный статус, объединив вокруг себя исследования естественнонаучного, технического и гуманитарного профиля. Выявление общих схем, методов и закономерностей развития процессов самоорганизации в нелинейных динамических (изменяющихся во времени) системах различной природы дало возможность выйти на качественно новый уровень понимания процессов, происходящих в природной и социальной среде.

Однако синергетика, как любая наука, не могла выйти за рамки сопоставления и описания многочисленных наблюдений до тех пор, пока не был создан математический аппарат, позволяющий разрабатывать модели и получать численное решение для различных этапов и режимов функционирования взаимодействующих систем. В математике изучением смены режимов при потере системой устойчивости занимается «Теория катастроф», связывающая самые абстрактные разделы математики (дифференциальную и алгебраическую геометрию и топологию, теорию групп, порождённых отражениями, коммутативную алгебру, теорию комплексных пространств и т. д.) с прикладными — с теорией устойчивости движения динамических систем, теорией бифуркаций положений равновесия, геометрической и волновой оптикой и т. д.

«Основой теории катастроф является новая область математики — теория особенностей гладких отображений, являющаяся далёким обобщением задач на экстремум в математическом анализе. Начало исследований было положено в 1955 году американским математиком Г. Уитни. После работ Р. Тома (давшего теории название) началось интенсивное развитие как самой теории катастроф, так и её многочисленных приложений. Значение элементарной теории катастроф состоит в том, что она сводит огромное многообразие ситуаций к небольшому числу стандартных схем, которые можно детально исследовать раз и навсегда»<sup>91</sup>. По мнению В. И. Арнольда, в основу нового направления легли теория гладких отображений Уитни и теория бифуркаций динамических систем Пуанкаре и Андронова.

В девяностых годах прошлого века была опубликована книга В. И. Арнольда «Теория катастроф» (первый неполный вариант книги вышел ещё в начале 1980-х), в которой даётся математическое описание катастроф — скачкообразных изменений, возникающих в работе систем под давлением

<sup>91</sup> Власова А. С., Мазной Г. Л. Материалы Интернет-сайта «Синергетика»: <http://spkurdyumov.narod.ru/mazniy.htm>

изменившихся внешних условий, и рассматриваются их возможные применения к решению конкретных задач в разных областях науки. «Сейчас теория катастроф широко применяется в механике конструкций, метеорологии, аэродинамике, оптике, теории кооперативных явлений, квантовой динамике. Но главное заключается в том, что эта теория подводит эффективную стандартную базу под описание качественных изменений в нелинейных уравнениях, моделирующих системы, далёкие от равновесия. Она является основой анализа в теории бифуркаций, в теории переходов термодинамических систем в новые структурные состояния»<sup>92</sup>.

В настоящее время теорией синергетических процессов в России занимаются многие коллективы исследователей. Под руководством С. П. Курдюмова<sup>93</sup> и А. А. Самарского проводились работы в области нелинейного анализа и синергетики; в биофизике процессы самоорганизации изучают М. В. Волькенштейн и Д. С. Чернавский; в рамках теоретической, или альтернативной, истории, рассматривающей варианты исторического развития и возможность анализа пространственно-временной динамики исторических событий, синергетическими прогнозами занимаются Г. Г. Малинецкий, Л. И. Бородкин, С. П. Капица, А. В. Коротаев, С. Ю. Малков, П. В. Турчин, Е. Н. Князева, А. П. Назаретян и др.

Ю. А. Данилов, специалист в области нелинейной динамики и междисциплинарных исследований, историк науки и переводчик на русский язык наиболее интересных зарубежных научных исследований, писал о том, что в качестве математического аппарата синергетика использует нелинейную динамику, основоположником которой был Л. И. Мандельштам (1879–1944). Именно он, по мнению Данилова, стал «первым, кто понял бесперспективность „линейного подхода“ к нелинейным явлениям и правильно оценил необходимость изучения нелинейных явлений как таковых, без сведения их к линейному приближению, слегка „подпорченному“ малым дополнительным членом. <...> Л. И. Мандельштам, его коллега академик Николай Дмитриевич Папалекси, ученики и последователи А. А. Андронов, А. А. Витт, С. Э. Хайкин, С. М. Рытов и другие во многом осуществили программу создания „нелинейного мышления“. Разработанная ими теория нелинейных колебаний стала предтечей синергетики и позволила понять и проанализировать многие явления различной природы, объяснение и тем более предсказание которых было не по силам линейной теории»<sup>94</sup>. Нелинейная динамика использует для описания систем нелинейные модели, обычно описываемые дифференциальными уравнениями и дискретными отображениями, и включает в себя теорию устойчивости, теорию динамического хаоса, эргодическую теорию, теорию интегрируемых систем.

<sup>92</sup> Власова А. С., Мазной Г. Л. Материалы Интернет-сайта «Синергетика».

<sup>93</sup> Материалы по теме представлены на сайте: <http://spkurdyumov.narod.ru/Start1N.htm>

<sup>94</sup> Данилов Ю. А. Синергетика. / Данилов Ю. А. Прекрасный мир науки. Сборник. / Сост. А. Г. Шадтина. Под общ. ред. В. И. Санюка, Д. И. Трубецкого. М.: Прогресс-Традиция. 2008. С. 198.

Сложность систем и состояний, изучаемых в рамках синергетики, ставит перед учёными задачи, для решения которых необходимо задействовать как аналитические, так и численные методы исследования. По словам И. Забуского, «синергетический подход к нелинейным математическим и физическим задачам можно определить как совместное использование обычного анализа и численной машинной математики для получения решений разумно поставленных вопросов математического и физического содержания системы уравнений»<sup>95</sup>.

Математические модели и исследования по теории катастроф и нелинейной динамике рассматривают лишь некоторые из возможных вариантов хаотического поведения нелинейных динамических и диссипативных систем. И уж, конечно, как таковые эти модели не могут стать панацеей, ибо, как пишет Арнольд, «математическая теория катастроф сама по себе не предотвращает катастрофы, подобно тому, как таблица умножения, при всей её полезности для бухгалтерского учёта, не спасает ни от хищений отдельных лиц, ни от неразумной организации экономики в целом. Математические модели катастроф указывают <...> некоторые общие черты самых разных явлений скачкообразного изменения режима системы в ответ на плавное изменение внешних условий»<sup>96</sup>.

Конечно, за многовековую историю классическая наука создала тщательно разработанный научный аппарат, позволяющий описывать многие процессы, которые происходят в природе и в обществе. Но, как в своё время заметил А. Эйнштейн, «никто из тех, кто действительно углублялся в предмет, не станет отрицать, что теоретическая система практически однозначно определяется миром наблюдений, хотя никакой логический путь не ведёт от наблюдений к основным принципам теории. В этом суть того, что Лейбниц удачно назвал „предустановленной гармонией“»<sup>97</sup>.

Безупречность существующих в природе конструкций, постоянное развитие их на основе взаимодействия, эволюционный переход на новый более высокий уровень или гибель в случае исчерпания внутренних резервов, внушает оптимизм, открывая перед учёными широкие перспективы. В настоящее время наука отказалась от избирательности и вышла на новые рубежи развития, однако проблемы, которые стоят перед ней сегодня, неизмеримо сложнее тех, которые были раньше.

У некоторых исследователей сложность возникающих задач вызывает сомнения относительно возможности их решения и даже обращение к Богу как к источнику знаний. Так, например, основоположник теории ката-

---

<sup>95</sup> Nonlinear partial differential equations. N. Y.: Acad. press, 1967, p. 223. Цит по: Данилов Ю. А., Кадамцев Б. Б. Что такое Синергетика? // Нелинейные волны: Самоорганизация. Отв. ред. А. В. Гапонов-Грехов, М. И. Рабинович. М.: Наука. 1983. С. 7.

<sup>96</sup> Арнольд В. И. Теория катастроф. Изд. 3-е, доп. М.: Наука. 1990. С. 98.

<sup>97</sup> Эйнштейн А. Мотивы научного исследования // Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4-х томах / Под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. Т. IV. М.: Наука. 1967. С. 41.

строф, французский математик Рене Том в 1974 году пришёл к весьма неутешительному выводу: «В философском, метафизическом плане теория катастроф не может принести ответа на великие проблемы, волнующие человека. Но она поощряет диалектическое, гераклитовское видение Вселенной, видение мира как театра непрерывной борьбы между „логосами“, между архетипами. Теория катастроф приводит нас к глубоко политеистическому взгляду: во всем следует различать руку Богов. И здесь, быть может, теория катастроф найдёт неизбежные пределы своей практической применимости. Она разделит, быть может, участь психоанализа. <...> Познание не обязательно будет обещанием успеха или выживания: оно может вести также к уверенности в нашем поражении, в нашем конце»<sup>98</sup>.

Но катастрофы не только приближают конец, они дают надежду на возрождение системы в новом качестве. И это происходит повсеместно, ибо, по мнению В. Шкловского, «новое всегда входит через катастрофу. Размер нового определяет размер катастрофы, и наоборот»<sup>99</sup>.

Двойственность диалектического принципа развития подразумевает постоянную борьбу внутри системы, которая может приводить и к серьёзным катастрофическим последствиям. Но другого пути не существует, ведь новое можно построить только, уничтожив то, что было, или трансформировав его в соответствии с изменившимися условиями существования системы и связанными с этими изменениями потребностями. Любое продвижение на пути эволюционных преобразований подразумевает ломку старого и создание на его основе нового. В этом положении содержится глубокая связь между законами диалектики и синергетическими исследованиями.

<sup>98</sup> Thom R. Catastrophes Theory: its present state and future perspectives in: Dynamical Systems, Warwick, 1974, Lecture Notes in Math., 468, Berlin – Heidelberg – New York, 1975. p. 372. Цит. по: Арнольд В. И. Теория катастроф. С. 88.

<sup>99</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 348.

## Глава 4

### Структура или система?

---

*Система есть комплекс элементов, находящихся во взаимодействии.*

Людвиг фон Бергаланфи

*Не нужно говорить о том, что всё равно нельзя измерить.*

Вернер Гейзенберг

*Человек — существо иррациональное.*

Николай Бердяев

*Отношение текста и системы в художественном произведении не есть автоматическая реализация абстрактной структуры в конкретном материале — это всегда отношения борьбы, напряжения и конфликта.*

Юрий Лотман

В настоящее время синергетика переживает бурные темпы развития. Междисциплинарный статус научного направления, с одной стороны, способствует широкому представлению тематики, а с другой — вносит элемент хаоса в унификацию понятий и выстраивание логической системы, систематизирующей все накопленные знания. «Исследования в новой области ввиду её специфики ведутся силами и средствами многих современных наук, каждая из которых обладает свойственными ей методами и сложившейся терминологией. Параллелизм и разноречивость в терминологии и системах основных понятий в значительной мере обусловлены также различием в подходе и взглядах отдельных научных школ и направлений и в акцентировании ими различных аспектов сложного и многообразного процесса самоорганизации»<sup>100</sup>. Многие вопросы, которые рассматриваются в рамках синергетики, имеют отношение к физике, математике, химии, биологии, истории, социологии и другим гуманитарным дисциплинам, в которых уже сложились свои методы и свой аппарат исследований.

---

<sup>100</sup> Данилов Ю. А., Кадомцев Б. Б. Что такое Синергетика? // Нелинейные волны: Самоорганизация / Отв. ред. А. В. Гапонов-Грехов, М. И. Рабинович. М.: Наука. 1983. С. 6.

Рассмотрим, например, какие различия существуют между понятиями *структура* и *система* и насколько они существенны для описания процессов самоорганизации. У Пригожина данные существительные часто выступают в качестве синонимов: неравновесные структуры (системы), диссипативные структуры (системы)<sup>101</sup>, хотя даже на бытовом уровне очевидно, что *структура* и *система* по-разному характеризуют объекты исследования.

Например, словосочетания *структура управления* и *система управления* никак нельзя назвать синонимичными: структура управления состоит из иерархически выстроенных подразделений; система управления подразумевает методы, с помощью которых управление осуществляется. Соответственно, *структура урока* описывает порядок следования материала, который относится к вводной, основной и заключительной части, *система урока* — методические приёмы, которые способствует лучшему усвоению знаний. В литературоведении различают «структурную организацию текста» и «систему анализа текста»<sup>102</sup>, хотя в словарных статьях существительные *структура* и *система* практически не различаются:

**СИСТЕМА**, -ы; ж. [от греч. *sýstēma* — целое, составленное из частей, соединение] 1. Определённый порядок, основанный на планомерном расположении и взаимной связи частей чего-л.; 2. *Разг.* Обычный, привычный порядок, распорядок чего-л.; 3. *Зоол., ботан.* Классификация, группировка; 4. Форма организации, устройство чего-л.; 5. Устройство, структура, представляющие собой единство закономерно расположенных, взаимно связанных частей.

**СТРУКТУРА**, -ы; ж. [лат. *structura*] 1. Взаиморасположение и связь частей чего-л., строение; 2. Устройство, организация<sup>103</sup>.

Очевидно, что присутствующие в словарных статьях определения повторяют друг друга с незначительными вариантами и, следовательно, не могут помочь в решении проблемы разграничения данных понятий.

Обратимся к точным наукам. В физике разница между структурами и системами не имеет принципиального значения, но определяется на основе динамики: **структура — это статическое образование, система — динамическое**. Однако подобный подход во много уязвим, во всяком случае на уровне здравого смысла. Так, например, систему водоснабжения образуют соединённые между собой трубы, которые сами по себе неподвижны, но служат для транспортировки воды. Здание, в которое вливаются толпы людей и из которого они выливаются, тоже лишено динамики, как и водопровод, но оно не претендует на статус системы. Любые статичные структуры (*здание, земная кора*) обозначают неподвижные объекты, внутри которых продолжают происходить динамические процессы, например на

<sup>101</sup> Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах. М., 1979; Пригожин И. Термодинамическая теория структуры, устойчивости и флуктуаций. М., 1973.

<sup>102</sup> См., например, у Ю. М. Лотмана в «Анализе художественного текста».

<sup>103</sup> Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт. 2004. С. 1189, 1282.

68 молекулярном уровне. Возникающая путаница в понятиях может породить множество проблем.

С другой стороны, *систематический* значит постоянный, регулярный, повторяемый. Следовательно, **с помощью системы осуществляется циклический процесс в соответствии с заданным алгоритмом**. Сравните: *операционная система, система представлений, периодическая система химических элементов, солнечная система, система жизнедеятельности, система водоснабжения* — Но! *структура материи, структура земной коры, структура предложения, структура здания*.

В языке нет ничего случайного. Попробуем на основе анализа слово-сочетаний, в состав которых входят данные существительные, выяснить, существует ли разница между неравновесной структурой и неравновесной системой. Если система даёт возможность осуществлять тот или иной процесс (движение определяется целью), то это понятие применимо лишь для описания внедрения трематода в печень овцы и процесса самоликвидации клеток, о которых речь шла в предыдущей главе. В случае образования ячеек Бенара под влиянием температуры и реакции Белоусова—Жаботинского при добавлении определённого вещества в бесцветный раствор можно говорить о диссипативных структурах с элементами организации, которая проявляется в результате внешнего и, как правило, случайного воздействия. С другой стороны, периодическое повторение смены режимов окраски при реакции Белоусова—Жаботинского свидетельствует о системном характере процесса, который происходит в жидкости. Так в чём же состоит разница между структурными и системными образованиями?

Безусловно, далеко не всякое соединение можно отнести к системам. Например, если в спирт добавить воду, то со временем жидкости перемешаются, но полученное соединение не будет системой, даже несмотря на присутствие у данного процесса конечного результата — получения водки. Очевидно, что изменение в составе водки процентного соотношения исходных компонентов не повлияет на категориальный статус продукта. Аналогично, если надстроить одноэтажное здание, превратив его в многоэтажное, мы вряд ли получим принципиально новый тип сооружения.

Вероятно, результат изменения объекта может относиться к системному преобразованию в том случае, если он имеет качественно новое значение. В биологических системах эволюция сводится к приспособлению организма к изменившимся условиям существования во внешнем мире. Изменение окружающей среды влечёт за собой изменение организма с тем, чтобы он мог этой среде соответствовать. По свидетельству Р. Фейнмана, «в том, что касается законов физики, до сих пор не обнаружено различия между неживыми предметами и живыми существами, хотя последние могут быть устроены гораздо сложнее»<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Фейнман Р. Характер физических законов. Изд. 2-ое, испр. / Пер. с англ. В. П. Гольшера, Э. Л. Наппельбаума. Пред. Я. А. Смородинского. М.: Наука. 1987. С. 63.

В неживой природе, в неорганических соединениях, все внешние воздействия также не остаются без последствий: они распознаются на молекулярном уровне и как ответ на них рано или поздно происходит реакция — реорганизация молекул. Любое преобразование не возникает само собой, а является ответом на внешние раздражители. Например, маятник так и будет пребывать в покое до тех пор, пока на него не воздействует внешняя сила, способная привести его в движение. Соответственно, маятник можно отнести к структурам, а часовой механизм, позволяющий узнавать время, — к системам. Хотя и в том и в другом случае необходим толчок (батарейка, механический завод или воздействие человека) для того, чтобы инициировать движение.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что **в системе, кроме динамики, имеет значение её функциональное предназначение, а в структуре — порядок организации частей.** Соответственно, мы различаем двигательно-опорную систему организма, позволяющую человеку совершать движения, и структуру скелета, основу которого составляют соединения костей в определённом порядке.

В природе случайных соединений не бывает, всё подчиняется единым правилам: не что иное, как структурная организация объекта предопределяет его системное предназначение. И только сознание способно нарушить этот порядок и превратить обычный сложный предмет в систему, наделив его функциями, позволяющими осуществлять практически-значимое для субъекта действие. Привязанный к палке острый камень становится системой, если используется для выполнения определённых задач, например в качестве орудия убийства или землешаства. Однако без участия субъекта полученное соединение «палка + камень» вряд ли можно будет отнести к системным образованиям.

Существующее в природе структурно-системное соответствие далеко не всегда соблюдается при создании человеком образов на основе воображения. Многие возникающие у человека фантазии не имеют аналогов в природной среде, их задача иная — они выступают в качестве выразителей определённой идеи. Только сознание человека способно наделить этот образ функциями, которые будут определять его место в системных образованиях, в данном случае связанных с передачей информации. В этом и состоит основное различие между объективным и субъективным видами функционального предназначения объектов.

Например, маятник сам по себе является обычным структурным сооружением, но в том случае, если мы будем использовать его с определённой целью (для отсчёта временных интервалов или для доказательства вращения Земли вокруг своей оси, как маятник Фуко), статус этого прибора изменится. Однако в плане эволюционных преобразований приписанная маятнику функция не будет иметь никакого значения, в отличие, например, от природных объектов, в которых присутствует строгое соответствие между материальной структурой и функциями, которые они выполняют.

Таким образом, системный или структурный статус любого объекта определяется в зависимости от оценки его функциональных возможностей человеком, и только им. Например, «люди, живущие под одной крышей, в одной пещере, просто рядом, образуют систему, связанную отношением пространственной близости. В силу закона устойчивости охотники возвращаются к родному очагу, путники стремятся в родные места, а перемена места жительства сопровождается ностальгией о прошлом месте обитания»<sup>105</sup>.

Наиболее наглядно субъективный характер системных связей, которые человек устанавливает между объектами окружающей действительности, проявляется в устном народном творчестве. «Почему в сказках герой, освобождающий красавицу, женится на ней? Здесь также срабатывает закон устойчивости целого. Герой-освободитель и девушка образуют систему. Иначе нет мотива для действий героя. Наиболее естественный способ объединения такой пары — женитьба. В сказках выявление устойчивых родственных связей героя обычно обнаруживается в конце, хотя есть случаи, когда за жертву заступаются ближайшие родственники. Например, в известной русской сказке Алёнушка спасает брата Иванушку. В отличие от сказок в древнегреческих мифах всегда соблюдается правило объединения жертвы и мстителя априори объявленными родственными связями»<sup>106</sup>.

Человек систематизирует мир, отображая его в соответствии с имеющимися у него представлениями. Какие-то отношения он в состоянии сделать более ярким, что-то притушить, чему-то придать большее значение, чем есть на самом деле. Очевидно, что при интерпретации системный статус разного рода объектов может меняться в зависимости от точки зрения наблюдателя, а также целей и задач, которые он ставит перед собой в процессе обработки и передачи информации. Это и есть творчество, в котором субъективное не только существует наравне с объективным, но часто превосходит его по значимости.

Но в любом случае система, даже выстроенная на основе субъективных представлений, подчиняется единым правилам: она включает динамику развития, существует на основе образующего цикл алгоритма и создаётся для выполнения определённых задач. Отсюда можно сделать вывод о том, что **динамичность, цикличность и функциональность** выступают в качестве основных характеристик системных образований, существующих не только в природе, но и в сознании.

С другой стороны, в процессе выполнения системой своих функций возможны побочные явления, которые сопровождают процесс функционирования, но сами по себе не имеют отношения к её целевому предназначению. Так, например, если испуганный человек, убегая, кричит от страха, его крик вряд ли поможет ему выполнить стоящую перед ним за-

---

<sup>105</sup> Анисимов А. В. Компьютерная лингвистика для всех. Мифы. Алгоритмы. Язык. Киев: Наукова думка. 1991. С. 71.

<sup>106</sup> Там же. С. 63.

дачу — спастись от угрозы, он будет служить лишь показателем его эмоционально-психологического состояния.

То же самое можно сказать о периодических колебаниях, указывающих на временной порядок в осуществлении различных явлений окружающей среды. «Его можно увидеть в регулярном течении многих естественных процессов: тиканье часов, колебаниях атома, смене дня и ночи, зимы и лета. Вновь, как и при пространственном порядке, причины подобной регулярности можно отыскать в законах физики, которые часто допускают простое *периодическое* поведение. Периодическое движение — колебания — представляет собой, вероятно, самый распространённый в физике пример порядка. Волнообразные колебательные движения составляют существо всех квантовых движений; электромагнитные волны переносят теплоту и свет во Вселенной; планеты, звёзды и галактики содержат объекты, движущиеся в пространстве по периодическим орбитам»<sup>107</sup>. Сами по себе колебания не являются основанием для того, чтобы причислить совершающий их объект к системам, ведь функция часов состоит не в том, чтобы «тикать», а в том, чтобы обозначать время. Однако искомый результат — представление о времени — невозможно достичь без колебательных движений, которые могут сопровождаться определёнными звуковыми или визуальными сигналами. Способность к выявлению системного предназначения того или иного объекта отличает учёного от обычного наблюдателя.

Ответ на внешние раздражители — качество, присущее живым организмам и неживой материи. Под влияние внешнего воздействия объект выдерживает натиск извне или деформируется, начинает движение в направлении силы воздействия или остаётся на месте. Однако у неживых объектов способность менять структуру или местоположение не относится к разряду функциональных характеристик и не влияет на их вхождение в состав структурной организации более высокого уровня.

В системах каждый входящий элемент отвечает за свою часть работы, и только в результате слаженного действия всех составляющих возможно осуществление процесса, для которого система и предназначена. Сломанный винтик приводит к остановке всего механизма. Во вселенском масштабе исчезновение одной из планет будет иметь катастрофические последствия, а возможно, приведёт к гибели всей системы или глобальной её части. Если же у здания снести флигель или крышу, это всё равно будет объект — некая структура, правда, утратившая свою целостность и отчасти эстетические свойства, которые, надо сказать, в природе не имеют принципиального значения.

В структуре заложена информация о внешнем виде, строении и внутреннем расположении частей объекта. Изменение структуры относится, прежде всего, к количественным преобразованиям. Если речь идёт о системе, то в ней заложены данные о функциональном предназначении объекта, которое реализуется в результате осуществления определённого процесса, т. е. на основе качественного преобразования. Даже предложено-

<sup>107</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 263.

72 падежные варианты управления данных слов по-разному раскрывают их семантику: *структура из* чего: *система для* чего (*из* чего).

Глава 4 Таким образом, система обозначает динамическое сочетание взаимодействующих элементов с целью осуществления определённой функции. В результате преобразования или ряда преобразований происходит изменение первоначального состояния системы в качественном и количественном отношении. Эволюция подразумевает поступательное развитие, именно система это развитие и обеспечивает. При этом любая система имеет структуру, в то время как структура не обязательно является системой. Например, система языка включает его словарный состав + принципы синтаксической организации, предназначенные для оформления речи, а структура языка — это только упорядоченный по определённым классификационным признакам набор языковых знаков.

Исходя из того, что произведения искусства — это, прежде всего, материальные объекты (и именно в этом качестве они сохраняются во времени), их можно отнести к структурам (*произведения для* чего-то — сказать невозможно). С другой стороны, их существование в пространстве и времени обусловлено не материальной формой, а содержанием, которое в них заложено, — следовательно, они в полной мере соответствуют признакам системного образования. Виктор Шкловский заметил: «Существуют эпохи, которые не столько прожиты, как нарисованы. Это время создания искусства. Это эпоха замены человека вещами, которые он создаёт. Это эпоха создания мраморных бессмертных статуй, огромных зданий, храмов, которые так велики, что их ещё нужно удваивать изображениями»<sup>108</sup>.

В произведении искусства взаимодействие частей (строчек, нот, образов, скульптурных и архитектурных деталей) и слияние их в единое целое происходит не на механическом уровне, как в системах утилитарного характера, где каждый компонент имеет значение для слаженной работы, а на основе качественного преобразования исходных единиц в совершенно новое, с информационной и эстетической точек зрения, образование.

По мнению Л. С. Выготского, значение искусства нельзя свести к чувственному восприятию, к передаче эмоций в количестве, достаточном для того, чтобы читатель получил о них представление. Смысл творческого процесса в другом. «Если бы стихотворение о грусти, — пишет Выготский, — не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства скорее напоминает другое евангельское чудо — претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несёт в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе ещё нечто сверх того, что в них содержится»<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 157.

<sup>109</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 306.

При нарушении целостности настоящего произведения искусства (например утрате какой-либо его части) эстетическое воздействие его не меняется, что свидетельствует об ином функциональном статусе такого рода объектов. Античные скульптуры, дошедшие до нас лишь частично, по-прежнему производят впечатление на зрителей. А иногда одна лишь строчка из стихотворения может очаровать, перевернуть представления о поэзии, став той самой точкой бифуркации, которая способна изменить не только мировоззрение, но и жизнь человека. В то время как в предметах, которые относятся к сфере материального потребления, поломка какой-либо части способна вывести всю систему из строя.

Какое же функциональное предназначение имеют произведения искусства? Очевидно, что они создаются с одной целью — воздействовать на внутренний мир человека, на его сознание и душевное состояние. Однако эффективность этого воздействия нельзя увидеть, рассчитать с помощью известных науке методов, что позволяет говорить не о материальном, а метафизическом потенциале культурных объектов.

Само по себе произведение искусства относится к структурам, как любой другой неживой объект материального мира. Однако мы говорили о том, что маятник при выполнении определённой функции способен превратиться в систему или часть системы. Даже камень, лежащий на дороге, в случае, если человек решит, что с его помощью можно забивать гвозди, превратится в систему «Человек + орудие для забивания гвоздей», правда, в систему временного назначения. Соответственно, произведение искусства — музыка, картина, скульптура, художественная литература — получает системное предназначение только при условии, что его слушают, смотрят или читают, т. е. при взаимодействии с внутренним миром человека.

Структурная организация произведения искусства включает порядок следования частей, их взаимное расположение в составе целого; к системному уровню относится произведение в целом — то, что обеспечивает движение внутри текста и снаружи при восприятии его читателем, зрителем, слушателем. Без формы нет содержания, которое могло бы быть передано в пространстве и времени. «Вне этих, свойственных данному тексту, конструктивных принципов не существует и идеи произведения, его семантической организации»<sup>110</sup>.

Внешнее восприятие структуры произведения может быть доступно любому человеку, обладающему сенсорными органами, а вот войти в художественную систему, вобрать в себя её смысл, осознать значение, связать воедино форму и содержание способен далеко не каждый. Для кого-то «Джоконда» Леонардо да Винчи — вершина живописи, а другой в недоумении пожмёт плечами: ну и что тут особенного? Фридрих Ницше, к произведениям которого тоже относились по-разному, с горечью отмечает:

<sup>110</sup> *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство—СПб., 1996. С. 121.

74 «„Это не нравится мне“. — Почему? — „Я не дорос до этого“. — Ответил ли так когда-нибудь хоть один человек?»<sup>111</sup>.

Глава 4  
Произведение искусства способно оказать воздействие только на того, кто внутренне готов к его восприятию. Иными словами: искусство обращается к внутреннему потенциалу человека, помогая раскрыть то, что изначально заложено в нём на бессознательном уровне. И здесь, безусловно, важную роль играет случай: даже самый примитивный человек при соприкосновении с чем-то прекрасным, останавливающим его внимание, имеет шанс получить тот самый эволюционный толчок, который необходим для его духовного развития. «Законы искусства — это законы внутренней нужды, необходимости человека. Необходимости смен напряжения. <...> Искусство уплотняет жизнь. Не найдя непрерывности жизни, люди ищут слово, которое смогло бы оттолкнуть неотвратимое»<sup>112</sup>.

Человек по сути своей — потребитель: то, что не имеет для него практического значения, как правило, им игнорируется. Однако если удастся пробудить в нём интерес или хотя бы любопытство к нематериальным сферам существования, он способен на многое. Готовность к восприятию означает, что в душе человека присутствует потребность в такого рода информации — лакуна, которую он инстинктивно или сознательно будет пытаться заполнить. Переход к осознанию необходимости духовной составляющей возможен только через внутренний кризис — точку бифуркации, когда количественный фактор в процессе удовлетворения материальных потребностей доходит до предела и перестаёт приносить удовольствие.

Не только в физическом, но и в духовном плане человека, прежде всего, интересует предел его возможностей, глубина личности и её метафизическое предназначение. Возможно, в силу этого обстоятельства во всём мире чрезвычайно высок интерес к русской классической литературе. В западных моделях общественного устройства, при акценте на жёстком рационализме и материальном потреблении, творчество русских писателей, особенно Достоевского, для многих является своеобразным противоядием.

Это отметил Н. А. Бердяев: «Все герои Достоевского — он сам, различная сторона его собственного духа. Сложная фабула его романов есть раскрытие человека в разных аспектах, с разных сторон. Он открывает и изображает вечные стихии человеческого духа. В глубине человеческой природы он раскрывает Бога и дьявола и бесконечные миры, но всегда раскрывает через человека и из какого-то иступлённого интереса к человеку. У Достоевского нет природы, нет космической жизни, нет вещей и предметов, всё заслонено человеком и бесконечным человеческим миром, всё заключено в человеке»<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения. М.: ЭКСМО-ПРЕСС; Харьков: Фолио. 1999. С. 634.

<sup>112</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 312.

<sup>113</sup> Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х томах. Т. 2. М., 1994. С. 153.

Отличительно чертой художественного мира Достоевского, по мнению Н. А. Бердяева, является отсутствие в поведении его персонажей статики: «Все герои Достоевского только и делают, что ходят друг к другу, разговаривают друг с другом, вовлекаются в притягивающую бездну трагических человеческих судеб. Единственное серьёзное жизненное дело людей Достоевского есть их взаимоотношения, их страстные притяжения и отталкивания. Никакого другого „дела“, никакого другого жизненного строительства в этом огромном и бесконечно разнообразном человеческом царстве найти нельзя. Всегда образуется какой-нибудь человеческий центр, какая-нибудь центральная человеческая страсть, и всё вращается, кружится вокруг этой оси. Образуется вихрь страстных человеческих соотношений, и в этот вихрь вовлекаются все, все в иступлении каком-то вертятся. Вихрь страстной, огненной человеческой природы влечёт в таинственную, загадочную, бездонную глубину этой природы. Там раскрывает Достоевский человеческую бесконечность, бездонность человеческой природы. Но и в самой глубине, на самом дне, в бездне остаётся человек, не исчезает его образ и лик»<sup>114</sup>. По мнению Н. А. Бердяева, «человек для Достоевского выше всякого дела, он сам и есть дело».

Возникают вопрос, насколько отличаются принципы воздействия на человека произведений искусства от его восприятия природных объектов и какое значение в этом случае имеет эстетика. Безусловно, «искусство есть своеобразный, эмоциональный по преимуществу... диалектический подход к строению жизни»<sup>115</sup>. С другой стороны, произведения искусства — продукт работы сознания, которое находится под непосредственным влиянием окружающего мира и следует его законам развития.

«Кроме числовых количественных соотношений, изучаемых математикой, в природе существуют универсальные правила, относящиеся к динамической структуре изменений и превращений материи. Они невыразимы количественными соотношениями, описываемыми математическими формулами. Это законы развития и взаимодействия. Они демонстрируются в языках искусства, в литературе, музыке, живописи»<sup>116</sup>.

Возможно, искусство является сферой, в которой законы природы и мышления объединяются в единое целое самым разумным и эффективным способом. Но в отличие от возникающих в сознании мыслей и чувств, произведения искусства имеют материальную форму воплощения, и следовательно, поддаются анализу. Любой текст (художественный, научный, публицистический, официально-деловой) одновременно выступает как структура и как система. С одной стороны, единицы текста разного уровня выстраива-

<sup>114</sup> Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. С. 154.

<sup>115</sup> Чужак Я. Ф. Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // Леф. 1923. № 1. Цит. по: Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е. Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 328.

<sup>116</sup> Анисимов А. В. Компьютерная лингвистика для всех. Мифы. Алгоритмы. Язык. Киев: Наукова думка. 1991. С. 5.

Глава 4  
76 ются в соответствии с существующими в языке правилами (формальный принцип организации), с другой стороны, структура текста лежит в основе смыслового и композиционного его устройства (семантический принцип организации), благодаря которому представления автора получают материальное воплощение и могут передаваться в пространстве и времени.

«Искусство — это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите — называйте его машиной, хотите — организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося»<sup>117</sup>. В отличие от сооружений технического характера, текст обладает способностью воплощать в себе не только эвристические идеи системной организации объектов, частично копирующие, частично усовершенствующие принципы, заложенные в окружающем мире, но и совокупность мыслей, чувств, убеждений, оценок, взглядов, определяющих отношение человека к себе самому и к миру.

Таким образом, в структурной иерархии объектов, обладающих не только практическим, но и мировоззренческим статусом, особое значение приобретает художественный текст, занимающий самый высокий уровень и по способу отображения действительности, и по синтезу заложенных в нём смысловых значений. Комплексное исследование художественных текстов с точки зрения их структурной и смысловой организации, а также изучение принципов, обуславливающих эффективность их функционального воздействия на читателей, позволит в будущем существенно расширить наши знания об окружающем мире во всём многообразии его материальных и духовных составляющих.

---

<sup>117</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ., 1998. С. 404.

## Глава 5

### Что такое энергия?

---

*Важно понимать, что физике сегодняшнего дня неизвестно, что такое энергия.*

Ричард Фейнман

*Сущность мировой энергии по ограниченности нашего мышления, черпающего свой материал лишь из видимого материального мира, остаётся недоступной нашему познанию.*

Владимир Бехтерев

*Во всех живых организмах находится биохимическая энергия живого вещества биосферы, совсем не мистическая энергия, а обыкновенная, аналогичная электромагнитной, тепловой, гравитационной и механической.*

Лев Гумилев

Для того чтобы система работала, необходима энергия, т. е. сила, которая выведет её из состояния равновесия, заставив совершать определённые действия. Но что из себя представляет эта сила? Ведь энергию невозможно увидеть, она не обладает ни цветом, ни запахом, ни каким-либо другим осязательным свойством материи. Она так же призрачна, как улыбка чеширского кота, как любовь, ненависть или информационное сообщение, которые сами по себе, без носителя (будь то животное или человек, устный или письменный источник), не могут существовать в пространстве и времени в пределах, доступных человеческому восприятию на сознательном уровне.

Несмотря на отсутствие чувственного или визуального образа, каждый человек имеет об энергии представление, как он имеет представление о других самых разных абстрактных сущностях. И с этой точки зрения, энергия материальна, так как она неразрывно связана со своими носителями. Наравне с материей энергия обладает плотностью, которая выражается количеством энергии на единицу массы или единицу объёма, но, с другой стороны, она может распространяться в пространстве и времени с такой скоростью, которая для материальных объектов в настоящее время недостижима.

«В дорелятивистской физике хотя и вводилось представление о локализации энергии в пространстве, но на саму энергию никогда не смотрели как на какую-то субстанцию, которой присущи определённая масса и движение. Теория относительности устранила это принципиальное различие между массой и энергией и показала, что *всякая энергия обладает массой: масса равна энергии, делённой на квадрат скорости света*»<sup>118</sup>. Из главного свойства материи — количественной меры её движения — энергия в современной физике превратилась в саму материю, но в нашем понимании так и не обрела структуры, которая могла бы быть описана, определена и зафиксирована в анналах фундаментальных учебников.

Однако то, что нельзя увидеть, всегда можно почувствовать. Энергия необходима для осуществления самых разных процессов, но её количество в природе распределяется неравномерно. В окружающем мире изначально заложены принципы, которые обеспечивают максимальную эффективность энергозатрат при любом виде деятельности. «Физические системы стремятся занять положение с минимальной энергией — это универсальный закон природы. Если система первоначально обладает избытком энергии, т. е. находится в возбуждённом состоянии, то включаются всевозможные механизмы, стремящиеся освободить её от этого избытка. Рано или поздно система переходит в состояние с наименьшей энергией, которое, как правило, является простейшим. По этой причине пространственный порядок представляет собой общее свойство нашего мира»<sup>119</sup>.

Равновесие является универсальным понятием в естественных науках. Движение планет, процессы на молекулярном уровне, соотношение рождаемости и смерти происходят на основе принципа равновесия. В механике считается, что система находится в равновесии, если все действующие на неё силы полностью уравновешены между собой, т. е. взаимно гасят друг друга.

Одним из наиболее известных и изученных примеров устойчивого равновесного состояния является положение маятника в состоянии покоя, когда после колебаний он останавливается в первоначальном (самом нижнем) положении. «Если же расположить маятник так, чтобы груз оказался в точке, противоположной самому нижнему положению, то рано или поздно он упадёт либо вправо, либо влево, причём достаточно будет очень малой вибрации, чтобы направить его падение в ту, а не в другую сторону. Так вот, верхнее (неустойчивое) положение маятника практически никогда не находилось в фокусе внимания исследователей, и это несмотря на то, что со времени первых работ по механике движение маятника изучалось с особой тщательностью»<sup>120</sup>.

Говоря о причинах игнорирования неудобных позиций и об особой роли состояния, при котором поведение системы становится непредсказуе-

<sup>118</sup> Сивухин Д. В. Общий курс физики. Т. III. Электричество. М.: Наука. 1983. С. 366.

<sup>119</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 263.

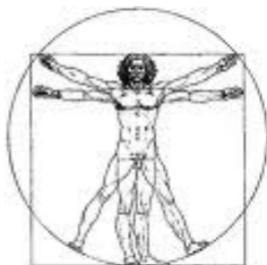
<sup>120</sup> Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46.

мым, И. Пригожин делает неожиданный вывод: «Можно сказать, что понятие нестабильности было, в некоем смысле, идеологически запрещено. А дело заключается в том, что феномен нестабильности естественным образом приводит к весьма нетривиальным, серьёзным проблемам, первая из которых — проблема предсказания»<sup>121</sup>.

Действительно, если маятник оказался в самой верхней точке системы, то точно определить, куда он упадёт, вправо или влево, практически невозможно. Единственный прогноз, который можно сделать в этом случае, — рано или поздно маятник вернётся в исходное положение, т. е. к нижнему состоянию равновесия.

Но если поднятый вверх груз маятника неизбежно вернётся в ту же позицию, что и до состояния неопределённости, то в отношении других открытых систем неравновесность может способствовать переходу на качественно новый, более высокий, уровень равновесного состояния. Согласно Н-теореме Л. Больцмана (1872), некоторая величина (средний логарифм функции распределения) с течением времени может изменяться только в одном направлении, а энтропия возрастает лишь в изолированных системах. Эта теорема положена в основу учения обо всех необратимых процессах.

Принцип равновесия долгое время являлся эталоном, определяющим уровень гармонии не только в природе, но и в искусстве. П. А. Флоренский писал: «художественному произведению обязательно присущи как композиция, так и конструкция; при гармоничности произведения оба эти начала, композиционное и конструктивное, уравновешены; а в большинстве случаев, когда мгновенное равновесие, эта райская цельность творчества, утрачивается, то получает преобладание либо схема композиционная, либо схема конструктивная. Кроме искусства эллинического и иконописи, кажется, не удастся привести ещё примеров такой уравновешенности»<sup>122</sup>.

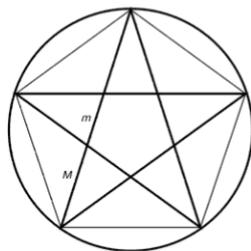


Золотое сечение — интуитивно выведенная схема гармонического расположения частей по отношению к целому, помогала художникам создавать произведения, которые были направлены на оптимальное восприятие пропорций, способствуя постижению красоты и гармонии. Картины Леонардо да Винчи композиционно выстроены в соответствии с этим принципом, которому художник и дал столь говорящее название. На протяжении веков закон золотого сечения был «универсальным законом художественной формы» (А. Ф. Лосев) в искусстве.

<sup>121</sup> Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46.

<sup>122</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени. М.: Прогресс. 1993. С. 120.

Примером золотого сечения может служить, например, звёздчатый пятиугольник: каждая из пяти линий, образующих эту фигуру, делит другую в отношении золотого сечения (отношение большего отрезка к меньшему равно отношению всей длины к большему отрезку и составляет примерно 1,62), а концы звезды являются золотыми треугольниками. В 1855 году немецкий исследователь, профессор Цейзинг в книге «Эстетические исследования» объявил пропорцию золотого сечения универсальной для всех явлений природы и искусства.



Принцип золотого сечения стал воплощением совершенного функционально-структурного взаимодействия формы и содержания. Во многом он напоминает принцип физического равновесия, когда действующие на тело силы взаимно гасят друг друга (их векторная сумма равна нулю). В отличие от природы, основу принципа золотого сечения в искусстве составляют силы перцептивного восприятия произведения со стороны зрителя, слушателя, читателя. Но если человек может воспринимать эти силы, значит они потенциально присутствуют в произведениях искусства. Особенность данных сил состоит в том, что они способны взаимодействовать исключительно с внутренним миром человека, оказывая на него определённое эстетическое и информационное воздействие. Как же осуществляется это воздействие?

«Совершенно очевидно, что в целом композиционное равновесие в картине всегда неустойчиво, поскольку любое изменение (например дополнение или изъятие любого элемента картины) нарушает этот баланс. Многие искусствоведы, когда говорят, чем отличается гениальная картина от других картин, даже от копии той же эпохи, говорят, что это отличие „чуть-чуть“ . Можно предположить, что в точном подчинении гениальной картины принципу композиционного равновесия и заключается одно из проявлений этого самого „чуть-чуть“»<sup>123</sup>.

Американский эстетик и психолог искусства Рудольф Арнхейм обратил внимание на следующее: если на квадрат поместить круг (рис. 1), то будет очевидно, что в таком положении «диск несколько смещён по отношению к центру квадрата»<sup>124</sup>. Для того чтобы прийти к этому выводу, зрителю не обязательно из-

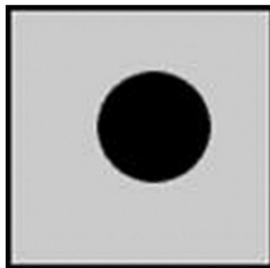


Рис. 1

<sup>123</sup> *Евин И. А.* Неустойчивость композиционного равновесия в живописи // Вопросы культурологии. 2009. № 11. С. 83.

<sup>124</sup> *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 23.

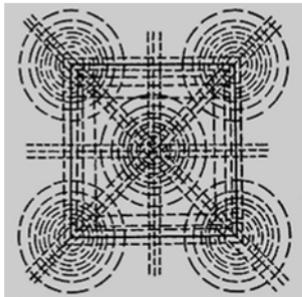


Рис. 2

мерять местоположение круга. При внимательном взгляде на картину смещение диска сразу обратит на себя внимание, вызвав тревожное, странное ощущение в силу того, что представления о равновесии, изначально заложенные в сознании человека, будут нарушены.

Наиболее устойчивое состояние диск приобретает в том случае, если его центр совпадает с центром квадрата. «В центре все силы находятся в состоянии равновесия, и, следовательно, центральное расположение способствует наиболее спокойному состоянию. Другое сравнительно спокойное состояние можно найти, например, перемещая диск по диагонали»<sup>125</sup>, как изображено на рис. 2.

На основе проведённого опыта Арнхейм приходит к выводу: «каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение»<sup>126</sup>. То есть в зависимости от местоположения частей по отношению к целому, у зрителя формируется то или иное представление. Сами по себе круг и квадрат являются структурами, обладающими определёнными параметрами (размером, цветом и т. д.), но в комплексе они выступают уже в качестве системы, которая способна в зависимости от расположения частей передавать целый спектр информации не только количественного (диск смещён на 2 мм вправо и вверх), но и качественного порядка: по принципу хорошо это или плохо, красиво или некрасиво, устойчиво или неустойчиво, гармонично или негармонично.

Арнхейм объясняет это следующим образом: «каждая визуальная модель динамична. Как сущность живого организма не может быть сведена к описанию его анатомического строения, так же и сущность визуального опыта не может быть выражена в сантиметрах, величине углов или в длине световых волн»<sup>127</sup>. Таким образом, «где бы ни был расположен диск, он подвергается действию сил со стороны всех скрытых структурных факторов. Относительная сила и расстояние этих факторов определяют их совместный эффект в общей конфигурации сил»<sup>128</sup>.

Принцип гармонического расположения лежит в основе нашего восприятия как отдельных предметов в окружающем мире, так и структурных композиций, соответствуя определённому психологическому состоянию. «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Всё это —

<sup>125</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. С. 25.

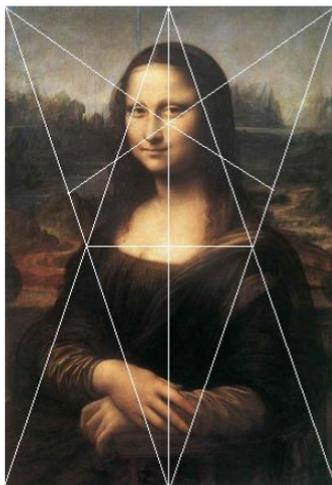
<sup>126</sup> Там же. С. 23.

<sup>127</sup> Там же. С. 28.

<sup>128</sup> Там же. С. 25.

82 Глава 5 нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия»<sup>129</sup>. А раз есть действие, то существуют и силы, которые его производят.

Любой визуальный объект, который попадает в поле зрения человека, оказывает не только физическое воздействие, регистрируемое сетчаткой глаз, но и способствует ответной интеллектуальной и эстетической реакции, формируя к себе отношение в условиях состояния покоя (при устойчивом местоположении объектов) или эмоционального напряжения (при неустойчивом, негармоничном, расположении объектов). О способности окружающего мира вступать во взаимодействие с внутренним миром человека, побуждая его к ответной реакции, говорил П. Флоренский, заметив, что «эмоция есть переход от созерцания к действию»<sup>130</sup>.



На основании проведённого опыта с вариантами совмещения круга с квадратом Р. Арнхейм делает следующий вывод: «несмотря на то, что диск жёстко прикреплён к данному месту и в действительности двигаться не может, тем не менее он свидетельствует о внутренней напряжённости в своём взаимодействии с окружающим его квадратом. И в этом случае напряжённость не есть дополнительный результат воображения или рас-судка. Она — такая же неотъемлемая часть объекта восприятия, как и размер, месторасположение или чернота»<sup>131</sup>. Так как напряжение в данном случае имеет величину и направление, оно, по мнению Арнхейма, может быть представлено как психологическая «сила», т. е. энергия.

Принципы восприятия целого на основе равновесия его структурных элементов характерны не только для живописи, но и для любых других видов искусства. Если, например, в строчке «Тиха украинская ночь» из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» изменить порядок слов: «Украинская ночь тиха», «Ночь тиха украинская», «Тиха ночь украинская», то равновесие между компонентами текста утратится и очарование строки разрушится, хотя вряд ли можно будет с математической точностью рассчитать разницу между оригиналом и его вариантами, как в случае с произведениями живописи.

«Искусство предполагает и ставит условием поддержание равновесия и устойчивого обмена между формой и сущностью, звуком и смыслом,

<sup>129</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. С. 28.

<sup>130</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени. М.: Прогресс. 1993. С. 171.

<sup>131</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 24.

между творческим актом и материалом»<sup>132</sup>. Обычно в произведениях искусства принцип равновесия устанавливается на интуитивной основе. Чем лучше развита у художника интуиция, тем выше его шанс стать мастером. Но, безусловно, само по себе соблюдение принципа пропорциональности не гарантирует создание высокохудожественных произведений. «О художнике, который подходит к своему произведению с единственным намерением достичь в нём равновесия и гармонии, абсолютно не принимая во внимание то, что он пытается уравновесить, можно с уверенностью сказать, что, произвольно играя с формами, он в течение многих десятилетий понапрасну расточал свой талант. <...> Функция равновесия может быть понята только тогда, когда понято значение, которое выражается с помощью этого равновесия. Согласно Леонардо да Винчи, в хорошей живописной картине распределение или расположение фигур должно быть „произведено в соответствии с тем событием, которое ты хочешь изобразить“»<sup>133</sup>.

Нельзя забывать о том, что идеал часто бывает несовместим с жизнью. «Если мы определим искусство как стремление к достижению равновесия, гармонии, порядка, единства, <...> мы придём к той же самой убогой односторонности»<sup>134</sup>. Так, например, слишком правильные черты лица могут внушать не восхищение, а скуку, и в ряде случаев именно отступление от правил пробуждает в человеке эмоции, заставляя работать воображение: «ни один элемент в произведении искусства сам по себе не важен. Это только клавиша. Важна та эмоциональная реакция, которую он в нас пробуждает»<sup>135</sup>.

Искусство XX века во многом основано на отступлении от правил классического искусства. Однако движение вперёд — это не безоглядное отрицание традиций: любое нарушение общепринятых норм должно быть функционально оправдано. На смену старым моделям приходят более сложные и более совершенные, которые в большей степени соответствуют восприятию нового времени. Только в этом случае можно рассчитывать на успех. Неслучайно, несмотря на изначальное довольно враждебное отношение к импрессионизму, это направление в живописи очень скоро завоевало широкую аудиторию, внося кардинальные изменения в принципы художественного изображения, что существенно расширило его возможности<sup>136</sup>.

<sup>132</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 379.

<sup>133</sup> Там же. С. 48.

<sup>134</sup> Там же. С. 47.

<sup>135</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 256.

<sup>136</sup> Определённый скепсис по отношению к новым вариантам и формам интерпретации действительности существует не только в искусстве. Как заметил М. Планк: «Великая научная идея редко внедряется путём постепенного убеждения и обращения своих противников, редко бывает, что Савл становится Павлом. В действительности дело происходит так, что оппоненты постепенно вымирают, а растущее поколение с самого начала осваивается с новой идеей» (Планк М. Происхождение научных идей и влияние их на развитие науки // Сборник статей к столетию со дня рождения Макса Планка. М.: АН СССР. 1958. С. 52). Николай Серб-

От классически жёстких правил, не допускающих никаких отступлений, искусство переходит к более свободным формам выражения, каждая из которых несёт в себе новое, неведомое ранее содержание. «Наше восприятие природы становится дуалистическим, и стержневым моментом в таком восприятии становится представление о неравновесности. Причём неравновесности, ведущей не только к порядку и беспорядку, но открывающей также возможность для возникновения уникальных событий, ибо спектр возможных способов существования объектов в этом случае значительно расширяется (в сравнении с образом равновесного мира)»<sup>137</sup>.

Парадоксально, но факт: самые трагические моменты истории сопровождаются взрывом интеллектуальной и творческой активности. На гребне исторических событий появляются произведения искусства, создаются научные теории, которые обладают невероятной силой и способностью оказывать влияние на жизнь общества. И наоборот, неспешное течение жизни обычно приводит к застою. Таким образом, внешнее напряжение является катализатором внутренних процессов и изменений состояния личности. Всякое действие рождает противодействие: когда оказывается давление, то появляется естественное желание вырваться за пределы ограничений.

В 1832 году Оноре де Бальзак в философской новелле «Луи Ламбер» заметил: «Формирование наших идей и их постоянное проявление, быть может, менее непонятны, чем испарения невидимых, но необыкновенно энергично действующих частиц, например мускусного зерна, которое как будто теряет их, но не уменьшается в весе. А если кожный покров нашей телесной оболочки имеет только защитные функции, только поглощает, только выделяет пот, реагирует на ощущения, то кровообращение и его аппарат, возможно, способствуют передаче волевых импульсов, как циркуляция нервного флюида способствует движению мысли. И, наконец, не является ли более или менее энергичный приток этих двух реальных субстанций результатом большего или меньшего совершенства в устройстве органов тела, устройстве, которое надлежит изучить всесторонне?»

Если произведения искусства могут оказывать воздействие не только на отдельных людей, но и формировать общественное мнение, вкусы и культурные традиции, они обладают энергией. И хотя вид этой энергии и способ её передачи до сих пор остаётся за рамками физических исследований, её присутствие не может игнорироваться. «Фанатизм и все другие чувства — это живые силы. Эти силы у некоторых людей становятся потоками воли, которые объединяют и увлекают за собой все», — писал Оноре де Бальзак в «Луи Ламбере». По мнению П. Флоренского, «сила

---

ский в трактате «Мысли о добре и зле» пишет: «В каждого человека вложен Божий капитал. Ни один хозяин не будет вырубать сад, если однажды он не даст урожая, но с надеждой ждёт следующего года. Грех человеческий — это неврозатный год, и Бог с надеждой тихо ждёт. Иногда ждёт напрасно: Иуда остался Иудой. Но часто ждёт и получает обильный плод: сад начинает плодоносить, и Савл становится Павлом».

<sup>137</sup> Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 50.

красоты существует несколько не менее, нежели сила магнита или сила тяжести»<sup>138</sup>.

Как было уже отмечено, на сегодняшний день в физике нет научно обоснованного представления о том, что такое энергия, однако данное понятие активно используется. Согласно определению, энергия — это скалярная физическая величина, являющаяся единой мерой различных форм движения материи и мерой перехода движения материи из одних форм в другие. В механике различают потенциальную (энергию взаимодействия тел и их частей) и кинетическую энергию (энергию движения). Кроме механической, существуют электрическая, электромагнитная, химическая, ядерная и тепловая энергии. Но, безусловно, самый простой и доступный вид энергии — тепловая. Энергией обладают все виды полей и, соответственно, биополе человека. Каждый предмет имеет поле, т. е. обладает энергетическим зарядом.

Очевидно, что если несколько предметов объединены в систему, как в произведении искусства, то их энергия будет иной, чем энергия каждого предмета или простая скалярная величина их суммы. На энергетический потенциал системы оказывают влияние многие факторы, например расположение частей по отношению друг к другу и к самой системе. При оценке восприятия такой системы необходимо учитывать также «готовность» субъекта принять оказываемое на него энергетическое воздействие, т. е. его личные особенности: степень эрудиции, склонности, эмоциональное и физическое состояние и т. д. Большое значение имеет обстановка, в которой осуществляется действие: интерьер, уровень освещения предмета, наличие других зрителей и т. д.

Таким образом, взаимодействие между произведением искусства и зрителем, читателем или слушателем следует рассматривать как сложный процесс, результат которого зависит от многих факторов. Однако на первом месте среди них, безусловно, стоит структура и содержание самого произведения.

Энергетический заряд, отличающий талантливое произведение искусства, не возникает сам собой, он является результатом работы — творческой активности автора. Мысли, чувства, сомнения, художника в процессе работы получают материальное воплощение. «Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным. Всё в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако всё постигается человеческим разумом и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определённому объекту, а являющихся общими для многих других или даже всех вещей»<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс. 1993. С. 49

<sup>139</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 383.

По-прежнему остаётся загадкой, каким образом творческое напряжение сообщается материальным объектам, наделяя их способностью не только быть его носителями, но и передавать его в пространстве и времени, оказывая воздействие на тех, кто с ними соприкасается. «Чтение есть соучастие в творчестве», — говорила Марина Цветаева. И хотя настоящий автор, создавая произведение, вряд ли думает о будущей его популярности, однако, как справедливо заметил американский поэт Уолт Уитмен, «великая поэзия возможна только при наличии великих читателей».

Знакомство с литературным произведением заставляет читателя пройти через весь путь взлётов и падений, любви и ненависти, страстей и разочарований, которые испытал сам автор. «Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чём заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заключается, что и процессы его создания и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело»<sup>140</sup>.

Вероятно, в будущем достаточно будет, запустив компьютерную программу, обработать на компьютере текст, графическое изображение или музыкальный ряд и получить вердикт относительно его художественно-эстетического уровня. Однако уже сегодня на интуитивном уровне большинство из нас способно распознавать талантливые произведения. Правда, критерии оценки при этом могут быть весьма субъективными: нравится/не нравится, захватывает/оставляет равнодушным и т. д.

С другой стороны, хотя поэзия не точная наука, но и в ней есть свои оценочные критерии, основанные, по мнению Бродского, на готовности принять чужую точку зрения как свою собственную: «Ибо то, что составляет открытие или, шире, истину, как таковую, есть наше признание её. Сталкиваясь с наблюдением или выводом, подкреплённым очевидностью, мы восклицаем: „Да, это истинно!“ Другими словами, мы признаём предложенное к нашему рассмотрению нашим собственным» («Кошачье „Мяу“», 1995).

Наряду с умением мыслить, говорить, чувствовать способность к творчеству присутствует в каждом человеке. Психологи отмечают, что если лишить человека возможности творить, то это может оказать крайне негативное влияние на его психику. Но лишь для немногих творчество становится образом жизни, источником создания произведений, которые надолго переживают своих создателей. Как писал К. Г. Юнг: «Тайна творческого начала, так же как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность — это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно»<sup>141</sup>.

<sup>140</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 91.

<sup>141</sup> *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс. 1992. С. 143.

Вместе с тем несмотря на всю загадочность творческого процесса, у него есть вполне материальные формы воплощения, которые можно исследовать, сравнивать, изучать на основе различных оценочных критериев и параметров. Точно так же, как в психологии «бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путём, путём анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике»<sup>142</sup>, так и в творчестве оно находит проявление во вполне реальных мыслях, чувствах, действиях автора, направленных на создание произведения искусства или на его оценку со стороны субъектов восприятия.

В любом виде творчества позиция воспринимающего не менее деятельна, чем позиция автора. «Процесс речи нельзя сравнивать с простой передачей материала. Слушающий, так же как и говорящий, должен воссоздать его посредством своей внутренней силы, и всё, что он воспринимает, сводится лишь к стимулу, вызывающему тождественные явления. Поэтому для человека естественным является тотчас же воспроизвести понятое им в речи. Таким образом, в каждом человеке заложен язык в его полном объёме, что означает, что в каждом человеке живёт стремление (стимулируемое, регулируемое и ограничиваемое определённой силой) под действием внешних и внутренних сил порождать язык, и притом так, чтобы каждый человек был понят другими людьми»<sup>143</sup>.

Творчество относится к тем видам деятельности, в которых процесс неизменно преобладает над результатом, потому что при создании произведения автор не в состоянии ни предугадать его будущие достоинства, ни оказать на них осознанного влияния: «Ни один честный ремесленник или изготовитель не знает в процессе работы, делает он или творит. Он может быть охвачен той или иной неизъяснимой эмоцией на определённой стадии этого процесса, он даже может подозревать, что изготавливает нечто качественно новое или уникальное, но первая, вторая и последняя реальность для него — сама работа, процесс работы» («Кошачье „Мяу“», 1995). Одержимость автора идеей воплощения того, что он видит, чувствует, осознаёт, определяет уровень художественного произведения. Лёгкость в творчестве — всегда мнимая.

Обострённое чувство гармонии, пронзительный лиризм, страсть к созданию новых форм несут в себе огромный энергетический заряд. Понять, откуда эти ощущения возникают у художника, — значит проникнуть в суть процесса, который определяет смысл жизни одарённой личности и иногда превосходит не только его физиологические потребности, но и инстинкты, даже инстинкт самосохранения. Если художник решается на противостояние власти, значит ему действительно есть, что сказать: возмож-

---

<sup>142</sup> *Виготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 92.

<sup>143</sup> *Гумбольдт В. фон* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию // Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 77–78.

88 ность высказаться становится для него важнее всех аргументов в пользу осторожного и благоразумного существования.

Размышляя о судьбе Мандельштама, Иосиф Бродский предостерегал против слишком прямолинейных и необоснованных, с его точки зрения, выводов о причинах обрушившихся на поэта репрессий: «Было бы упрощением полагать, что именно стихотворение против Сталина навлекло гибель на Мандельштама<sup>144</sup>. Это стихотворение при всей его уничтожающей силе было для Мандельштама только побочным продуктом разработки темы этой не столь уж новой эры. По сему поводу есть в стихотворении „Ариост“, написанном ранее в том же году (1933), гораздо более разящая строчка: „Власть отвратительна, как руки брадобрея...“. Были также и многие другие. И всё же я думаю, что сами по себе эти пощечины не привели бы в действие закон уничтожения. Железная метла, гулявшая по России, могла бы миновать его, будь он гражданский поэт или лирический, там и сям сующийся в политику. В конце концов, он получил предупреждение и мог бы внять ему подобно многим другим. Однако он этого не сделал потому, что инстинкт самосохранения давно отступил перед эстетикой. Именно замечательная интенсивность лиризма поэзии Мандельштама отделяла его от современников и сделала его сиротой века, „бездомным всесоюзного масштаба“. Ибо лиризм есть этика языка, и превосходство этого лиризма над всем достижимым в сфере людского взаимодействия всех типов и мастей и есть то, что создаёт произведение искусства и позволяет ему уцелеть. Вот почему железная метла, чьей задачей было кастрировать духовно целую нацию, не могла пропустить его» («Сын цивилизации», 1977).

Хотя, безусловно, не только творческая одержимость в хорошем смысле этого слова определяет творчество. Деньги и желание доказать свою состоятельность играют не последнюю роль в современном мире. Но процесс создания художественного произведения — окутан мистикой, и желание человека — даже самое сильное — не является залогом успеха его будущего творения. Только в том случае, когда художник полностью отдаёт себя своему делу, подчиняя жизнь единственной цели, его творческая сила возрастает и он получает возможность черпать энергию оттуда, куда другим, как правило, путь заказан.

---

<sup>144</sup> Речь идёт о стихотворении О. Мандельштама «Мы живём, под собою не чуя страны...».

## Глава 6

### Личность и творчество

---

*Творчество есть свобода; эволюция есть необходимость. Творчество предполагает личность; эволюция — безлична.*

Николай Бердяев

*Всякий акт познания включает в себя молчаливый и страстный вклад личности, познающей всё, что становится известным, и этот вклад не есть всего лишь некое несовершенство, но представляет собой необходимый компонент всякого знания вообще.*

Майкл Полани

*Творчество — переход небытия в бытие через акт свободы.*

Николай Бердяев

*Сформулировать задачу проще часто бывает намного существеннее, чем найти само решение. Постановка новых вопросов, выявление новых возможностей, взгляд на старые проблемы под иным углом зрения — всё это требует творческого воображения и даёт огромные преимущества в науке.*

Альберт Эйнштейн

У каждого материального объекта в мире есть своё предназначение. У растений и животных это предназначение состоит в выполнении заложенных в них функций, их жизнь размерена и предопределена, они получают энергию по заранее установленной схеме (от солнца, воды, питательных элементов и т. д.), а сложившиеся обстоятельства способствуют тому, чтобы на каждом этапе развития обеспечить им всё необходимое. При создании искусственных систем подвод энергии программируется на стадии их разработки.

Но как работает человеческий организм? Откуда и при каких обстоятельствах он получает энергию? В данном случае речь не идёт об обеспечении основных процессов жизнедеятельности. Речь идёт об энергии творчества.

Участвуя в круговороте вещей в природе и обеспечивая бесперебойное её развитие наравне с другими обитателями планеты, человек в сложившейся иерархии занимает весьма странное положение. В чём заключается его функциональное предназначение? На этот вопрос нет однозначного ответа. Способность мыслить и чувствовать на более высоком, по сравнению с животным миром, уровне позволяет ему не просто выполнять основные функции, обеспечивая своё существование в природной среде, но и определять развитие окружающего мира. Возможность оказывать сознательное влияние на то, что происходит вокруг, есть только у человека.

Мыслительная активность (сопоставление, анализ, синтез) предполагает оценку и выработку плана, в котором проявляются намерения изменить реальность. Природа из сферы существования становится полем деятельности, на котором человек имеет возможность ставить задачи и решать их. Не просто инстинктивно следовать изначально заложенному порядку, но и участвовать в его преобразовании. И на этом пути искусство, как и наука, имеет для человека чрезвычайно важное значение.

С одной стороны, «искусство, — по Л. С. Выготскому, — есть необходимый разряд нервной энергии и сложный приём уравнивания организма и среды в критические минуты нашего поведения»<sup>145</sup>. С другой стороны, любое решение, направленное на преобразование действительности, рано или поздно влечёт за собой ответственность, осознание которой меняет внутренний мир человека: из пассивного наблюдателя он становится личностью.

«Мышление включает ряд операций, таких, как сравнение, анализ, синтез, обобщение и абстракция. С их помощью осуществляется проникновение в глубь той или иной стоящей перед человеком проблемы, рассматриваются свойства составляющих эту проблему элементов, находится решение задачи»<sup>146</sup>. В «Атласе по психологии» М. Гамезо и И. Домашенко приводится схема, в соответствии с которой осуществляется процесс мышления (рис. 1).

Вместе с тем несмотря на всю значимость деятельности человека, круговорот вещей в природе может происходить без его участия. Для окружающего мира сознание человека имеет побочное значение. Будут существовать люди на земле или исчезнут — это вряд ли окажет влияние на течение рек, выпадение осадков, смену времён года и т. д.

Для чего же существует сознание? Вряд ли можно рассматривать его как малосущественную побочную функцию организма, ведь всё в природе взаимосвязано.

Стремление к целостному видению мира всегда отличало человека. Обладая способностью сопоставлять, сравнивать и анализировать объекты и явления действительности, человек получает способность их оценивать и, исходя из этого, принимать решения, изменяя ход событий в свою пользу и в соответствии с собственным усмотрением. Но в чём заключается это

<sup>145</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 312.

<sup>146</sup> *Гамезо М., Домашенко И.* Атлас по психологии. Информационно-методическое пособие по курсу «Психология человека». М.: Педагогическое общество России. 2004. С. 179.



Рис. 1

усмотрение и кто осуществляет контроль за тем, как человек использует дарованные ему способности?

Возможно, смысл человеческого существования состоит в том, чтобы создавать в природе дополнительные бифуркации в результате непредсказуемой деятельности сознания. Вмешательства в размеренный ход эволюции ведут к интенсификации развития природной среды, способствуют более эффективному перераспределению энергии. Из пассивной позиции, в которой пребывают все остальные обитатели земли, человек творческий перемещается на место ведущего игрока, способного определять будущее. Как писал В. Шкловский: «Искусство видит завтрашний день, но говорит сегодняшними словами. Мы открываем любую книгу и видим в ней прежде всего желание остановить внимание. Вырезать из обыкновенного необычайное. Но для этого необычайное должно быть показано обычным»<sup>147</sup>.

С другой стороны, невозможно представить, чтобы благополучие планеты было поставлено в зависимость от деятельности одного из её обитателей, даже если он наделён сознанием и превосходит по уровню развития все другие виды живых организмов. Ещё Вольтер в «Невежественном философе» обратил внимание на нелепость этого обстоятельства: «Было бы очень странно, если бы вся природа, все планеты должны были бы подчиняться вечным законам, а одно небольшое существо, ростом в пять локтей, презируя эти законы, могло бы действовать, как ему заблагорассудится».

Возможно, в этом случае, как и в любом другом природном процессе, предусмотрен предохранительный клапан. Пока человек был беспомощен

<sup>147</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 313.

и безопасен для природной среды, его сознанием руководили инстинкты, как в животном мире. Как только он получил возможность вмешиваться в ход событий, у него выработались определённые установки, регламентирующие осуществление его деятельности. «Каждому обществу, каждой личности всегда дана шкала ценности благ, по которой они определяют свои действия и оценивают чужие»<sup>148</sup>. Совесть, представление о добре и зле, моральные и этические принципы развивались в социуме параллельно с физическими возможностями людей и достижениями науки и техники как следствие осознания ответственности за свои действия.

Система ценностных ориентиров, норм и запретов служили основой для формирования личности, ориентируя индивидуума в хаосе природной среды и стихийно развивающихся социальных и общественных отношений. Вероятно, вначале эти нормы были внедрены насильно, чтобы предотвратить разбои, воровство, убийства, т. е. защитить племя от гибели. Если на заре развития человечества уничтожение слабых сородичей позволяло племени выжить, то затем с ростом технического прогресса стало очевидно, что не только физические возможности человека дают результат, но и его умственные способности могут обернуться благом для общества.

Ограничение свободы человека в целях поступательного развития социума, послужили толчком для формирования культурных традиций, религиозных и этических представлений, которые становились частью культуры и искусства. С одной стороны, человек получил возможность оценивать и интерпретировать происходящее, с другой — он стал учиться иносказанию, чтобы иметь возможность обходить препятствия, возникающие на его пути по политическим или идеологическим соображениям.

Многие традиционные представления в процессе становления и развития претерпевали значительные изменения, проходя путь от полного их отрицания до восторженного восприятия, и наоборот. Так, например, художественная литература из обычного развлечения превратилась в способ культурного и национального самовыражения, став основным показателем уровня духовного развития языкового сообщества, а мысль о том, что все люди произошли от одного предка, возникла лишь после многочисленных войн из-за религиозных и межэтнических разногласий.

В процессе развития человека его способность противостоять вызовам природы и запретам общества становилась отличительной характеристикой личности, её защитной реакцией на оказываемое на неё давление. Умение ориентироваться в окружающем мире, принимать решения, обращая даже самые неблагоприятные обстоятельства себе на пользу, способствовали развитию деловых и личностных качеств индивидуума. Ведь осознание себя как личности — процесс чрезвычайно сложный, и волевые черты характера далеко не всегда имеют возможность проявиться на практике в силу того, что у человека, как правило, есть возможность выбрать

---

<sup>148</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Пер. с нем. С. Л. Франка. Вступ. статья, коммент. К. А. Свасьяна. М.: Олма-Пресс. 2001. С. 107.

более безопасный путь: ответом на нападение может быть не только противостояние, но и спасительное бегство.

Как пишет академик А. Д. Александров: «Талант, гений — это не только специальные способности, но и характер. Как Магеллану и Нансену была нужна решимость, чтобы отправиться в неизведанное плавание, так теоретику нужна интеллектуальная решимость, чтобы подумать „невероятное“ и развивать его вопреки не только устоявшимся взглядам и традициям, но нередко и вопреки собственным сомнениям. Но мало убедиться в своих идеях для самого себя — их нужно передать другим людям. А это тоже может требовать решимости, потому что люди могут не понять, отбросить и даже подвергнуть насмешкам и поруганию новые идеи и выводы»<sup>149</sup>.

Любое решение, перед которым стоит человек, становится своеобразной точкой бифуркации, способной изменить его жизнь до неузнаваемости. Если человек отступает перед трудностями, он теряет уверенность в своих силах. И наоборот, принимая вызов, рискуя проиграть, он остаётся верен самому себе. «Никакого риска — вот вся житейская мудрость. Однако на деле совсем не рисковать — значит иметь ужасную возможность потерять то, что не потеряешь, рискуя, разве что с трудом, — а если и потеряешь, то ведь, во всяком случае, не так, не столь легко, как нечто неважное, — что же это такое, что можно потерять? Самого себя. Ибо если я рискую и ошибаюсь — ну что ж! — жизнь наказывает меня, чтобы меня спасти. Но если я не рискую — кто мне тогда поможет? Между тем как не рискуя ни в чём главном (а это и значит — осознавать собственное Я), я выигрываю и трусливо получаю сверх всего все блага мира, — но теряю своё Я. Таково отчаяние конечного»<sup>150</sup>.

Избегая трудностей, предпочитая оставаться в рамках спокойного существования, человек тем самым предопределяет свою судьбу. «Жизни вообще не бывает. Жизнь — неизбежная необходимость осуществить именно тот проект бытия, который и есть каждый из нас. Этот проект, или „я“, не идея, не план, задуманный и произвольно избранный для себя человеком. <...> Как правило, мы имеем о нём лишь самое смутное представление. И всё-таки он — наше подлинное бытие, судьба. Наша воля в силах осуществить или не осуществить жизненный проект, который в конечном счёте есть мы, но она не в силах его исправить, переиначить, обойти или заменить»<sup>151</sup>.

Решительность, смелость, воля к достижению результата отличает сильного человека от слабого. Народная мудрость гласит: лучше совершить ошибку, чем всю жизнь сожалеть о том, что упустил возможности. И если сильный человек в том, что произошло, винит только себя, то слабый, как правило, выискивает внешние причины своей слабости. Готовность принять ответственность за то, что сделал, является одной из основных характеристик личности, и не только отдельной личности, но и исторически

<sup>149</sup> Александров А. Д. Тупость и гений (Окончание) // Квант. 1982. № 12. С. 12.

<sup>150</sup> Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика. 1998. С. 271–272.

<sup>151</sup> Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гёте // Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания. М.: АСТ. 2003. С. 175.

94 сложившихся коллективов, объединённых по национальным, социальным или территориальным признакам.

Глава 6

В отличие от обычного уверенного в себе человека, который может обра- щать возникшие обстоятельства себе на пользу, творческая личность способна создавать обстоятельства с тем, чтобы достигнуть намеченной цели. Способность к творчеству — есть, прежде всего, способность к обобщению, к более широкому восприятию окружающего мира, и это качество не связано ни с возрастом, ни с опытом, ни с профессией. Школьник, который при решении задачи рассматривает её как частный случай общей проблемы, или писатель, который использует обычную ситуацию как начало будущего романа, и даже преступник, разрабатывающий ограбление века, демонстрируют качества творческой личности в равной степени. Увидеть в куске мрамора или обломке скалы будущую скульптуру дано не многим. Именно поэтому творческие способности всегда выделяли одарённого человека из окружающей среды, и общество давно осознало важность использования этого дара в своих целях.

Однако чем благополучнее жизнь общества, тем больше вероятность того, что творческие способности личности не будут востребованы. Действительно, при острой необходимости решения насущных проблем обычное на бытовом уровне неприятие неординарных способностей того, кто рядом, отходит на второй план. Инстинкты сохранения системы в целом превосходят опасность снижения самооценки или положения в обществе у менее одарённых, но амбициозных представителей большинства.

При отсутствии же внешних угроз в ситуации выбора на первое место выходят совсем другие соображения: личная преданность, родственные связи, готовность к безоговорочному подчинению и т. д. Очевидно, что без специальной разработанной системы мер по предотвращению негативных последствий так называемого «человеческого фактора» благополучное общество неизбежно катится к энтропии, потому что «всякий закон или принцип, справедливый для „неживой“ природы и поддающийся проверке на великом феномене жизни, оказывается справедливым и там»<sup>152</sup>. Опасность подобной деградации уже давно осознали на Западе.

Неслучайно наиболее значительные произведения искусства создаются в самые трудные моменты истории — в ситуациях нестабильности, под напором трагических событий, которые, казалось бы, не оставляют места для творчества. Во всяком случае, так всегда было в России. С другой стороны, чем больше препятствий на пути таланта, тем выше его потенциал и, соответственно, шансы занять лидирующее положение в своей области, и это тоже особенности русского самосознания.

Широта восприятия, способность взглянуть на ситуацию сверху, принимая во внимания причинно-следственную связь между событиями и сопутствующими им обстоятельствами, — редкий дар, и у представителей

---

<sup>152</sup> Фейнман Р. Характер физических законов. Изд. 2-ое, испр. / Пер. с англ. В. П. Гольцева, Э. Л. Напельбаума. Пред. Я. А. Смородинского. М.: Наука. 1987. С. 63.

гуманитарных направлений (писателей, поэтов, художников) в этом всегда был приоритет перед учёными. *«Наблюдение, размышление и опыт — вот что составляет так называемый научный метод. Мы ограничимся здесь только голым описанием фундаментальных идей физики, основ мировоззрения, возникшего в физике от применения научного метода. Что значит „понять“ что-либо? Представьте себе, что сложный строй движущихся объектов, который и есть мир, — это что-то вроде гигантских шахмат, в которые играют боги, а мы следим за их игрой. В чём правила игры, мы не знаем; всё, что нам разрешили, — это наблюдать за игрой. Конечно, если посмотреть подольше, то кое-какие правила можно ухватить. Под основными физическими воззрениями, под фундаментальной физикой мы понимаем правила игры. Но, даже зная все правила, можно не понять какого-то хода просто из-за его сложности или ограниченности нашего ума», — писал выдающийся американский физик Ричард Фейнман*<sup>153</sup>.

В отличие от учёного, исследования которого, во многом, определяются сложившимися в науке взглядами, поэт или писатель более свободен в своём творчестве: «Когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уже о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы» (И. Бродский «Письмо Горацию»). И это право на независимость отстаивалось на протяжении веков. Достаточно вспомнить пушкинское «Ты царь: живи один ...» или строчки из Маяковского: «А вот у поэта — всемирный запой, И мало ему конституций!»

Язык Андрея Платонова, не имеющий аналогов в литературе прошлого, отобразил всю глубину противоречий эпохи строительства социализма и безнадёжность существования в ней незаурядной личности. Однако авторам, рискнувшим придать своим произведениям нетрадиционную форму, приходится долго преодолевать стереотипы мышления. Конфликт неизбежен, так как сознание большинства находится под давлением привычных и хорошо усвоенных «истин».

К сожалению, в этом отношении судьба учёного мало чем отличается от судьбы писателя или художника. По свидетельству очевидцев, в научной среде «реально существует нечто вроде „группового“ здравого смысла, который в пределах каждой науки обычно считается единственно правильным, и, следовательно, „здравый смысл“ в чужой группе принимается ошибочным. Такое отношение между группами называется „нетерпимостью“»<sup>154</sup>.

Пятого сентября 1906 года покончил с жизнью Людвиг Больцман, создатель знаменитой молекулярно-кинетической теории газов и Н-теоремы, которая была положена в основу учения обо всех необратимых процессах. Яростное неприятие взглядов Больцмана сторонниками феноме-

<sup>153</sup> Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Том I. Современная наука о природе. Законы механики. М.: Мир. 1967. С. 38.

<sup>154</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. М.: Наука. 1991. С. 41.

96 нологического, или «чистого», описания природных явлений привело учёного к тяжелой депрессии и самоубийству.

Глава 6 Талантливый человек всегда одинок, но, может быть, именно в этом заключается его преимущество. Как писал Ортега-и-Гассет, «нет другого способа оказаться близ Бога, как через одиночество, потому что только в состоянии одиночества душа находит своё истинное бытие»<sup>155</sup>. Философия трагического одиночества и философия обыденности образуют два полюса, в равной степени доступные человеческому сознанию. На протяжении всей истории существования человечества между ними идёт постоянная борьба, в которой, к сожалению, у философии трагедии не так много шансов на успех, так как противостояние одиночек обществу, даже в том случае, если находит поддержку и сочувствие, неспособно изменить природу общественного сознания.

Таким образом, с одной стороны, в нестабильных ситуациях, когда есть угроза безопасности, сплочённость граждан вокруг власти резко возрастает. С другой стороны, ситуации нестабильности приводят к большему расслоению: те, кто способен самостоятельно мыслить и принимать решение, всё равно идут своим путём, ещё больше выделяясь на общем фоне.

К счастью, людей творческих возможностей остаться в меньшинстве или испытать на себе враждебность со стороны общества не пугает, потому что самая большая для них опасность — в обезличивании, в сползании к стереотипам массового сознания: «Искусство вообще и литература в частности тем и замечательно, тем и отличается от жизни, что всегда бежит повторения. В обыденной жизни вы можете рассказать один и тот же анекдот трижды и трижды, вызвав смех, оказаться душою общества. В искусстве подобная форма поведения именуется „клише“. Искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей историей средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение» (И. Бродский «Нобелевская лекция»).

Может быть, поэтому столь распространено представление о том, что все талантливые произведения пишутся сначала на небесах и лишь затем спускаются на землю к их авторам. Но, вероятно, то же самое происходит и с озарениями в науке, однако рациональность последней препятствует подобному взгляду на суть открытий. Широко известна история том, как Чарли Чаплин в ответ на телеграмму Альберта Эйнштейна «Ваш фильм „Золотая лихорадка“ понятен всем в мире, и я уверен, что Вы станете великим человеком. Эйнштейн» ответил: «Я вами восхищаюсь ещё больше. Вашу теорию относительности не понимает никто в мире, но Вы всё-таки стали великим человеком. Чаплин».

Произведения искусства завораживают своей гармонией, внушая мысль о мистической истории их создания. Как отметил Ницше: «Закон-

---

<sup>155</sup> Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука. 1991. С. 145.

ченное искусство изображения отклоняет всякую мысль о его возникновении; оно тиранизирует своим наличным совершенством. Поэтому мастера изобразительного искусства преимущественно считаются гениальными, а не люди науки. На самом деле и первая оценка, и последняя недооценка суть лишь ребячество разума»<sup>156</sup>.

Если произведение обладает способностью оказывать столь сильное воздействие на тех, кто с ним соприкасается, то и создаваться оно должно с помощью не менее мощного энергетического заряда. «Субъект в своих деяниях, в актах своей творческой самостоятельности не только обнаруживается и проявляется; но в них создается и определяется. Поэтому тем, что он делает, можно определять то, что он есть; направлением его деятельности можно определять и формировать его самого»<sup>157</sup>. Творческая активность сопровождается ростом самосознания, и процесс этот взаимосвязан: одно подпитывает другое.

«Мозг гения способен статистически правильно решать задачи по минимуму выведенной в сознании информации. Это — как бы идеальное сочетание интуитивного и логического склада ума»<sup>158</sup>. Но если при решении математических задач или при выведении физических формул закономерности работы мозга представить можно (существуют различные описания этапов зарождения и развития научной мысли<sup>159</sup>), то в случае создания произведения искусства установить, как возникает гармония и какие способности человека, логические или интуитивные, определяют её в большей степени, практически невозможно.

<sup>156</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Пер. с нем. С. Л. Франка. Вступ. статья, коммент. К. А. Свасьяна. М.: Олма-Пресс. 2001. С. 156–157.

<sup>157</sup> Рубинштейн С. Л. Принцип творческой самостоятельности // Вопросы Психологии. 1986. № 4. С. 106.

<sup>158</sup> Из доклада Н. П. Бехтеревой «Мозг человека — сверхвозможности и запреты» на Всемирном конгрессе «Итоги тысячелетия» (Санкт-Петербург, 22.11.2000) // Наука и жизнь. 2001. № 7 (Интернет-ресурс: <http://www.nkj.ru/archive/articles/6406/>)

<sup>159</sup> В 1908 году в докладе, прочитанном в Психологическом обществе в Париже, Анри Пуанкаре выявил четыре стадии процесса совершения им нескольких математических открытий: постановку задачи; внутреннюю (на бессознательном уровне) работу над ней; нахождение ключа к решению; завершение решения, его проверку и развитие (Poincaré, 1913). Впоследствии выдвинутая Пуанкаре теория получили поддержку с точки зрения психологии. Вслед за Пуанкаре Уоллес (Wallas, 1926) описал четыре последовательных этапа творческого процесса: подготовка (формулировка задачи и начальные попытки её решения); инкубация (отвлечение от задачи и переключение на другой предмет); просветление (интуитивное проникновение в суть задачи); проверка (испытание и/или реализация решения). Некоторые исследователи, в частности П. К. Энгельмейер (1910), отвергали бессознательный этап в творческом процессе, полагая, что работа изобретателя состоит исключительно из желания, знания, умения.

## Глава 7

### Биоэнергия и биополе

---

*Если отток частиц превышает приток, любое существо хиреет, в противном случае оно набирает силы.*

Платон

*Существует факт, или, если угодно, закон, управляющий всеми явлениями природы, всем, что было известно до сих пор. Исключений из этого закона не существует; насколько мы знаем, он абсолютно точен. Название его — сохранение энергии.*

Ричард Фейнман

*То, что мы знаем, — ограничено, а то, чего не знаем, — бесконечно.*

Пьер-Симон Лаплас

«Ничто не возникает из ничего, и ничто не обращается в ничто» — эта мысль римского поэта и философа<sup>160</sup> в своё время дала мощный толчок развитию материализма. Как при механической работе, так и при создании произведения искусства или при научном открытии необходима энергия, которую субъект использует для того, чтобы воплотить свой замысел, а значит он сам должен обладать определённым энергетическим зарядом. Понятие биополя в настоящее время является одним из самых широко используемых и одним из самых дискуссионных. Споры о том, существует ли у человека особое биологическое поле, отличное от других известных в физике видов полей, пока не дали никаких результатов.

Начало изучения электрических явлений, возникающих в живых тканях, относится ко второй половине XVIII века, когда было обнаружено, что некоторые рыбы (электрический скат, электрический угорь) при охоте используют электрические разряды, оглушая и обездвиживая свою добычу. В то время было высказано предположение, что распространение нервного импульса представляет собой течение вдоль нерва особой «электрической жидкости».

---

<sup>160</sup> См. поэму «О природе вещей» Тита Лукреция Кара.

В конце XVIII века итальянский анатом и физиолог Луиджи Гальвани при проведении опытов по изучению мышечного сокращения обнаружил, что мышцы сокращаются и при отсутствии внешнего источника тока, при простом наложении на них двух разных металлов, соединённых проводником. Свои наблюдения он изложил в 1791 году в работе «Трактат о силах электричества при мышечном движении» («De Viribus Electricitatis in Motu Musculari Commentarius»). Позднее в 1974 году физик Алессандро Вольта дал физическую трактовку эффекта, достоверно установив факт существования электрических явлений в живом теле.

Первым, кто заговорил в России о полевом характере взаимодействия организма с окружающим миром, был И. М. Сеченов. После успешной защиты диссертации в 1856 году Сеченов был направлен за границу. В то время в Германии научные исследования в области физиологии проводил Иоганн Мюллер и его ученики Гельмгольц и Дюбуа-Реймон. Задачи, которые ставились в школе Мюллер, были достаточно смелыми для своего времени: «Познать живой организм из позиций и методов химии и физики именно как химию и физику живого вещества».

После возвращения в Петербург за курс лекций о животном электричестве, прочитанных в Медико-хирургической академии, Сеченов был удостоен Демидовской премии Петербургской Академии наук. Позднее «в 1881 г., уже в Петербургском университете, Сеченову удалось подметить правильное ритмическое возникновение электрических напряжений в продолговатом мозгу лягушки в ритм дыхательному процессу и с несомненными признаками того, что под влиянием раздражений афферентных нервов этот ритм перестраивается и может быть сорван, снят с очереди, т. е. заторможен»<sup>161</sup>.

Ученик И. М. Сеченова Иван Романович Тарханов в 1889 году на заседании Петербургского общества психиатров и невропатологов делает доклад об изменении электрических явлений в коже человека при раздражении органов чувств и различных формах психической деятельности. В ходе исследований было выявлено, что «течение, хотя бы и мимолетное, почти всех форм нервной деятельности, начиная от простейших чувств, ощущений и кончая умственными операциями и волевыми разрядами, сопровождается усиленной деятельностью кожных желез человека». Тарханов установил, что электрические явления в коже человека резко усиливаются при мнимом воображении ощущения, при абстрактной умственной деятельности, при возбуждении нервной системы, при утомлении.

В начале XX века, занимаясь междисциплинарными исследованиями на стыке химии, биологии и геологии при изучении биогеохимических процессов взаимодействия живого и костного вещества земли, В. И. Вернадский разрабатывает теорию биосферы<sup>162</sup> земли как воплощения всего

<sup>161</sup> Ухтомский А. А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939 // Ухтомский А. А. Доминанта. СПб.: Питер. 2002. С. 246.

<sup>162</sup> Автором термина «биосфера» является французский естествоиспытатель Жан Батист Ламарк, который употребил его в 1803 году в труде по гидрогеологии. Позднее в 1875 году австрийский гео-

живого в широком смысле слова и теорию ноосферы<sup>163</sup> как высшей стадии развития биосферы, связанной с возникновением и становлением в ней цивилизованного человечества. «Пределы биосферы, — писал Вернадский, — обусловлены полем существования жизни»<sup>164</sup>. Особую роль в биосфере играют биологические круговороты, где важнейшим процессом является фотосинтез, осуществляемый растительностью планеты, которая оказывает влияние на все компоненты природного комплекса: атмосферу, гидросферу, почву и животный мир.

«Живое вещество является носителем и создателем свободной энергии, ни в одной земной оболочке в таком масштабе не существующей. Эта свободная энергия — биогеохимическая энергия<sup>165</sup> — охватывает всю биосферу и определяет в основном всю её историю. Она вызывает и резко меняет по интенсивности миграцию химических элементов, строящих биосферу, и определяет её геологическое значение. В пределах живого вещества в последнее десятилетие вновь создаётся и быстро растёт в своём значении новая форма этой энергии, ещё большая по своей интенсивности и сложности. Эта новая форма энергии, связанная с жизнедеятельностью человеческих обществ, рода Homo и других (гоминид), близких к нему, сохраняя в себе проявление обычной биохимической энергии, вызывает в то же самое время нового рода миграции химических элементов, по разнообразию и мощности далеко оставляющие за собой обычную биохимическую энергию живого вещества планеты»<sup>166</sup>.

Энергетический потенциал человека превосходит все другие виды энергетической энергии живых организмов, но очевидно, что далеко не каждый может им воспользоваться. «Пространство жизни иное, чем пространство косной материи»<sup>167</sup>, а потому физика, сосредоточив внимание на мёртвых, косных формах материи, пока не в состоянии, по мнению Вернадского, понять до конца принципы осуществления процессов жизнедеятельности в живых его разновидностях.

Критикуя механистическое восприятие природы вне зависимости от присутствия в ней человека и наличия его культурного потенциала, Вернадский писал: «Вся биология до сих пор проникнута извне проникшими

лог Эдуард Зюсс (1831–1914) использовал его в своей работе по геологии Альп. Он ввёл в науку представление о биосфере как особой оболочке земной коры, охваченной жизнью (*Попов В. Ф., Толстухин О. Н.* Общая экология. Электронное учебное пособие Минобразования РФ. Якутск: Якутский госуниверситет. 2000. Интернет-ресурс: <http://www.ysu.ru/users/itc/sitim/Ecology/index.html>)

<sup>163</sup> Термин «ноосфера» был предложен в 1927 году французским математиком и философом Э. Леруа. «Noos» — древнегреческое название человеческого разума.

<sup>164</sup> Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М.: Айрис-пресс. 2004. С. 120.

<sup>165</sup> Примеч. В. И. Вернадского: «Понятие биогеохимической энергии введено мною в 1925 г. в до сих пор не напечатанном докладе фонду Р. Розенталя в Париже».

<sup>166</sup> Вернадский В. И. Научная мысль как планетарное явление. Отв. ред. А. Л. Яншин. М.: Наука. 1991. С. 179–180.

<sup>167</sup> Там же. С. 53 (сноски).

в неё допущениями — безразлично будут ли то душа, духовное начало, жизненная энергия, энтелехия, жизненная сила — безразлично. Подставляя эти особые жизненные свойства вместо конкретных данных опыта и наблюдения, вместо живых естественных тел — живых существ или живых веществ (т. е. совокупностей живых существ), биолог незаметно для себя вводит в науку огромную область представлений, создавшихся вне точного знания, в огромной области гуманитарных наук и философии»<sup>168</sup>.

Развивая идеи В. И. Вернадского, Л. Н. Гумилёв говорил об энергетических процессах, которые происходят с различными формами жизни на земле, определяя её развитие: «Во всех живых организмах находится биохимическая энергия живого вещества биосферы, совсем не мистическая энергия, а обыкновенная, аналогичная электромагнитной, тепловой, гравитационной и механической; в последней форме она и проявилась. Большею частью биохимическая энергия живого вещества находится в гомеостазе — неустойчивом равновесии, но иногда наблюдаются её флуктуации — резкие подъемы и спады. Тогда саранча летит навстречу гибели, муравьи ползут, уничтожая всё на своём пути, и тоже гибнут; крысы-пасюки из глубин Азии достигают берегов Атлантического океана и несут с собой легионы чумных бактерий; лемминги толпами бросаются в волны Полярного моря, газели — в пустыню Калахари»<sup>169</sup>.

В 1922 году российский учёный, философ и естествоиспытатель А. Г. Гурвич выявил энергетическое излучение клеток человека и сформулировал концепцию биологического поля. Результаты его исследований были опубликованы в 1944 году в книге «Теория биологического поля» (М.: Советская наука). В 1991 году вышла последняя книга Гурвича «Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей», в которой были объединены работы по различным аспектам теории биологического поля, теоретической биологии и методологии биологических исследований.

Сама идея биологического излучения, по словам Гурвича, возникла у него в 1913 году как продолжение концепции немецкого биолога Ганса Дриша, изложенной в книге «Витализм, его история и система» (СПб, 1915). В основе витализма лежит представление о качественном отличии живой природы от неживой и об особой нематериальной силе, которая руководит живыми организмами: «механист утверждает, что все жизненные проявления смогут быть сведены в конечном счёте к физико-химическим процессам, виталист отрицает такую возможность»<sup>170</sup>.

В качестве инвариантной основы всех живых систем, по мнению Гурвича, выступает «клеточное поле», которое предопределяет рождение организма и в течение развития «вопреки значительным изменениям ряда

<sup>168</sup> Вернадский В. И. Научная мысль как планетарное явление. Отв. ред. А. Л. Яншин. М.: Наука. 1991. С. 227.

<sup>169</sup> Гумилев Л. Н. Этносфера: История людей и история природы. М.: Экопрос. 1993. С. 26.

<sup>170</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. М.: Наука. 1991. С. 87.

основных параметров системы» сохраняет его целостность, позволяя удалённым друг от друга клеткам работать слаженно, беспрепятственно обмениваясь информацией. Так как данный вид излучения связан, прежде всего, с делением клеток (митозом), то образуемое биополе было названо «митогенетическим»<sup>171</sup>. Функция биополя в живых организмах состоит прежде всего в том, чтобы стимулировать процесс клеточного деления (митоз), но этим не исчерпывается.

Становление и развитие организма подчиняется единому принципу, который заложен в строении клеток и определяет работу системы в целом. Таким образом, «клетка является общей системой отсчёта для каких-то параметров, общих всем этим процессам»<sup>172</sup>. Гурвич доказал, что «из действительно адекватного описания любого моментального состояния какой-либо живой системы должна вытекать неизбежность его перехода в следующее. Эта неизбежность, являющаяся другим выражением для предпосылок, проявляется в том, что в любом моментальном состоянии системы непрерывно возникает несоответствие между её какими-то переменными параметрами и инвариантой»<sup>173</sup>.

Развитие организма на основе непрерывного перехода из одного состояния в другое под влиянием процессов, происходящих в клетках, включает в себя понятие причины, которая определяет переход системы на новый уровень. В этой цепи событий с полной достоверностью можно выделить начальное и конечное состояния, при этом промежуточные этапы преобразований на клеточном уровне не доступны для визуального наблюдения, а потому причины, определяющие их, часто скрыты от исследователей и о них можно только догадываться.

Вот почему, по мнению Гурвича, «устанавливая понятие „причинной“ связи, мы этим самым должны мириться с понятием множественности причин»<sup>174</sup>. Если «старт митозов даётся поглощением клеткой одного или нескольких фотонов ультрафиолета», «можем ли мы построить причинный ряд, исходя из этой связи между фотоном и делением?» — задаётся вопросом учёный.

По мнению Гурвича, было бы упрощением сводить «сложный и многочленный акт митоза» к химическим процессам, полагая, что приток энергии в клетку является «лишь необходимыми предпосылками для акта митоза». На этом основании он делает вывод о наличии внешнего воздействия на систему. Нельзя «дать адекватное описание жизненных проявлений на языке молекулярных процессов, обусловленных свойствами самих молекул», следовательно, «причинным рядом для жизненных проявлений

---

<sup>171</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. С. 119.

<sup>172</sup> Там же. С. 49.

<sup>173</sup> Там же. С. 124 (В книге А. Г. Гурвича используется устаревшая форма женского рода существительного «инвариант»).

<sup>174</sup> Там же. С. 91.

может стать лишь последовательность событий, включающая независимые от молекулярных процессов параметры»<sup>175</sup>.

Эти независимые параметры, определяющие функционирование системы в целом, могут быть связаны с постоянно эволюционирующим «ведущим фактором, обуславливающим содержание и последовательность событий», который «входит какими-то своими параметрами во все звенья причинного ряда»<sup>176</sup>. В качестве ведущего фактора, считает Гурвич, и выступает биополе организма, которое определяет и стимулирует его развитие. Таким образом, «процессы в живых системах определяются двумя основными параметрами: химическими (включая энергетические) и пространственными»<sup>177</sup>.

По результатам проведённых экспериментов с митогенетическими полями, «А. Г. Гурвич формулирует физиологическую теорию протоплазмы. Её суть в том, что живые системы обладают специфическим молекулярным аппаратом накопления энергии, который принципиально неравновесен. В обобщённом виде — это фиксация представления о том, что приток энергии необходим организму не только для роста или выполнения работы, а прежде всего для поддержания того состояния, которое мы называем живым»<sup>178</sup>.

Самый широкий резонанс понятие биополя получило в медицине. Разность биопотенциалов между различными точками организма отражает физико-химический процесс обмена веществ и рассматривается в качестве показателя его состояния. «В 20-х годах начинается история, которая развивается и сейчас, которую можно назвать эпохой, — история открытия электроэнцефалограммы. Это работы Бергера — учёного, который на протяжении нескольких лет подряд записывал электрическую активность мозга. Ему никто не верил, что то, что он записывал, — действительно электрическая активность мозга. Тогда он вскрыл череп своему сыну и записал мозговую активность непосредственно с твёрдой мозговой оболочки. Надо сказать, ничего страшного обычно в таких случаях не происходит, хотя звучит это страшновато. Мне было всегда непонятно, как мать разрешила такую вещь. Но это было, иногда история старается об этом умалчивать. Беркер увидел колебание электрической активности мозга. Они были похожи на частоту волн. В 29 году была записана электрическая активность с очень большой частотой, так называемая альфа-активность. Пять лет спустя, английский учёный Грей Уолтер увидел более медленную активность»<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. С. 95–96.

<sup>176</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. С. 96.

<sup>177</sup> Там же. С. 131.

<sup>178</sup> Гавриш О. Г. А. Г. Гурвич: Подлинная история биологического поля // Химия и жизнь. 2003. № 5. С. 35.

<sup>179</sup> Из лекции Н. П. Бехтеревой «Живой мозг человека, и как его исследуют», прочитанной в Научно-образовательном центре «СПб физико-технический научно-образовательный центр» РАН 29.09.2000. Интернет-ресурс: <http://www.galactic.org.ua/Prostranstv/behtereva2.htm>

Мысль о том, что внутри организма протекают процессы, основанные на периодичности смены напряжения, легла в основу электрофизиологии, изучающей электрические явления в организме при различных видах его деятельности. В современной медицине электрофизиологические методы исследования широко используются для изучения биопотенциалов работы сердца (электрокардиография), мозга (электроэнцефалография), желудка (электрогастроэнтерография), состояния сетчатки глаза (электроретинография), кожи (электродерматография).

Вместе с тем нельзя игнорировать и тот факт, что при всей важности электрофизиологических исследований в диагностике они никоим образом не приближают нас ни к философскому, ни к физическому пониманию закономерностей, которые составляют основу функционирования любого организма в природной среде. «Из сложной системы взаимоотношений, включённых в любое жизненное проявление, выхватывается какой-либо параметр лишь в силу того, что он реально или по крайней мере умоглядно воспроизводим вне живой системы и лишь на основании этого вводится в основной, руководящий принцип исследуемого жизненного проявления. Такова по существу вся электрофизиология. Колебания потенциала, являющиеся в сущности лишь очень чутким и поэтому очень ценным сигналом волнообразного распространения „чего-то“, отождествляются именно благодаря своей „моделируемости“ с этим неизвестным»<sup>180</sup>.

В 1970-х годах в Советском Союзе под руководством директора Института радиотехники и радиоэлектроники РАН, академика Ю. В. Гуляева стали проводить исследования физических, или внешних, полей, существующих вокруг человека как биологического объекта природы<sup>181</sup>. В ходе проведения экспериментов были выделены следующие виды полей: электрическое, магнитное, инфракрасное (самое сильное — тепло всегда проявляется сильнее), оптическое (излучение фотонов), акустическое (сигналов, выходящих из глубины организма), микроволновое (сильное излучение, мощность излучение человека превышает сигналы, которые принимали с Венеры).

Однако не только возможность измерения исходящих из организма излучений была в центре внимания исследователей. «Нас интересуют не сами по себе электромагнитные излучения биологических объектов, а возможность переноса по этим каналам информации, связанной с работой внутренних органов. Например, инфракрасное излучение промодулировано физиологическими процессами, которые задают распределение и динамику температуры поверхности тела»<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. М.: Наука. 1991. С. 86.

<sup>181</sup> Термин биополе современные физики предпочитают не использовать, заменяя его «физическими, или внешними, полями».

<sup>182</sup> Гуляев Ю. В., Годик Э. Э. Физические поля биологических объектов // Кибернетика живого: Биология и информация. М.: Наука. 1984. С. 111.

Кроме излучения, исходящего от биологического объекта, в ходе экспериментов предполагалось проводить исследования энергообмена между организмом и природной средой. «Предусматривается также изучение чувствительности биологического объекта к внешним физическим полям биологического и геофизического происхождения. Но это — следующий этап, так как вначале необходимо выяснить характеристики полей, адекватных биологическому объекту. Кроме того, эта задача для физиков существенно труднее исследования физических полей, поскольку здесь биологический объект выступает как очень сложная приёмная система. Решение такой задачи невозможно без тесного сотрудничества с биофизиками и психофизиологами»<sup>183</sup>.

Новейшие приборы уже сегодня позволяют не только измерять, но и визуально наблюдать физические поля человека, фиксируя малейшие отклонения от норм. Но все проведённые физические исследования не могут дать ответы на вопросы, с чем связаны и как происходят различные виды энергообмена, что ими руководит и каким образом биологическим объектам удаётся на их основе получать информацию и обмениваться ею друг с другом и окружающей средой. Очевидно, что в живой системе разные виды излучения интерферируют, вступая во взаимодействие, что значительно усложняет процесс проведения исследований.

И здесь вряд ли можно ограничиваться статистическими и классификационными методами исследования. Безусловно, при том уровне технического обеспечения, который имеется в распоряжении современной науки, её возможности ограничены. Однако для того чтобы развиваться, науке необходимы не только эксперименты, но и теоретические изыскания, которые стимулировали бы её, задавая направления будущих исследований. Английский математик, специалист в области операционного исчисления Август де Морган заметил, что «неверные гипотезы, должным образом исследованные, приносили больше полезных результатов, чем неупорядоченное наблюдение»<sup>184</sup>. Кризис в науке чаще всего связан с отсутствием идей, а не оборудования.

Как писал А. Г. Гурвич, «наша формулировка основного свойства биологического поля не представляет по своему содержанию никаких аналогий с известными в физике полями (хотя, конечно, и не противоречит им)»<sup>185</sup>. Про-

<sup>183</sup> Гуляев Ю. В., Годик Э. Э. Физические поля биологических объектов. С. 116.

<sup>184</sup> A. de Morgan. A Budget of Paradoxes. Chicago, 1915. Vol. I. Цит. По: Голдстейн М. и Голдстейн И. Ф. Как мы познаем. Исследование процесса научного познания. Сокр. пер. с англ. М.: Знание. 1984. С. 76.

<sup>185</sup> Гурвич А. Г. Принципы аналитической биологии и теории клеточных полей. М.: Наука. 1991. С. 166. Ср. также: Согласно волновому уравнению Шрёдингера, «атом уже более не является неделимой единицей, а представляет собой облако электронов, ион, точнее, облако вероятности плотностей электронов. Молекула представляет гроздь таких облаков фантастической и изменчивой формы. С этими облаками может происходить большое число различных изменений» (Сент-Дьёрди А. Биоэнергетика. Гос. изд-во физ.-мат. лит.-ры. 1960. (Academic Press Inc., N. Y. 1957). С. 149–150).

водимые исследования отдельных видов излучений в живых организмах имеют важное значение для развития медицинской диагностики, однако вместе с термином «биополе» отвергать всю философскую проблематику осуществляемых в организме процессов энергообмена по меньшей мере недальновидно. Возможно, в ближайшем будущем, от частных наблюдений физика перейдёт к разработке общих теоретических принципов, определяющих энергетическое функционирование организма в природной среде.

Хотя существующие трудности имеют вполне объективные причины и связаны, прежде всего, с состоянием современной химии, физики, биологии. Как писал нобелевский лауреат 1937 года в области биохимии дыхания и витаминологии Альберт Сент-Дьерди: «Биохимические явления, возможно, в значительной степени являются проявлением таких более тонких изменений, которые происходят в областях, неизвестных классической химии. Они относятся к области квантовой механики и могут быть описаны только на её языке»<sup>186</sup>. Таким образом, с конца пятидесятих годов и до сегодняшнего дня наше понимание того, что лежит в основе становления и развития живых систем, остаётся крайне неопределённым и будет оставаться таковым, пока мир квантовых преобразований не будет исследован в полной мере.

Безусловно, самый большой интерес представляют энергетические процессы, которые проходят в мозге человека, определяя его мыслительную активность. Сложность структурной организации мозга позволяет человеку не только воспринимать, но и анализировать всё многообразие внешнего мира. По мнению Роджера Пенроуза, крупнейшего математика, физика, специалиста в области компьютерных технологий, «нейронная структура мозга всё же вполне измеримо превосходит современные компьютеры, хотя это превосходство может оказаться относительно недолговечным. Учёные утверждают, что по общему количеству нейронов (несколько сотен тысяч миллионов) человеческий мозг опережает в пересчёте на транзисторы современные компьютеры. Более того, в среднем, нейроны мозга соединены гораздо большим количеством связей, нежели транзисторы в компьютере»<sup>187</sup>.

Сопоставление человеческого разума и электронно-вычислительных машин вызывало у учёных желание приблизить компьютеры к возможностям человека, сделать их функциональные установки сопоставимыми с теми навыками и умениями, которыми обладают люди. Но в этом соревновании машинного интеллекта с человеческим разумом победа пока остаётся за разумом: «современные компьютерные системы восходящего типа никоим образом не обеспечивают замены подлинному человеческому пониманию ни в одной из важных областей интеллектуальной компетенции, требующих настоящего живого человеческого понимания и интуиции»<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> Сент-Дьерди А. Биоэнергетика. М.: Гос. изд-во физ.-мат. лит.-ры. 1960. (Academic Press Inc., N. Y. 1957). С. 150.

<sup>187</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 32.

<sup>188</sup> Там же. С. 87.

В обществе источником информационного воздействия является сам человек, его мысли, законы, обычаи, знания. Однако энергоинформационный потенциал отдельного человека находится во взаимодействии с энергоинформационными структурами его окружения: среды, планеты, космоса, и может искажаться или попадать под перекрёстное воздействие многих факторов. «Разные поля, заполняющие нашу Вселенную, испытывают непрерывные квантовые флуктуации, в результате которых пустое пространство обретает энергию. Эта энергия наблюдаема только благодаря оказываемому гравитационному действию. Дело в том, что энергия любого сорта порождает гравитационное поле и, в свою очередь, испытывает воздействие других гравитационных полей, так что энергия, заполняющая пространство, может оказывать существенное влияние на расширение Вселенной»<sup>189</sup>.

Способность воспринимать энергию и передавать её на расстоянии является способностью человека, во многом определяющей работу его сознания. По мнению американского физика-теоретика Митио Каку, «мозг действительно представляет собой передатчик, по которому наши мысли разносятся посредством очень слабых электрических сигналов и электромагнитных волн. Но вот использовать эти сигналы для чтения мыслей проблематично. Во-первых, сигналы чрезвычайно слабы, их мощность измеряется в милливаттах. Во-вторых, они очень путаные и почти неотличимы от „белого шума“. Из этой мешанины можно выделить только самую грубую информацию о наших мыслях. В-третьих, наш мозг не способен принимать подобные сигналы от другого мозга; у человека нет для этого антенны. И наконец, даже если бы мы научились принимать эти слабые сигналы, мы не смогли бы расшифровать их. Обычная физика Ньютона и Максвелла, по всей видимости, не разрешает телепатию по радио»<sup>190</sup>.

Каким образом осуществляется информационный обмен и какие факторы оказывают влияние на распространение мысли в пространстве и времени — это вопросы будущих исследований. Тот факт, что сознание способно воспринимать информацию на энергетическом уровне, породило множество гипотез относительно источника этой информации. Так, например, известный нейрофизиолог, лауреат нобелевской премии 1963 года в области физиологии и медицины Джон Экклз считает, что психика человека не является продуктом непосредственной мозговой активности.

В книге «Тайна сознания» Джон Экклз пишет: «Я полагаю, что существует Божественное Провидение, которое определяет эволюцию материального мира. Эта вера делает из меня финалиста. Мы не должны слепо верить в то, что биологическая эволюция в её существующей форме есть истина в последней инстанции. Правильнее было бы воспринимать её как этап развития, и это в некотором непостижимом смысле является руковод-

---

<sup>189</sup> *Вайнберг Ст.* Мечты об окончательной теории. Физика в поисках самых фундаментальных законов природы / Пер. с англ. А. В. Беркова. М.: URSS. 2004. С. 176.

<sup>190</sup> *Каку М.* Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 119.

Директор Института мозга человека РАН Наталья Петровна Бехтерева разделяла данную точку зрения: «Гипотезу о том, что мозг человека лишь воспринимает мысли откуда-то извне, я впервые услышала из уст нобелевского лауреата, профессора Джона Экклза. Конечно, тогда это показалось мне абсурдным. Но потом исследования, проводимые в нашем Санкт-Петербургском НИИ мозга, подтвердили: мы не можем объяснить механику творческого процесса. Мозг может генерировать лишь самые простые мысли типа, как перевернуть страницы читаемой книги или помешать сахар в стакане. Тысячи действий и поступков совершаются человеком под воздействием „матриц памяти“ — простейших ячеек, касающихся лишь нашего обихода. А творческий процесс — это проявление совершенно нового качества, которое не содержится в этих „матрицах“»<sup>192</sup>.

Однако многие учёные крайне осторожно относятся к идее внешнего источника разума, предпочитая оставаться в рамках сложившейся научной точки зрения. Роджер Пенроуз пишет: «Я намерен рассмотреть возможность того, что наше математическое понимание является результатом работы некоего непостижимого алгоритма, а также вопрос о возможном происхождении подобного алгоритма, никоим образом не выходя за рамки научного подхода. Возможно, кто-то из читателей этой книги склонен верить в то, что этот алгоритм и в самом деле мог быть просто вложен в наши головы по воле божьей. Убедительного опровержения такого предположения у меня, признаться, нет; хотя я никак не могу взять в толк, если уж мы решаем отказаться на каком-то этапе от научного подхода, почему считается как нельзя более благоразумным бросаться именно в эту крайность»<sup>193</sup>.

Вместе с тем отрицание роли божественного провидения в осуществлении деятельности сознания не мешает многим весьма серьёзным учёным разделять точку зрения известного философа XX века Карла Поппера, который предлагает концепцию о существовании трёх миров в качестве одного из возможных объяснений поступательного роста научного знания.

В том, что окружает человека, Поппер выделяет *мир физических объектов, или физических состояний*, — т.е. реальный мир, мир вещей, *мир*

<sup>191</sup> См.: Eccles J. C. The Human Mystery. (The Gifford Lectures, University of Edinburgh). Springer International. 1979. “I believe that there is a Divine Providence operating over and above the materialist happenings of biological evolution. That belief brands me a finalist. We must not dogmatically assert that biological evolution in its present form is the ultimate truth. Rather we should believe that it is the main story and that in some mysterious way there is guidance in the chain of contingency that has led to us” (p. 235). Здесь и далее перевод с англ. — О. Г.

<sup>192</sup> Бехтерева Н. Мы не знаем, как творим (публ. С. Кузиной) // Комсомольская правда. 2003. 28 июня. С. 14.

<sup>193</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 235.

состояний сознания — мыслительных (ментальных) состояний и мир объективного содержания мышления, прежде всего содержания научных идей, поэтических мыслей и произведений искусства. Первый мир — реальный — порождает второй — мир состояний сознания, а тот, в свою очередь, становится «звеном между первым миром и вторым: все наши действия в первом мире подвергаются влиянию со стороны нашего понимания третьего мира со стороны второго мира»<sup>194</sup>.

Этот третий мир — мир объективного содержания мышления, по мнению Поппера, «есть побочный продукт человеческого языка»<sup>195</sup>. Третий мир Поппера имеет много общего с платоновским миром форм и идей, с объективным духом Гегеля, с теорией Больцано об универсуме суждений, но ближе всего, по мнению автора, он «находится к универсуму объективного содержания мышления Фреге»<sup>196</sup>.

Удивительно, что во второй половине XX века научная мысль вернулась к платоновским идеям мироустройства и не просто вернулась, но была с восторгом поддержана многими ведущими учёными. Хотя, по существу, если взглянуть на всё непредвзято, наука никогда от них и не отдалялась, развиваясь на протяжении веков в русле двух античных учений: идеализма Платона, оказавшего значительное влияние на развитие гуманитарных исследований, и рационализма Аристотеля, который лёг в основу дисциплин естественнонаучного профиля.

Третий мир, по Попперу, является «миром книг самих по себе, теорий самих по себе, проблем самих по себе, проблемных ситуаций самих по себе, рассуждений самих по себе и т. д. Кроме того, — пишет Поппер, — я полагаю, что, хотя этот третий мир есть человеческий продукт, существует много теорий самих по себе, рассуждений самих по себе и проблемных ситуаций самих по себе, которые никогда не были созданы или поняты и, возможно, никогда не будут созданы или поняты людьми»<sup>197</sup>.

Соответственно, знание или мышление, согласно Попперу, следует рассматривать в двух различных смыслах: «(1) *знание или мышление в субъективном смысле*, состоящее из состояний ума, сознания или диспозиций действовать определённым образом; (2) *знание или мышление в объективном смысле*, состоящее из проблем, теорий, и рассуждений, аргументов как таковых»<sup>198</sup>. При этом «знание в объективном смысле есть знание без того, кто знает: оно есть знание без познающего субъекта».

Проблема, как считает Поппер, состоит в том, что в настоящее время традиционная эпистемология, или теория познания, сосредоточила внимание на исследовании знания в первом, субъективном, смысле, что не

<sup>194</sup> Поппер К. Логика и рост научного знания. Избранные работы. Пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. статья В. Н. Садовского. М.: Прогресс. 1983. С. 491.

<sup>195</sup> Там же. С. 453.

<sup>196</sup> Там же. С. 440.

<sup>197</sup> Там же. С. 452.

<sup>198</sup> Там же. С. 442.

имеет отношения к научному объективному знанию. Учёные руководствуются субъективными убеждениями и, «развивая свои исследовательские программы, действуют на основе догадок о том, что является и что не является продуктивным и какая линия исследования обещает привести к обогащению третьего мира объективного знания», в то время как «объективная эпистемология, исследующая третий мир, может в значительной степени пролить свет на второй мир субъективного сознания, особенно на субъективные процессы мышления»<sup>199</sup>.

Однако нас интересует не классификация объектов материального и духовного мира, которую приводит Поппер, а те выводы, которые он делает. По сути, его концепция существования трёх миров сводится к двум основным тезисам:

1. Необходимо вернуться к объективным методам познания, используя индуктивные логические схемы мышления от следствий к причинам на том основании, что именно «следствие порождает причину, которая должна быть объяснена, <...> и учёный пытается решить её посредством построения гипотезы». В этом подходе, с точки зрения Поппера, реализуется метод исследования, который соответствует эволюционным принципам развития: «существует тесная аналогия между ростом знания и биологическим ростом, т. е. эволюцией растений».
2. Если книга, теория, мысль непонятны для окружающих, это ещё не значит, что они неверны. «Мнение, что без читателя книга ничего собой не представляет, является одной из главных причин ошибочного субъективного подхода к знанию. Книга якобы в действительности становится реальной только тогда, когда она понята, в противном случае же она просто бумага с чёрными пятнами на ней. Этот взгляд ошибочен по многим пунктам»<sup>200</sup>. «Для того чтобы принадлежать к третьему миру объективного знания, — пишет Поппер, — книга должна (в принципе, в возможности) обладать способностью быть постигнутой (дешифрованной, понятой или „познанной“) кем-то»<sup>201</sup>.

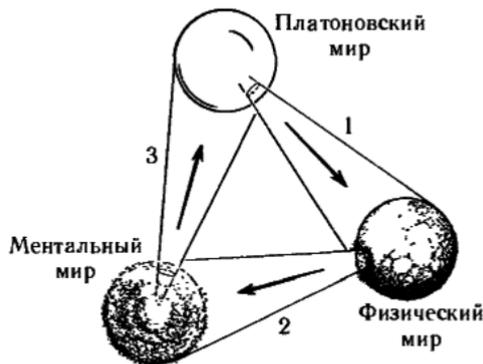
В рассуждениях Поппера о трёх мирах и его тезисах присутствует мысль о необходимости непредвзятого отношения к письменным источникам знания. Основу третьего мира — мира книг, теорий, проблемных ситуаций — составляет язык как «универсум объективного знания» и его функции, которые являются, с точки зрения Поппера, «самыми важными творениями человеческой деятельности»<sup>202</sup>. Язык человека, наряду с низшими функциями самовыражения и сигнализации, обладает высшими формами развития, которые, по Попперу, выражаются в дескриптивной

<sup>199</sup> Поппер К. Логика и рост научного знания. С. 446.

<sup>200</sup> Там же. С. 459.

<sup>201</sup> Там же. С. 451.

<sup>202</sup> Там же. С. 454–455.



(описательной) и аргументированной (регулирующей) функциях, получивших распространение в письменной речи. Именно эти функции, связанные, прежде всего, с получением, накоплением и систематизацией знаний об окружающем мире, отличают человека от других представителей животного мира.

Концепция Карла Поппера о трёх мирах стала чрезвычайно популярной во второй половине XX века. Среди её последователей математик и физик Роджер Пенроуз и нейрофизиолог Джон Экклз.

Однако каждый из них вкладывает в содержание третьего мира свои представления. Так, например, Пенроуз рассматривает третий мир в качестве царства чистой математики, совершенных математических форм и идей.

В отличие от Поппера, третьему миру математических форм Пенроуз отводит первостепенное значение: «Для меня мир совершенных форм первичен (как и для Платона), существование этого мира является чуть ли не логической необходимостью, оба же прочих мира суть его тени»<sup>203</sup>.

Джон Экклз в книге «Понимание мозга» пишет: «Я полностью разделяю последние философские воззрения сэра Карла Поппера с его концепцией трёх миров», потому что «предложенная классификация учитывает всё то, что существует в окружающем мире и в нашем опыте»<sup>204</sup>. Третий мир, по Экклзу, это «мир культуры, мир, созданный человеком, <...>, включая язык». Языку в существующем третьем мире Джон Экклз отводит ключевую роль. Кроме языка, в него входят «все наши средства коммуникации и вся интеллектуальная деятельность, которая нашла отражение в книгах и произведениях искусства, начиная с первобытного общества и до настоящего времени». Мир культуры — это единственный мир, который всецело принадлежит человеку и недоступен для остальных обитателей планеты.<sup>205</sup>

<sup>203</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 634.

<sup>204</sup> Eccles J. C. The Understanding of the Brain. N. Y.: McGraw-Hill, 1973, p. 189: "I fully accept the recent philosophical achievements of Sir Karl Popper with his concept of three worlds. <...> It takes care of everything that is in existence and in our experience". (Здесь и далее перевод с англ. — О. Г.).

<sup>205</sup> Там же, p. 219–220: "It is generally believed — by Dobzhansky and Popper, for example — that language played a key role"; p. 191–192: "All our means of communication, all our intellectual efforts coded in books, coded in every artifacts left by man from primitive times — this is World 3 right up to the present time. It is the world of civilization and culture. Education is the means whereby each human being is brought into relation with World 3. In this manner he becomes immersed in it

В самом факте существования третьего мира Экклз видит подтверждение того, что сознанием человека управляет нечто, находящееся за пределами его тела. «Я полагаю, — пишет он, — что в существовании Мира 2 проявляется отличная от мозга нематериальная сущность сознания. Однако, если, как я полагаю, деятельность сознания состоит из простой пространственно-временной операции считывания мозгом информации, я приду к выводу, что в конечном счёте то, что происходит в мозгу, есть сокращённый вариант эзотерических мыслей и решений тонкой материи, из которой это было получено». «Каким-то таинственным образом человеческий мозг развивался со свойствами совсем другого порядка от чего-то ещё, существующего в природе. На вершину этих свойств я бы поместил творческое воображение, результатом которого явилось построение Мира 3 со всей его системой ценностей, и затем то, что составляет его начало, — эволюционирующее сознание»<sup>206</sup>.

В основе концепции трёх миров лежит мысль о значимости конечного результата работы сознания, с одной стороны, и о непостижимости процессов мышления — с другой. Квантовая природа информационного обмена и принципов работы сознания, которая уже не вызывает сомнения, в настоящее время делает эту тему недоступной для исследования.

Подчёркивая разницу между своим миром и миром платонических идей, Поппер пишет: «существует огромнейшая пропасть между его и моим третьим миром: мой третий мир создан человеком и изменяется. Он содержит не только истинные, но также и ошибочные теории, и особенно открытые проблемы, предположения и опровержения. И в то время как Платон, величайший мастер диалектического рассуждения, видел в последнем просто путь, ведущий к третьему миру, я рассматриваю рассуждения самыми важными обитателями третьего мира, не говоря уже об открытых проблемах»<sup>207</sup>.

Надо признать, что на самом деле тот вариант, который предложил Платон, в наиболее общей форме отражает мысль о существовании мира идей вне сознания. Эти основополагающие идеи не закрыты от человека и

---

throughout life, participating in the heritage of mankind and so becoming fully human. World 3 is the world that uniquely relates to man. It is the world which is completely unknown to animals”.

<sup>206</sup> См.: *Eccles J. C. The Human Mystery. (The Gifford Lectures, University of Edinburgh).* Springer International, 1979, p. 213: “I believed that its World 2 existence <...> the self-conscious mind was an immaterial entity distinct from the brain. However, if, as I then believed, the self-conscious mind was merely reading out from the spatio-temporal patterned operation of the brain, I came to realize that eventually there must be reduction of even the most esoteric thoughts and the most subtle decisions to the brain events from which they were derived”. P. 234: “In some mysterious manner the human brain evolved with properties of quite another order from anything else in nature. At the summit of these properties I would place initially the creative imagination that has built World 3, including all the values, and then pre-eminently there is the coming-to-be of self-consciousness”.

<sup>207</sup> *Поппер К. Логика и рост научного знания. Избранные работы. Пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. статья В. Н. Садовского. М.: Прогресс. 1983. С. 459.*

могут быть постигнуты им на уровне ощущений и с помощью мышления. В концепции Платона мир идей является первопричиной всего: «Представляется мне, что для начала должно разграничить вот какие две вещи: что́ есть вечное, не имеющее возникновения бытие и что́ есть вечно возникающее, но никогда не сущее»<sup>208</sup>.

Согласно Платону, космос не ограничивается миром первообразов, пребывающих в вечности, и миром вещей, которые реально возникают из него как из некоей причины. Между миром идей (первообразов) и миром реальных вещей бог создал «путём смешения третий, средний вид сущности, причастный природе тождественного и природе иного, и подобным же образом поставил его между тем, что неделимо, и тем, что претерпевает разделение в телах». И этот третий мир — мир человеческой души («являет собою трёхчастное смешение природ тождественного и иного с сущностью, которое пропорционально разделено и слито снова и неизменно вращается вокруг себя самого»<sup>209</sup>).

Таким образом, душа человека, по Платону, соединяет в себе и божественное, и вещественное, и самоё себя в равных пропорциях, а потому она может быть сопричастна как тому, так и другому. И эта сопричастность осуществляется в слове. «При всяком соприкосновении с вещью, чья сущность разделена или, напротив, неделима, она всем своим существом приходит в движение и выражает в слове, чему данная вещь тождественна и для чего она иное, а также в каком преимущественно отношении, где, как и когда каждое находится вместе с каждым, — в своём бытии, в своих страдательных состояниях и в отношении к тождественному»<sup>210</sup>. Таким образом, при соприкосновении с реальной вещью сознание через слово, которым эта вещь обозначается, осуществляет проявление её иного (божественного) и тождественного (реального) значений, а также устанавливает соотношение, существующее между ними.

В словах, по мысли Платона, находит выражение сущность вещи: божественная («неделимая») или вещественная («разделённая» на первообраз и его реальное воплощение). При этом душа, которой доступно понимание разных сущностей, соотносит мир первообразов и мир вещей как нечто единое, но существующее в противоположных ипостасях. Душа для человека имеет чрезвычайно важное значение, подчиняя себе ум, который представляет собой лишь инструмент для изучения вещей, а потому Платон приходит к выводу о том, что «ум не может обитать ни в чём, кроме души»<sup>211</sup>.

Древнегреческий философ пишет, что есть вещи осязаемые, доступные чувственному восприятию, и вещи мыслимые, для постижения кото-

<sup>208</sup> Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. Часть 1. Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во СПбГУ; «Изд-во Олега Абышко». 2007. С. 509–510.

<sup>209</sup> Платон. Тимей. Т. 3. Часть 1. С. 517–518.

<sup>210</sup> Там же. С. 518.

<sup>211</sup> Там же. С. 512.

рых необходимо использовать ум и знания. Однако ум (возможность постигать суть вещей) и знания (которые Платон именуется «истинным мнением») — не одно и то же: «истинное мнение, как придется признать, дано любому человеку, ум же есть достояние богов и лишь малой горстки людей». И только тот, кому дарован ум, может приобщиться к вечности: «идеи, недоступные нашим ощущениям и постигаемые одним лишь умом, безусловно, существуют сами по себе», остальные довольствуются восприятием лишь «истинного мнения». Как пишет Платон, «первый всегда способен отдать себе во всём правильный отчёт, второе — безотчётно»<sup>212</sup>.

Однако и готовые мнения, и результаты деятельности ума имеют единственно доступную человеку форму воплощения — через слово: «Это слово, безгласно и беззвучно изрекаемое в самодвижущемся [космосе], одинаково истинно, имеет ли оно отношение к иному или к тождественному. Но если оно изрекается о том, что осязаемо, и о нём по всей душе космоса возвещает правильно движущийся круг иного, тогда возникают истинные и прочные мнения и убеждения; если же, напротив, оно изрекается о мыслимом предмете и о нём подаёт весть в своём лёгком беге круг тождественного, тогда необходимо осуществляют себя ум и знание»<sup>213</sup>.

Таким образом, между миром реальных предметов и миром наших о нём представлений существует постоянная связь, и эта связь состоит в способности человека с помощью языка выражать свои мысли, оказывая на окружающий мир определённое воздействие. Но в этом случае язык как посредник между сознанием и вечными истинами, которые находят проявление в окружающем мире, обладает метафизическими возможностями.

Возможно, в будущем феномен сознания найдёт своё объяснение в рамках теории струн и суперструн, которую считают самым перспективным подходом к единому описанию всех известных сил и материи, однако сам факт признания в конце XX века ведущими специалистами некой внешней силы, которая определяет творческие способности человека, кажется невероятным. «Но, как обычно и бывает, поэты понимали всё раньше учёных»<sup>214</sup>.

<sup>212</sup> Платон. Тимей. Т. 3. Часть 1. С. 535–536.

<sup>213</sup> Там же. С. 518.

<sup>214</sup> Катица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г. Синергетика и прогнозы будущего. 3-е изд. М.: URSS. 2003. С. 69.

## Глава 8

### «В начале было Слово»

---

*Вселенная — это мысль Бога.*

Фридрих Шиллер

*Человек — творец языка, божественно свободен в своём языковом творчестве, всецело определяемом его духовною жизнью, изнутри.*

Павел Флоренский

*Язык есть орудие образования мысли. Умственная деятельность, сама по себе совершенно духовная и внутренняя, не оставляющая по себе никакого явного следа, посредством слова переходит во внешность и делается доступною чувствам.*

Вильгельм фон Гумбольдт

*Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек — микрокосм и включает в себе всё.*

Николай Бердяев

*Лучшим аргументом в пользу того, что наш род способен к дальнейшему интеллектуальному прогрессу является наша волшебная способность объединять наши мозги с помощью языка.*

Стивен Вайнберг

Ведущая роль языка была определена в священных книгах. Начальные строки Библии — «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1.1) — соответствует первым строкам Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово... и Слово было Бог... Всё чрез Него начало быть...». В первой версии Библии на древнееврейском языке слову «сотворить» соответствовал один из семи глаголов действия «бара», который употреблялся в том случае, если речь шла о создании нечто принципиально нового, отличного от того, что имелось в действительности.

Процесс творения Богом Бытия из Небытия напоминает сочинение литературного произведения, которое начинается со Слова и лишь затем обретает в тексте черты реального воплощения. Интересно отметить, что в греческом тексте «Символа веры» слову «Творец» соответствует «Поэтес». Как писал Н. Бердяев, «сама идея творчества возможна лишь потому, что есть Творец и что был совершен им оригинальный творческий акт, в котором стало сущим небывалое, не вытекающее ни из чего предшествующего, не отнимающее и не убавляющее абсолютной мощи Творца»<sup>215</sup>. Мир, созданный Богом, раскрывается как книга, которая, выйдя из-под пера Создателя, начинает жить по своим законам.

Подобно тому как сотворению мира предшествовало слово Творца, так и в жизни отдельного человека язык играет основополагающую роль, выступая посредником между противоположными сущностями: миром духа и миром материи, а значит он обладает уникальными свойствами. «Между импульсом и действием вклинивается опосредующий действие сложный сознательный процесс. Действию предшествует учёт его последствий и осознание его мотивов, принятие решения, возникновение намерения его осуществить, составление плана для его осуществления»<sup>216</sup>. Таким образом, в основе любого действия лежит наше о нём представление, а значит мысль материальна, хотя бы и в потенциальном отношении, потому что только от человека зависит возможность её воплощения.

Размышляя о трагической судьбе многих поэтов, В. Шкловский сравнивал их с «птицами, слишком рано прилетевшими в свою родную землю, землю, им необходимую». Книги предугадывают развитие событий, любая, даже самая страшная описанная в литературе ситуация когда-нибудь может стать реальностью. «Границы между тем, что должно быть, и тем, что есть, всё время сближаются. Должное становится реальным. Но это становление, т. е. процесс». Непонимание того, что каждый миг настоящего предопределяет будущее, приводит не только к ошибкам, но и к трагедии. По мнению Виктора Шкловского, «существуют люди, которые виноваты в том, что они были недостаточно верны будущему»<sup>217</sup>.

Устойчивая корреляция между мыслями и словами наделяет последние метафизическими возможностями, а потому их воздействие на умы и через них на окружающий мир чрезвычайно сильно. Слова — это озвученный дух или разум, выраженный в материи. «Люди боятся мысли больше всего на свете — больше, чем разорения, даже больше, чем смерти. Мысль разрушительна и революционна, губительна и ужасна; она беспощадна к привилегиям, установленным институтам и обычаям. Мысль анархична и незаконна, безразлична к авторитету; она пренебрегает проверенной веками мудростью. Мысль заглядывает в бездну ада, и не боится.

<sup>215</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Харьков: Фолио; М.: АСТ. 2002. С. 116.

<sup>216</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер. 2003. С. 594.

<sup>217</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 245–246.

Она обнаруживает там человека, ничтожную пылинку, окруженную пучиной безмолвия; но он держится с достоинством, невозмутимо, будто господин Вселенной. Мысль величественна, быстра и свободна. Она — свет мира и важнейший источник красоты человека»<sup>218</sup>.

Слово (или набор слов в виде предложения), как футляр или кожа, облекает мысль, позволяя ей сохранять свою суть и передавать её в пространстве и времени. Но человек не был бы человеком, если бы просто копировал или бездумно воспроизводил то, что попадало в сферу его внимания. С развитием сознания, более осмысленным и разнообразным становилась и форма выражения мыслей. «Никакая память не могла бы удовлетворить беспрерывным и разнообразным требованиям мысли для её выражения, если бы говорящий не имел ключа к образованию слов в своём инстинктивном чувстве»<sup>219</sup>.

Слово, состоящее из определённого набора букв, обладает не только конкретным смысловым содержанием, соотносящимся с предметами, но и абстрактным значением, которое реализуется через ассоциативные связи, пронизывающие язык и наше о нём представление: «человек по-разному отзывается на разное. И ответ его — **имя** вещи»<sup>220</sup>.

Каждая деталь внешнего мира отображается сознанием в многомерном виде, включающем как объективный анализ её составляющих, так и субъективное к ней отношение. Большинство предметов, признаков или явлений действительности в процессе познания проходит стадию осмысления, приобретая знаковую соотнесённость с другими предметами, которые в силу образной структуры соответствуют их эмоциональному восприятию. Эмоциональная оценка предшествует ассоциативной связи, возникающей между абстрактным признаком и мыслительным образом предмета, который для носителей языка обладает данным значением в наибольшей степени.

Так, например, слово «дом», кроме основного конкретного значения — «здание, строение, предназначенное для жилья, для размещения различных учреждений и предприятий», — обладает целым рядом оценочных значений: это родное место, где человек родился и вырос, где его всегда ждут, где ему рады; это убежище от трудностей и проблем (Мой дом — моя крепость) и т. д. Возникающий в сознании ассоциативно-предметный метафорический аналог является интуитивно найденным, и следовательно, первичным. При осмыслении же абстрактной мыслительной категории он часто остаётся единственно возможным способом её языкового выражения. «Слово — человеческая энергия, и рода человеческого, и отдельного лица, — открывающаяся через лицо энергия человечества. Но предметом

<sup>218</sup> *Рассел Б.* Философский словарь разума, материи, морали. Пер. с англ. К.: Port-Royal. 1996. С. 159.

<sup>219</sup> *Гумбольдт В. фон* О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 105. Цит. по: *Флоренский П. А.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли. М.: Правда. 1990. С. 158.

<sup>220</sup> *Флоренский П. А.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. У водоразделов мысли. М.: Правда. 1990. С. 167.

эту энергию: слово как деятельность познания выводит ум за пределы субъективности и соприкасается с миром, что по ту сторону наших собственных психических состояний»<sup>221</sup>.

В развитии ассоциативных значений основополагающую роль сыграла поэзия, которая началась с примитивных песен. Они сопровождали человека и в горе и радости, позволяя ему делиться своим счастьем с соплеменниками или снимать раздражение не в драке, а в очищающей душу попытке рассказать о происходящем на символическом уровне. «Человек создаёт язык, и язык как коллективная система постоянно взаимодействует с индивидуальным говорящим»<sup>222</sup>. Творческий подход к осмыслению явлений действительности позволял тому, кто был способен облекать в слова свои мысли, не просто чувствовать себя творцом, но и испытывать определённое состояние духовного просветления, которое не могло дать ни одно из проявлений физической активности. При этом говорящий получал неограниченные возможности: он мог не только анализировать события, но и оказывать воздействие на взгляды своих современников.

Владение способами выражения тончайших нюансов смысловых и поэтических оттенков и способность концентрировать в небольшом по объёму тексте огромное содержание с развернутой системой образных средств, которые при восприятии раскрываются постепенно под воздействием памяти и воображения, по результату и уровню мастерства превосходят любой другой вид деятельности человека. Талант писателя заключается не в механическом подборе слов согласно принятым языковым правилам, а в творческом созидательном акте, приводящем к созданию произведений, которые в корне отличаются от того, что окружает человека в действительности.

Творческое вдохновение, по сравнению с другими эмоциональными состояниями, не ограничивается внутренним миром человека — это процесс, сохраняющий силу воздействия в пространстве и времени, он в равной степени свойственен как автору, так и читателю. «Впитав в себя столько чувств своих творцов, произведения больших мастеров иногда порождают переживания более яркие, чем любое реальное событие. „Помню, — пишет А. М. Горький, — ‘Простое сердце’ Флобера я читал в Троицын день вечером, сидя на крыше сарая, куда залез, чтобы спрятаться от празднично настроенных людей. Я был совершенно изумлен рассказом, точно оглох, ослеп, — шумный весенний праздник заслонила передо мной фигура обыкновеннейшей бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений. Трудно было понять, почему простые, знакомые мне слова, уложенные человеком в рассказ о ‘неинтересной’ жизни кухарки, — так взволновали меня. В этом был скрыт непостижимый фокус, и — я не выдумываю — несколько раз, машинально и как дикарь, я рассмат-

<sup>221</sup> *Флоренский П. А.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2. С. 281.

<sup>222</sup> *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб., 1998. С. 404.

ривал страницы на свет, точно пытаюсь найти между строк разгадку фокуса“. Этот „фокус“ заключался в мастерстве подлинного художественного творчества, которое, преображая воспринимаемое, отражает порой объективную реальность в более чистых и совершенных, более подлинных формах, чем это в состоянии сделать обыденное восприятие действительности»<sup>223</sup>.

Творческое вдохновение не поддается логическому анализу, возможно, в этом состоит сила его гипнотического воздействия. Природа творческой активности имеет энергетическую структуру, сходную с космическими параметрами. «Благодаря собственной физической природе Вселенная возбуждает в себе всю энергию, необходимую для „создания“ и „оживления“ материи, а также инициирует порождающий её взрыв. Это и есть космический бутстрэп: его поразительному могуществу мы и обязаны своим существованием»<sup>224</sup>.

Процесс эмоционально-чувственного оживления материи происходит в соответствии с законами, человеку недоступными, и во многом напоминает Большой взрыв, который положил начало расширению Вселенной. Пол Дэвис пишет: «Мы лишь недавно бросили вызов стойкому убеждению „из ничего не возникает ничто“. Космический бутстрэп близок теологической концепции сотворения мира из ничего (*ex nihilo*). Без сомнения, в окружающем нас мире существование одних объектов обусловлено обычно наличием других объектов. Так, Земля возникла из протосолнечной туманности, та в свою очередь — из галактических газов и т. д. Если бы нам довелось увидеть объект, внезапно возникший „из ничего“, мы, по-видимому, восприняли бы это как чудо; например, нас поразило бы, если бы в запертом пустом сейфе мы вдруг обнаружили массу монет, ножей или сладостей. В повседневной жизни мы привыкли сознавать, что всё возникает откуда-то или из чего-то.

Однако всё не так очевидно, если речь идёт о менее конкретных вещах. Из чего, например, возникает живописное полотно? Разумеется, для этого необходимы кисть, краски и холст, но ведь это всего лишь инструменты. Манера, в которой написана картина, — выбор формы, цвета, текстуры, композиции — рождается не кистями и красками. Это результат творческого воображения художника.

Из чего возникают мысли и идеи? Мысли, без сомнения, существуют реально и, по-видимому, всегда требуют участия мозга. Но мозг лишь обеспечивает реализацию мыслей, а не является их причиной. Сам по себе мозг порождает мысли не более чем, например, компьютер — вычисления. Мысли могут быть вызваны другими мыслями, однако это не раскрывает природы самой мысли. Некоторые мысли могут рождаться ощущениями; мысли рождает и память. Большинство художников, однако, рассматривает свою работу как результат *неожиданного* вдохновения. Если это действитель-

<sup>223</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер. 2003. С. 584–585.

<sup>224</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 215.

но так, то создание картины — или по крайней мере рождение её идеи — как раз представляет собой пример рождения чего-то из ничего»<sup>225</sup>.

Природа мыслительной активности, в результате которой из ничего возникают мысли, чувства, слова и величайшие произведения искусства, до сих пор не исследована. Она так же загадочна, как теория происхождения Вселенной. С помощью языка поэт получает возможность создавать образы, которые воплощают в себе высшую гармонию, недоступную разуму в обычном состоянии. «Язык диктует стихотворение, и то, что в просторечии именуется Музой, или вдохновением, есть на самом деле диктат языка», — писал Иосиф Бродский в статье, посвящённой Осипу Мандельштаму («Сын цивилизации», 1977). Некая высшая сила движет рукой автора, подсказывая ему следующий шаг, создавая безупречную художественную форму, способную превратить информационное сообщение в истинное произведение искусства. «Все гениальные произведения, — говорит Вольтер в письме к Дидро, — созданы инстинктивно. Философы целого мира вместе не могли бы написать Армиды Кино или басни „Мор зверей“, которую Лафонтен диктовал, даже не зная хорошенько, что из неё выйдет. Корнель написал своих Горациев так же инстинктивно, как птица вьёт гнездо»<sup>226</sup>.

В поэтических произведениях смысл часто угадывается, а не осознаётся, т. е. воспринимается на уровне интуиции, которую невозможно проверить математическими методами. «Всякое сознательное и разумное толкование, которое даёт художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, т. е. как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум»<sup>227</sup>.

Включая в себя множество значений (вещественных, атрибутивных, субъективно-оценочных и структурно-грамматических), слово оказывает влияние на мышление, определяя не только творческую активность, но и методы познания человеком окружающей действительности. Присутствуя в сознании в качестве независимой от него структуры, язык является собранием слов, у которых не только значение, но и форма способна передавать информацию: «Как отдельный звук (звуковая оболочка слова. — *О. Г.*) встаёт между предметом и человеком, так и весь язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне»<sup>228</sup>. С одной стороны, язык отражает то, что человек видит, чувству-

<sup>225</sup> Дэвис П. Суперсила. С. 218–219.

<sup>226</sup> Цит. по книге: Ламброзо Ц. Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными. Пер. с 4-го итал. издания. К. Тетюшиновой. СПб.: Издание Ф. Павленкова. 1892. С. 18. (В данном издании имя автора «Чезаре» пишется через «Ц»). — *О. Г.*

<sup>227</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 92.

<sup>228</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 80.

ет или о чём размышляет; с другой — он представляет собой неиссякаемый источник развития. Любое познание осуществляется на языке и с помощью языка. Язык и творческое вдохновение — это то немногое, что в настоящее время объединяет науку и культуру.

Хотя, скорее всего, на заре эволюции между наукой и культурой не было разницы: аналитические и поэтические способности человека развивались одновременно как возможные способы отображения и осмысления окружающей действительности. Однако с течением времени их пути разошлись: наука сосредоточила внимание на решении практических задач, а культура имела дело с внутренним миром и потребностями души человека. «Ценность научных законов природы прежде всего была в практической ориентировке в природе, в овладении ею её же средствами, т. е. через приспособление. Правда, в науке всегда жили и боролись две души, и одна из них жаждала познания мировой тайны. Но науку создавала не эта душа, эта душа всегда склонялась к философии, к теософии, к магии. Потом видна будет связь науки с магией. Чтобы яснее стала невозможность и ненужность научной философии, важно подчеркнуть вывод, что *наука есть послушание необходимости*. Наука — не творчество, а послушание, её стихия — не свобода, а необходимость»<sup>229</sup>. Безусловно, можно по-разному относиться к высказыванию Н. Бердяева о науке, можно расценивать его как преувеличение, но, стоит отметить, что доля здравого смысла в нём присутствует.

И хотя предметы изучения у науки и культуры практически не отличались по своим масштабам, художественное творчество на пути познания не ведало тех границ, которые опутывали науку. Как писал Л. Шестов: «Стремление к системе убивает свободное творчество, ставя ему заранее изготовленные тесные границы. Войти в мир человеческой души с тем, чтоб подчинить его законам, существующим для внешнего мира, — значит заранее добровольно отказаться от права всё видеть там и всё принимать. Поэтому-то до новейшего времени искусство шло своим путём, а наука своим. Люди чувствовали, что нет возможности примирить явления внутреннего мира с явлениями внешнего и довольствовались тем, что устанавливали поддающуюся наблюдениям взаимную связь, не делая попытки решительно подчинить один мир — другому»<sup>230</sup>.

Внутренний мир человека способен вместить Вселенную, однако процесс этот не подчиняется физическим законам, он определяется интуицией и, соответственно, может быть описан только с помощью интуитивно найденных образов. «Хотя основа познания истины и её достоверности заложена в самом человеке, его духовное устремление к ней всегда подвержено опасностям заблуждения. Отчётливо сознавая свою ограниченность, чело-

<sup>229</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Харьков: Фолио; М.: АСТ. 2002. С. 29–30.

<sup>230</sup> Шестов Л. И. Шекспир и его критик Брандас // Шестов Л. И. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. Томск: Водолей. 1996. С. 5.

век оказывается вынужденным рассматривать истину как лежащую вне его самого, и одним из самых мощных средств приближения к ней, измерения расстояния до неё является постоянное общение с другими. Речевая деятельность даже в самых своих простейших проявлениях есть соединение индивидуальных восприятий с общей природой человека»<sup>231</sup>.

Сложное переплетение ассоциативных значений образует художественное пространство, по сложности и глубине сопоставимое с космосом. Через Слово в его высшем библейском значении человек постигает основу бытия и свои собственные возможности. Поэзия является одной из сфер деятельности, в которой доступный человеку метафизический опыт обретает реальные формы воплощения. В поэтическом творчестве человек свободен от условностей и ограничений, он волен по своему усмотрению создавать художественное пространство, метафорически объединяя в нём то, что в реальном мире всегда существует раздельно. Воображение, вслед за опытом, диктует поэту необходимость синтетических преобразований, в результате которых его мысли, чувства, образы, вступая во взаимодействие, обретают материальную форму словесного выражения.

Хотя положение поэзии всегда было неустойчивым — её нельзя передать в системе, ещё труднее было верифицировать — возможности её были безграничны. Представляя собой неисчерпаемый источник значений, закрепленных в сознании носителей языка или возникающих в речи, слово способно передавать тончайшие нюансы состояния души человека. Чем более интенсивным является душевное переживание, тем большую нагрузку обретает слово в речи. Как писал Мартин Хайдеггер: «Язык никогда не совпадает с собранием слов, указанных в словаре»<sup>232</sup>. Каждый раз, обращаясь к слову, говорящий вкладывает в него всё новые значения или оттенки значений, расширяя тем самым не только семантику языковой единицы, но и наши представления о действительности.

Благодаря языку человек становится человеком — единственным живым существом, способным мыслить, чувствовать и передавать свои ощущения, свой опыт в пространстве и времени: «В отличие от животных и растений человек является говорящим существом. Сказанное не следует понимать так, что наряду с другими способностями человек может говорить. Утверждается, что только язык делает человека таким существом, как человек. Только как говорящий человек — это человек»<sup>233</sup>.

Художественная литература является одной из форм познания окружающего мира, причём — в отличие от науки — познания, доступного самому обычному человеку. Огромный духовный потенциал и просвети-

<sup>231</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 77.

<sup>232</sup> Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Пер. с нем. А. Г. Черныкова. СПб.: Высшая религиозно-философская школа. 2001. С. 274.

<sup>233</sup> Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991. С. 3.

тельский характер воздействия художественного творчества способствуют совершенствованию природы человека, определяя его духовные возможности и развитие взаимоотношений с другими людьми. Способность вместить в относительно небольшом по объёму тексте максимум информации существенно расширяет границы художественного творчества. Хотя основная функция литературы состоит не в информировании читателя, а в раскрытии его внутреннего потенциала, в побуждении к сопоставлению и сопереживанию, чтобы в конечном итоге человек смог прийти к пониманию самого себя и того, что происходит в окружающем его мире. Вступая во взаимодействия с внутренним миром, произведения литературы и искусства становятся катализаторами, инициирующими мыслительную активность человека и укрепляющими его духовную составляющую.

К сожалению, способность выражать свои мысли и чувства так, чтобы это сохранялось в пространстве и времени, даруется не многим. Умение выстраивать из слов, словосочетаний и предложений структуры, воздействующие на сознание современников и преобразующие их жизнь, — редкий дар, который многократно усиливается через литературный опыт и осознание человеком своего предназначения. Большое значение в литературном творчестве имеет интуитивное понимание того, что необходимо читателю, что составляет его внутреннюю потребность. «Говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово: если его слово не в гармонии с вашим — он не поймет вас», — писал в «Русских ночах» В. Ф. Одоевский. Откуда берётся этот дар и как он формируется — эти вопросы по-прежнему остаются загадкой. Только ли сознание человека, его внутренний потенциал и волевые качества определяют процесс творческой активности или для этого необходимо вмешательство потусторонних сил, науке пока не ведомо.

Эпитет «божественный», который сопровождает живущие в веках произведения литературы и искусства, в настоящее время является не более чем метафорой. Но на интуитивном уровне эта метафора воспринимается как реальность — реальность языковых структур, которые вызывают из небытия и забвения мысли и чувства писателя. Эффект, который творчество оказывает на автора и читателя, во многом определяется бессознательным актом построения и преобразования текстового материала. Однако это преобразование является результатом тщательного подбора языковых средств на основе соответствия содержания форме по замыслу создателя. В отличие от мыслей и чувств, текстовые структуры имеют вполне материальное воплощение, и через них мы можем приблизиться к пониманию вопросов, которые никаким другим образом не могут быть исследованы.

Как писал Л. С. Выготский в «Психологии искусства»: «Наука изучает не только непосредственно данное и создаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является

124 ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путём, путём анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике»<sup>234</sup>.

Изучение художественной литературы как особой сферы духовной деятельности человека поможет приблизить нас к пониманию закономерностей творческого процесса и принципов работы сознания. В слове воплощается идея художественного произведения; вступая во взаимодействия, слова и предложения задают тему, формируют сюжет, определяют настроение и характер разворачивающихся событий. В текстовых структурах форма и содержание литературного творчества раскрываются во всём многообразии задействованных в них связей.

Моделируя художественную реальность по образу и подобию окружающего мира, автор выражает своё отношение к действительности и одновременно преобразует её в соответствии со своими представлениями и задачами. Два мира — реальный и воображаемый — объединяются в художественном тексте, давая возможность выявить принципы их взаимодействия — те принципы, которые в обычных условиях остаются недоступными для исследования.

---

<sup>234</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 92.

## Глава 9

# Замысел художественного произведения и принципы его реализации

---

*Система оказывается жизнеспособной в том случае, если в ней соблюдается принцип равновесия. Согласно третьему закону Ньютона, каждое действие вызывает равное по силе противодействие. Отсюда можно сделать вывод о том, что равновесие в реальном мире достигается в результате взаимодействия противоположных величин.*

Освальд Шпенглер

*Смысл художественного произведения призрастен, и этим он поднимается над равнодушием языковых значений.*

Алексей Леонтьев

*Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, всё сводится к концепции.*

Иоганн Вольфганг Гёте

*Искусство — это спор, спор сознания, осознания мира. Искусство диалогично, жизненно.*

Виктор Шкловский

От появления общего замысла до окончания работы над художественным произведением проходит длительное время, которое условно можно разделить на этапы. Процесс литературного творчества напоминает строительство здания. Вначале выбирается место (определяется тема произведения и соответствующий ей вид повествования), делается проект (разрабатывается сюжет и схематическое содержание отдельных его частей). Когда общее представление сложилось, наступает этап детальной проработки (описание особенностей времени и пространства, в которых разворачиваются события, сопутствующих им обстоятельств, а также образов

главных действующих лиц: их привычек, характеров, образа жизни, социально-общественного статуса, отношения друг к другу и т. д.). И только после этого автор приступает непосредственно к воплощению своего замысла — начинает создавать текст художественного произведения.

Для того чтобы мысль заработала, сознанию, как и организму, требуется мотивация — впечатление или эмоция, которые побуждают его к действию и в жизни, и в творчестве. «Деятельности без мотива не бывает; „немотивированная“ деятельность — это деятельность не лишенная мотива, а деятельность с субъективно и объективно скрытым мотивом»<sup>235</sup>. Эмоциональное состояние возникает на фоне неоднозначных, неожиданных событий или обстоятельств как некий энергетический импульс, который вторгается в размеренное течение жизни автора, задавая вектор развития будущего произведения.

По мнению А. Ахматовой, процесс стихосложения имеет глубоко метафизическую основу. Н. Н. Пунин вспоминает о том, как в их разговоре речь зашла о механизмах поэтического творчества. В ответ на замечание Пунина о том, что «поэты не профессионалы», Анна Андреевна сказала: «Да, известно, это что-то вроде аппарата, вроде несостоявшегося аппарата, сидят и ловят; может быть, раз в столетие что-то поймают. Ловят, в сущности, только интонацию, всё остальное есть здесь (на Земле. — *О. Г.*). Живописцы, актёры, певцы — это всё профессионалы, поэты — ловцы интонации. Если он сегодня написал стихотворение, он совершенно не знает, напишет ли его завтра или, может быть, больше никогда». На вопрос Пунина о том, можно ли это сказать и о Пушкине, Анна Андреевна ответила: «Да, и о Пушкине, и о Данте, и о ком хотите»<sup>236</sup>. Метафизическая природа поэтической интонации, совмещающей рациональное и духовное в виде определённого ракурса, определённой тональности восприятия земных событий, подразумевает некий высший, внутренне обусловленный смысл их интерпретации.

Таким образом, художественный замысел складывается под воздействием энергетического импульса — интонации, которая возникает на уровне подсознания и лишь затем облекается в языковые структуры, которые позволяют прояснить значение эмоционального посыла, придать ему форму, соответствующую причинно-следственным вариантам его развития. Однако творческое озарение — процесс далеко не случайный.

Состояние человека обусловлено внутренней работой его сознания. Это итог раздумий над сложившейся ситуацией и некий вывод, к которому приходит автор. Например, горечь от ухода любимой женщины в стихотворении А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе» приводит героя к решению окончательно отречься от прошлого: «Уж не мечтать о нежно-

<sup>235</sup> Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл; Изд. центр «Академия». 2004. С. 81.

<sup>236</sup> Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2000. С. 400–401.

сти, о славе, Всё миновалось, молодость прошла! Твоё лицо в его простой оправе Своей рукой убрал я со стола». Светлая грусть при воспоминании о былом чувстве в стихотворении А. Пушкина «Я вас любил» влечёт за собой искреннее пожелание счастья любимой женщине: «Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам Бог любимой быть другим». Гнев героини в стихотворении А. Ахматовой «А, ты думал — я тоже такая, Что можно забыть меня» заканчивается проклятиями в адрес неверного возлюбленного и обещанием никогда не возвращаться к тому, что было: «Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом Окаянной души не коснись, Но клянись тебе ангельским садом, Чудотворной иконой клянись, И ночей наших пламенным чадом — Я к тебе никогда не вернусь».

Все перечисленные выше стихотворения развивают одну тему — несчастливой любви, и в то же самое время каждое из них уникально, так как обладает своей интонацией и по-разному трактует события. Для читателя любовь предстаёт как смысл бытия или крах всей жизни, как безумная страсть или полное самоотречение. И у Пушкина, и у Блока, и у Ахматовой описывается чувство на грани возможного, однако не менее значительными и интересными являются выводы, к которым приходят авторы.

Любовь героя стихотворения Пушкина озаряет его жизнь радостью, и этой радостью он хочет поделиться с любимой женщиной, увидев её счастливой, пусть даже и с другим человеком. С уходом любимой жизнь героя лирического стихотворения Блока утрачивает смысл, превращаясь в «проклятый рой» серых будней, но в конце её он находит в себе силы простить и принять судьбу такой, какая она есть. Роковая страсть героини Ахматовой не затмевает её разум, не лишает гордости, она способна сопротивляться и никогда не станет безвольной игрушкой в руках возлюбленного.

Если в животном мире эмоции выступают как реакция организма на внешние раздражители, то состояние человека является результатом отражения его нереализованных желаний, потребностей или возможностей, т. е. всегда сопровождается размышлениями. И эти размышления составляют принципиально важную часть творческого процесса. В противном случае, при отсутствии синтеза между чувственным и рациональным, художественный текст лишается равновесия и притягательной силы воздействия на читателя. С другой стороны, сопоставляя интонацию и языковые, логико-семантические, способы её выражения, можно безошибочно определить наличие таланта у писателя и общий уровень литературного произведения.

Первоначальный эмоциональный импульс имеет основополагающее значение в творчестве, именно он способствует формированию общих представлений о ситуации и сопровождает весь процесс создания художественного произведения, определяя целостность его структуры и содержания. Невозможно полюбить театр, коллекционируя программки или изучая особенности сценической речи. Без общего представления о пред-

мете трудно воспринимать детали, даже если они имеют к нему самое непосредственное отношение. Индуктивный метод «от частного к общему» в данном случае не работает.

Стремление к обобщению является ведущим принципом организации мыслительных процессов: «Системное строение сознания можно условно назвать внешним строением сознания, тогда как смысловое строение, характер обобщения — его внутренняя структура. Обобщение есть призма, преломляющая все функции сознания. Связывая обобщение с общением, мы видим, что обобщение выступает как функция сознания в целом, а не только одного мышления. Все акты сознания есть обобщение»<sup>237</sup>.

Мотивация — это ориентация на конечный результат, и возникает она как следствие осознания существующей проблемы, определяя, что и с какой целью предстоит сделать, чтобы разрешить противоречие или заполнить очередную лакуну в той или иной сфере познания. Сбор и анализ деталей увлекает только в том случае, если есть представление (чаще всего на уровне интуиции) об общей структуре объекта, о сложившемся положении дел и сформулирована задача, решение которой сможет приблизить субъекта к более детальному пониманию ситуации, т. е. к расширению его компетенции или приобретению знаний на качественно новом уровне. Когда в поле внимания писателя оказываются некая проблема, тема, образ, в его сознании происходит основанный на сопоставлении процесс стихийного осмысления, который и составляет основу замысла художественного произведения.

Идея «Анны Карениной» возникла у Л. Н. Толстого в начале семидесятых годов XIX века. В дневнике Софьи Андреевны от 24 февраля 1870 года есть запись: «Вчера вечером он (Лев Николаевич) мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой... „Теперь мне всё уяснилось“, — говорил он»<sup>238</sup>.

Запись Софьи Андреевны свидетельствует о том, что возникновение замысла произведения (когда всё «уясняется») объединяет две составляющие: представление о положении дел (у Толстого это был женский образ — «замужняя женщина из высшего общества, но потерявшая себя») и стоящую перед писателем «задачу» — «сделать эту женщину только жалкой и не виноватой». Как говорил сам Толстой, «цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определённости того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает всё произведение»<sup>239</sup>.

<sup>237</sup> *Выготский Л. С.* Проблемы возраста // Выготский Л. С. Собр. соч. в 6 тт. 1982–1984. Т. 4. / Под ред. Д. Б. Эльконина. М.: Педагогика. 1984. С. 363.

<sup>238</sup> *Толстая С. А.* Дневники. В 2-х томах. Т. 1. М., 1978. С. 497.

<sup>239</sup> Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Черткова. Публ. А. Сергиенко // Литературное наследство. Т. 37–38. М.: АН СССР. 1939. С. 525.

Рассмотрим другие примеры. 7 октября 1835 года Гоголь обратился к Пушкину с просьбой: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь, смешной или несмешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию». И Пушкин подарил Гоголю сюжет «Ревизора». В архивах поэта есть запись относительно плана будущего произведения: «Криспин приезжает в Губернию NB на ярмонку — его принимают за <нрзб>... Губерн.<атор> честной дурак — Губ.<ернаторша> с ним кокетнич.<ает> — Криспин сватается за дочь»<sup>240</sup>.

Разрабатывая сюжет, Гоголь определил для себя цель будущего произведения: «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем»<sup>241</sup>. Таким образом, сюжет, предложенный Пушкиным, у Гоголя дополняется целевой установкой — выражением намерения осуществить действие в определённом направлении.

Отношение писателя ко всем нелепостям и глупостям окружающей жизни складывается под воздействием эмоционально-энергетического импульса, который вызывает смех в качестве ответной реакции. Для Гоголя смех — это не только реализация физиологической потребности избавиться от напряжения, но и единственно возможный способ противостоять тому, что происходит вокруг. Принципиально важным моментом является тот факт, что гоголевский смех не злобный и не саркастический; наоборот, он достаточно добродушен — автор не отделяет себя от своих героев, осознавая, что и он является частью этой системы. Фраза, которая вырвалась у городничего в конце пьесы: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!.. Эх вы!», проясняет позицию автора, помогая зрителю увидеть смысл происходящего в нужном ракурсе.

Приступая к работе над «Преступлением и наказанием», Достоевский в письме издателю журнала «Русский вестник» М. Н. Каткову подробно излагает суть будущего произведения: «Идея повести, сколько я могу предпола<гать>, не могла бы ни в чём противоречить Вашему журналу; даже напротив. Это — психологический отчёт одного преступления.

Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключённый из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях поддавшись некоторым странным „недоконченным“ идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берёт жидовские проценты, зла и

<sup>240</sup> Пушкин А. С. Планы ненаписанных произведений // Пушкин А. С. Полное собрание соч. в 16 томах. Т. 8. Романы и повести. Путешествия. М.-Л.: АН СССР. 1937–1959. С. 431.

<sup>241</sup> Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. 1937–1952. Т. 8. Статьи. М.-Л.: АН СССР. С. 440.

заедает чужой век, мучая у себя в работниках свою младшую сестру. „Она никуда не годна“, „Для чего она живёт?“, „Полезна ли она хоть кому-нибудь?“ и т. д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить её, обобрать; с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твёрдым, неуклонным в исполнении „гуманного долга к человечеству“, чем, уже конечно, „загладится преступление“, если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живёт на свете, и которая через месяц, может, сама собой померла бы.

Несмотря на то что подобные преступления ужасно трудно совершаются — т. е. почти всегда до грубости выставляют наружу концы, улики и проч. и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдаёт виновных, ему — совершенно случайным образом — удаётся совершить своё предприятие и скоро и удачно.

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развёртывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берёт своё, и он — кончается тем, что принуждён сам на себя донести. Принуждён, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединённости с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли своё, убеждение внутреннее, даже без сопротивления. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить своё дело. Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль. Я хочу придать теперь художественную форму, в которой она сложилась».

Излагая замысел будущего произведения, писатель останавливается и на своих намерениях относительно того воздействия, которое оно должно оказать на читателей: «В повести моей есть, кроме того, намёк на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует.

Это видел я даже на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и осязательнее видна мысль. Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. <...> Одним словом, я убеждён, что сюжет мой отчасти оправдывает современность»<sup>242</sup>.

<sup>242</sup> Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 15. Письма 1834–1881. СПб.: Наука. 1996. С. 273–275.

Намерение автора раскрыть морально-этические проблемы, связанные с преступлением, не только определило содержание будущего произведения, но и послужило импульсом для его написания. Без целевой установки, на которую указывает Достоевский, сюжет «Преступления и наказания» так и остался бы не востребуемым. Только цель, которую автор ставит перед собой в самом начале работы над произведением, наполняет содержание внутренней энергией, приводя в действие механизмы, определяющие его соответствие времени, эпохе, общественным и социально-политическим традициям современного общества. Цель писателя всегда сопряжена с настоящим, что позволяет ему, используя традиционные сюжеты, создать произведение близкое по духу его читателям-современникам.

Идея будущего произведения, как правило, содержит указание на главных героев. В «Анне Карениной» — это «замужняя женщина», её муж и возлюбленный. В «Ревизоре» — это некто, кого принимают за другого, и, соответственно, те персонажи, которые поддаются этому обману. В «Преступлении и наказании» — молодой человек, исключённый из студентов университета, старуха — титулярная советница и её младшая сестра, мать молодого человека и его сестра.

Чем шире замысел произведения, чем больше времени размышляет над ним автор, тем объёмнее становится текст и сложнее переплетения сюжетных линий. Первоначальный план Достоевского относительно «Преступления и наказания» ограничивался размерами повести, но в дальнейшем, как это часто бывает, произведение переросло в роман с развёрнутой системой действующих лиц и образов. Содержание диктовало форму и само определяло его жанровую специфику. Хотя, с другой стороны, на каждом конкретном этапе работы форма, в свою очередь, регулирует, подстраивая под себя, содержание. Как заметил Дж. Рэнсом: «Сочинение поэтического произведения — это операция, при которой авторская мысль стремится потеснить размер, а размер — мысль»<sup>243</sup>.

Надо сказать, что и замысел «Анны Карениной» сначала оценивался автором как сугубо камерный. В письме к Н. Н. Страхову Толстой писал: «В успех большой я не верю. <...> Замысел такой частный, и успеха большого не может и не должно быть». Известно и другое — в одной из бесед Толстой признался: «Знаете ли вы, что я очень часто сажусь писать одно и вдруг перехожу на более широкие дороги: сочинение разрастается»<sup>244</sup>.

Таким образом, замысел художественного произведения включает в себя сюжетную зарисовку общего характера (описание ситуации, коллизии или образа одного из героев) и её субъективно-авторскую интерпретацию в виде вывода, сентенции или итогового заключения относительно

<sup>243</sup> Рэнсом Д. К. Новая критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / Под ред. Г. К. Костинова. М.: МГУ. 1987. С. 178.

<sup>244</sup> Жиркевич А. В. Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников / Ред. С. А. Макашин. Т. 2. М.: Художественная литература. 1978. С. 14.

развития сюжетной линии, которые изначально задают модальность восприятия текста, передавая отношение говорящего к содержанию того, о чём он рассказывает. «Модальность текста — это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции его ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю». В её основе — «„концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур“ (В. В. Виноградов)»<sup>245</sup>. Сочетание составляющей основу сюжета коллизии с вариантами субъективно-авторской интерпретации направлений её развития способствовало созданию в литературоведении специального термина — «идейный замысел».

Наиболее наглядно принцип совмещения пространственно-временных и оценочных категорий прослеживается в басне. «Для Лессинга басня определяется следующим образом: если низвести всеобщее нравственное утверждение к частному случаю и рассказать этот случай как действительный, т. е. не как пример или сравнение, притом так, чтобы этот рассказ служил наглядному познанию общего утверждения, то это сочинение будет басней»<sup>246</sup>.

По сути, идея басни как литературного произведения сводится к иллюстрации сложившихся в коллективе традиционных представлений о том, что хорошо и что плохо, как следует выстраивать отношения с другими людьми и вести себя в той или иной ситуации. Наглядность басни позволяет распространять коллективные представления, усиливая их влияние и авторитет — т. е. создавая систему внутренних ориентиров в обществе.

Тесное взаимодействие сюжета басни и его идейной интерпретации формирует устойчивую типовую модель регулирования взаимоотношений, которая сохраняется даже в том случае, если некоторые положения традиционных морально-этических представлений претерпевают изменения. Л. С. Выготский отмечает, что рассказ в басне «имеет свои собственные законы, которыми он направляется, не считаясь с законами морали», и в качестве примера приводит басню Измайлова, который заканчивает рассказ о стрекозе и муравье следующими стихами: «Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал». «Измайлов, — пишет Л. С. Выготский, — был, видимо, добрый человек, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правилам морали. Однако он был весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа. Он не видел, что сюжет и мораль расходятся здесь совершенно и что который-нибудь из двух должен остаться неудовлетворенным»<sup>247</sup>.

Если в басне развитие сюжета определяется выводом (сентенцией, имеющей статус общепринятого суждения), который не может измениться

<sup>245</sup> Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос. 2003. С. 96–97.

<sup>246</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 112.

<sup>247</sup> Там же. С. 143.

под действием обстоятельств, не утратив своей художественной ценности, то в романе или повести субъективно-авторская интерпретация лишь в самом начале определяет характер работы над произведением. В дальнейшем она может корректироваться в соответствии с логикой развития сюжетной линии. Как остроумно заметил Виктор Шкловский: «Даже заказывая юбку, надо избрать какую-то точку зрения, какое-то решение, которое потом может быть нарушено. История искусства — это история борьбы решений»<sup>248</sup>. Так, Анна Каренина, которую Толстой намеревался сделать «жалкой, но не виноватой», в романе превратилась в прекрасную женщину, свободную и в своих желаниях, и в своём выборе.

В комментариях к роману «Анна Каренина» приводятся данные о первоначальном замысле Толстого относительно внешности четы Карениных: «Вот, например, первый очерк внешнего облика Анны и её мужа. „Действительно, они были пара: он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах; она некрасивая, с низким лбом, коротким, почти вздёрнутым носом и слишком толстая. Толстая так, что ещё немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные чёрные ресницы, украшавшие её серые глаза, чёрные огромные волосы, красившие лоб, и не стройность стана и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна“ (т. 20, с. 18). Есть что-то отталкивающее в этом портрете. И как не похожа Анна из черновых записей Толстого на образ Анны в завершённом тексте романа: „Она была прелестна в своём простом чёрном платье, прелестны были её полные руки с браслетами, прелестна твёрдая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные лёгкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своём оживлении...“ И лишь в последней фразе этого описания мелькнуло что-то от первоначального наброска: „но было что-то ужасное и жестокое в её прелести“»<sup>249</sup>.

Судьбу художественного произведения трудно предсказать. Так, например, независимо от точки зрения автора на свою судьбу, героиня романа выбирает смерть, признавая, если не вину, то свою ответственность за сделанный выбор. У читателей она вызывает не только сочувствие, но и симпатии. В то время как Лёвин — любимый персонаж Льва Толстого<sup>250</sup>, в размышлениях которого во многом отразились сомнения, надежды и разочарования писателя, — многим читателям представляется весьма посредственным человеком и скучным моралистом.

<sup>248</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 229.

<sup>249</sup> Бабаев Э. Г. Комментарии: Л. Н. Толстой. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 9. М.: Художественная литература. 1982. С. 420.

<sup>250</sup> Сын писателя С. Л. Толстой замечает: «Константина Лёвина отец, очевидно, списал с себя, но он взял только часть своего „я“, и далеко не лучшую часть» (Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965. С. 54). По воспоминаниям свояченицы Льва Николаевича Т. А. Кузминской, Софья Андреевна говорила Л. Н. Толстому: «Лёвочка, ты — Лёвин, но плюс талант. Лёвин — нестерпимый человек» (Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1960. С. 269).

Особенно яростно против образа Константина Лёвина выступал Лев Шестов: «На губернских выборах у Лёвина происходит незначущий на вид, но заслуживающий внимания разговор с знакомым помещиком: „Вы женаты, я слышал?“ — спросил помещик. „Да“, — с гордым удовольствием ответил Лёвин. С гордым удовольствием! Чем тут гордиться? Человек женился, заслуга не из больших. Но для Лёвина женитьба не была просто женитьбой, как для всех людей. Она была для него доказательством, что он не хуже, чем другие. <...> Отказаться от семьи значило для Лёвина обречь себя на *capitis diminutio maxima*, значило потерять один из всеми признанных жизненных устоев, а это было для него всего страшней. И он женился на Кити, как женился бы на Долли или на какой хотите не слишком неприятной для него женщине его круга, достаточно приличной, чтоб придать жизни внешне благообразный характер. А его любовь, заботливость, ревность — это одни лишь нервы, играющие комедию для чужих и собственных глаз»<sup>251</sup>.

В процессе работы над романом, по мере развития сюжетной линии, первоначальный негативный импульс писателя по отношению к поступку главной героини был подавлен самой жизнью, и образ Анны Карениной, по мысли Шкловского, приобрёл для Толстого особое значение: «В конце „Анны Карениной“ Лев Николаевич говорит не только голосами своих героев; Толстой как бы подводит итоги своего романа. Безжалостные итоги. Никто не заступился за раздавленную женщину. Даже сын говорит с дядей, стараясь забыть о том, как его любили. Его — Серёжу. В словах, в путанице слов, в беззащитности Анны Карениной есть беззащитность самого Льва Николаевича. По старым законам и примечаниям к законам, правительство, а хотите — губернатор, мог назначить попечителя, который бы помог правительству сберечь имущество Льва Николаевича Толстого. Попечителем должна была быть его жена. Ему угрожали серьёзно. Лев Николаевич, трижды великий человек, был осаждён наследниками»<sup>252</sup>.

Талант писателя, способного представить своих героев многопланово, с учётом самых разных точек зрения, расширяет внутреннее пространство произведения, позволяя читателю находить в нём что-то близкое или, наоборот, абсолютно для себя неприемлемое. Но в любом случае, и при узнавании, и при отрицании, талантливое произведение никого не оставляет равнодушным, и в этом состоит основная заслуга автора.

Замысел художественного произведения можно рассматривать не как двучастную, а как трёхчастную структуру с позиции «триады» Гегеля: тезис (утверждение того, что существует), или объективное начало, — анти-тезис (отрицание, «абсолютное ничто» воображаемого), или субъективное начало, — и синтез как сочетание объективного и субъективного. Действительно, чтобы основа художественного текста оказалась жизнеспособной,

<sup>251</sup> Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) // Шестов Л. И. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. Томск: Водолей. 1996. С. 358–359.

<sup>252</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 167.

она должна содержать противоречие, ибо только в этом случае возможно развитие сюжетной линии. Как писал В. Шкловский, «противоречия — насущный хлеб великого искусства. И его форма, и его содержание»<sup>253</sup>.

Тезис вводит в курс дела, даёт общее представление о сложившейся ситуации. В упомянутых выше произведениях в качестве тезисов можно рассматривать первую часть авторских сюжетных зарисовок: 1. «тип женщины, замужней, из высшего общества» («Анна Каренина»); или 2. «некий молодой человек едет в провинцию» («Ревизор»); или 3. «молодой человек, исключённый из студентов университета, решил убить одну старуху» («Преступление и наказание»).

Вторая часть формулировки замысла противоречит заявленному тезису и, соответственно, может рассматриваться как антитезис: 1. женщина потеряла себя; 2. в провинции молодого человека приняли за другого; 3. «неразрешимые вопросы встают перед убийцею, мучают его сердце, божия правда, земной закон берёт свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести».

Развитие сюжета художественного произведения всегда связано с преодолением конфликта, и любое противостояние заканчивается обобщающим синтезом в соответствии с целевой установкой автора: 1. «эта женщина только жалкая и не виноватая»; 2. в России много дурного, и над этим следует смеяться; 3. «налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует». Трёхчастная структура замысла художественного произведения соответствует общепринятой в классической в науке о языке и мышлении модели преобразования чувственных переживаний в знаки: от наблюдения к чувственному осмыслению — развитию, которое завершается словесно-оформленным эмпирическим выводом (умозаключением).

Итак, в сюжетной линии литературного произведения тезис, утверждающий определённое положение дел или некий образ, соседствует с антитезисом, указывающим на содержащееся в этом противоречие, а задача, сформулированная писателем относительно цели создания своего произведения, указывает на то, в каком направлении будет развиваться сюжет, чтобы достичь синтеза — искомого разрешения конфликтной ситуации. Задача, которую автор выражает с помощью антитезиса, создаёт ограничение, предопределяющее именно тот вариант развития событий, который задумал писатель и который кажется ему наиболее вероятным или отражает существующее положение дел в обществе<sup>254</sup>.

Присутствие субъекта речи — автора, формирующего сюжет художественного произведения, отличает процесс литературного творчества от

<sup>253</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 88.

<sup>254</sup> О том, что является событием в художественном тексте, см.: Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф. С. 143–145, 163.

136 развивающихся по той же схеме стихийных природных явлений. «Поставить эксперимент — значит представить условие, при котором определённую систему движения можно проследить в необходимости протекающих в ней процессов, т. е. сделать заранее поддающейся расчёту. Выдвижение закона происходит, однако, с учётом общей разметки предметной сферы. Она задаёт критерий и привязывает к себе предвосхищающее представление условий эксперимента. Такое представление, в котором и с которого начинается эксперимент, не есть произвольный плод воображения»<sup>255</sup>.

Даже сложный, на первый взгляд, сюжет литературного произведения можно свести к последовательности трёх базовых структурных составляющих. «Евгений Онегин»: 1. Онегин отвергает любовь Татьяны-девушки (тезис); 2. Онегин безумно влюбляется в Татьяну — замужнюю даму (антитезис); 3. Татьяна отвергает любовь Онегина (синтез) — нравственные убеждения превыше любви (вывод).

К созданию «Евгения Онегина» Пушкин приступил в 1823 году в Кишинёве. Четвёртого ноября этого года он писал Вяземскому: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде „Дон-Жуана“». В письме к Вяземскому поэт сравнивает новый роман с поэмой Байрона «Дон Жуан», которая была написана в свободной манере, без фабульной завершенности, со множеством авторских отступлений.

Развитие событий в романе Пушкина протекает на фоне обычной жизни, которой живут многие его читатели. И это неслучайно. «Создавая „Евгения Онегина“, Пушкин поставил перед собой задачу, в принципе, совершенно новую для литературы: создание произведения литературы, которое, преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой. Видимо, так Пушкин понимал звание „поэта действительности“»<sup>256</sup>. В реальности счастливая любовь встречается гораздо реже, чем любовь несчастная. Да и с точки зрения развития сюжетной линии несчастливая любовь с постоянно возникающими конфликтными ситуациями более перспективна.

Виктор Шкловский писал о том, что «описание счастливой взаимной любви не создаёт новеллу или, если и создаёт, то только будучи воспринято на традиционном фоне описаний любви с препятствиями. Для новеллы нужна любовь с препятствиями. Например, А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б. На этой схеме построены отношения Евгения Онегина и Татьяны, причём причины одновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке»<sup>257</sup>.

<sup>255</sup> Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина. М.: Республика. 1993. С. 44–45.

<sup>256</sup> Лотман Ю. М. Роман в стихах «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство. 2003. С. 444.

<sup>257</sup> Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг. 1925. С. 56–57.

Представленная В. Шкловским схема лишь частично отражает развитие отношений между героями Пушкина, так как, на самом деле, смысл романа заключается в том, что А (Татьяна), хотя и отвергает любовь Б (Онегина), однако не перестаёт его любить. Описанная Пушкиным ситуация создаёт почву для нетривиального конфликта интересов, провоцируя размышления читателя. В то же самое время мысль В. Шкловского о том, что «для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие, какое-то несовпадение», весьма плодотворна.

Тезис и антитезис, по Гегелю, дают синтез — «становление», которое, в свою очередь, может стать новым тезисом в развитии произведения. Так, историю взаимоотношений Евгения Онегина и Татьяны можно рассмотреть как поэтапное претворение трёхчастных развивающихся структур:

- I. 1. Онегин устал от скуки и лицемерия светской жизни (тезис); 2. Он приезжает в деревню в надежде обрести смысл жизни (антитезис); 3. Но и в деревенской тиши он испытывает ту же скуку (синтез). — Хорошо там, где нас нет (вывод).
- II. 1. В деревне Онегин встречает Татьяну, которая тоже томится в деревенской глуши (тезис); 2. Татьяна видит выход в счастливом семейном союзе и признаётся в любви Онегину (антитезис); 3. Онегин отвергает любовь Татьяны, так как он не любит её и не в состоянии будет сделать её счастливой (синтез).
- III. 1. После объяснения Татьяна ещё больше начинает страдать от неразделённой любви; 2. Онегин в деревне живёт отшельником и занимается исключительно хозяйственными делами; 3. Поддавшись на уговоры друга, он всё же принимает приглашение семьи Лариных приехать на именины к Татьяне.
- IV. 1. На именинах при виде Онегина Татьяна готова упасть в обморок; 2. Это вызывает скуку и раздражение Онегина; 3. Чтобы позлить Ленского, который настоял на его приезде, Онегин начинает ухаживать за его невестой Ольгой — отмщение. И так далее до конца романа.

Содержание романа «Анна Каренина» тоже можно рассмотреть в виде последовательности событий, объединённых на основе принципа трёхчастных моделей развития отношений между Анной, её мужем и Вронским.

- I. *Начало развития сюжетной линии «Анна Каренина — Вронский»:*
  1. Анна приезжает в Москву в дом к брату в самый разгар его ссоры с женой из-за его измены (тезис); 2. Призывая Долли к терпимости, она добивается их примирения (антитезис); 3. Всё её благоразумие исчезает после встречи с Вронским (синтез). — То, что советуешь другим, не всегда можно использовать в собственной жизни (вывод).
- II. *Продолжение развития сюжетной линии «Анна Каренина — Вронский» (I):* 1. Вернувшись в Петербург, Анна испытывает горькое разочарование в своей жизни и в своём муже, но старается вести себя

как прежде (тезис); 2. Во время скачек, когда Вронский неожиданно падает с лошади, Анна, будучи не в состоянии владеть собой, выдаёт свои чувства (антитезис); 3. Когда её связь с Вронским раскрывается, Анна не находит в себе сил променять своё нынешнее положение на положение любовницы, бросившей мужа и сына и заслуживающей всеобщего презрения. — «И вот общественное мнение! Пружина чести, наш кумир! И вот на чём вертится мир!» (вывод).

Шв. *Продолжение развития сюжетной линии «Анна Каренина — Вронский»* (2): 1. После родов Анна, несмотря на прощение мужа и на его трогательную заботу о ней, ещё больше начинает тяготиться браком (тезис); 2. Она бросает мужа и через месяц после выздоровления вместе с Вронским и новорождённой дочерью уезжает за границу, где чувствует себя счастливой (антитезис); 3. Вскоре она разочаровывается в заграничной жизни, и они с Вронским возвращаются в Петербург. — От себя убежать нельзя (вывод).

Ш. *Окончание развития сюжетной линии «Анна Каренина — Вронский»*: 1. Несмотря на любовь Вронского, ни в Петербурге, ни в деревне, куда они уезжают, Анна не может найти покоя, осознавая своё отверженное положение в обществе (тезис); 2. Тяжёлое душевное состояние Анны усугубляется холодностью по отношению к ней Вронского, который начинает тяготиться их связью (антитезис); 3. Не в силах разрешить противоречия и простить Вронского, Анна бросается под поезд. — Когда человек утрачивает поддержку общества и близких ему людей, смерть является для него единственным выходом, позволяющим разрешить внутренние и внешние противоречия (вывод).

Шкловский обращает внимание на мысль Толстого о том, «что высказанное в „Анне Карениной“ нельзя передать только при помощи построения слов, оно может быть выражено, только стalkerная понятия, как бы противоречащие друг другу». Из письма Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову (1876): «Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцеплённых между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами, описывая образы, действия, положения»<sup>258</sup>. Невозможность с помощью выводов передать всю сложность развития ситуации, приводит писателя к осознанию необходимости ограничиваться в произведении описанием образов и обстоятельств, сопровождающих развитие действия, давая читателю возможность на этой основе самому делать выводы, извлекая из прочитанного важную и интересную именно для него информацию.

<sup>258</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 100–101.

Зададимся вопросами, были ли возможны варианты более оптимистического, с точки зрения обычного читателя, развития событий в «Анне Карениной» и почему автор выбрал для романа такой трагический финал. Представим себе, что события в романе стали бы развиваться по другому сценарию: Анна не покончила с собой, а смирилась со своей участью отверженной женщины. Что ждало бы её в этом случае? Постоянные обиды, раздражение, недовольство собой и окружающими... Согласитесь, судьбу главной героини романа невозможно даже вообразить в подобном ракурсе. Как правило, интуиция талантливого писателя работает безошибочно.

Подобный «оптимистический» вариант развития событий мы наблюдаем в «Обломове» Гончарова. Илья Ильич, несмотря на предоставленную ему судьбой возможность возродиться для жизни, пренебрёг ею, и судьба его сложилась довольно печально. По сути, заключительная часть содержания романа «Обломов» соответствует развитию одной из промежуточных сюжетных бифуркационных моделей «Евгения Онегина»: 1. В деревне Онегин встречает Татьяну, которая тоже томится в деревенской глуши (тезис); 2. Татьяна видит выход в счастливом семейном союзе и признаётся в любви Онегину (антитезис); 3. Онегин отвергает любовь Татьяны, так как он не любит её и уверен в том, что будет не в состоянии сделать её счастливой (синтез).

К сожалению, план создания «Евгения Онегина» не сохранился, и нам трудно судить о том, каким Пушкин видел своё произведение на промежуточных этапах его написания. Однако, если бы роман «Евгений Онегин» закончился тем, что герой отвергает любовь героини, читатель вряд ли бы смог отделаться от разочарования. Какой вывод следует из ситуации неудачного объяснения Татьяны с Онегиным? Если человек не чувствует любви, то ему не следует обманываться самому и обманывать другого. Это верно, но очень уж скучно<sup>259</sup>, почти по пословице «Лучше быть здоровым и богатым, чем бедным и больным». Конечно, лучше, да никто и не спорит.

Возможно, поэтому приведённая выше пословица, скорее, имеет ироническое значение и относится к разряду анти-пословиц, т. е. указывает на то, что в соответствующих ей ситуациях речь может идти о неистребимом пристрастии человека к банальным и избитым истинам, позволяющим находить утешение в самых тривиальных вариантах решения проблем.

На самом деле, отличительной чертой русских пословиц являются заложенное в них противоречие, загадка или парадокс: «Тише едешь — дальше будешь», «У семи нянек дитя без глаза», «Паны дерутся, а у холо-

<sup>259</sup> По сходной схеме развивается сюжеты так называемых «бульварных» романов. Желание автора во что бы то ни стало «облагородить» реальность или, наоборот, представить её в утрированно-негативном варианте, безусловно, не может соответствовать мироощущениям читателей относительно сложности и противоречивости внешнего мира, но позволяет заменить его виртуальным аналогом, погружающим в мир воображения, который хотя бы на время даёт передышку от надоевшей или неприемлемой по тем или иным причинам реальности.

пов чубы летят», «Не всё золото, что блестит». Все знают, что уехать дальше других при меньшей по сравнению с ними скорости невозможно. Но пословица — на то и пословица, что содержит в себе синтезирующий элемент, позволяющий примирить возникающие противоречия. Начинается поиск, в результате которого находится решение проблемы: большая скорость опасна и может привести к аварии, а в этом случае вам вряд ли удастся прийти к финишу первым.

Виктор Шкловский говорил об особом приёме «остранения», который писатели используют в своём творчестве: «Образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья“ его, а не „узнавания“»<sup>260</sup>. Человек по натуре своей мыслитель, и каждый раз, сталкиваясь с проблемой, он готов доказывать свою состоятельность в разрешении любых, даже самых запутанных, ситуаций. Поэтому окончание литературного произведения, в котором всё заранее предопределено и представлено в соответствии с принципом: «это хорошо и правильно, так и надо поступать в будущем», вряд ли может устроить читателя.

Возможно, именно в этом заключается несостоятельность предложенного нами счастливого окончания романа «Евгений Онегин»: любой *happy end* успокаивает, но ничему не учит, в эволюционном плане он абсолютно бесполезен, так как не приводит читателя к извлечению из сложившейся ситуации ни новых впечатлений, ни нового для него опыта. В то время как развитие событий, предложенное Пушкиным, влечёт логический вывод — нравственные убеждения превыше любви. И этот вывод заставляет читателя задуматься, пробуждая его интеллектуальную активность и воображение. Любой необычный финал имеет перспективы для развития.

Каждый раз, рассматривая соотношение элементов содержания текста, можно убедиться в том, что антитезис (промежуточный или конечный) как точка противоречия (бифуркации) определяет развитие сюжетной линии. «Цель художественного произведения — раскол жизни»<sup>261</sup>. Это правило относится не только к литературному творчеству. Чтобы заработала мысль, сознанию нужна определённая «встряска» — наличие проблемы, которую необходимо решить. При этом чрезвычайно важно, чтобы человек был лично заинтересован в её решении.

Описанная Гегелем логическая схема получения новых знаний во многом соответствует развитию природных явлений на основе самоорганизации. «Чередование стадий: порядок → хаос → новый порядок <...> является характерной особенностью всех развивающихся систем. Это не удивительно, поскольку во всех развивающихся системах происходит рождение новой информации. Такое чередование стадий соответствует из-

<sup>260</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 20.

<sup>261</sup> Там же. С. 105.

вестной триаде Гегеля: „тезис“ → „антитезис“ → „синтез“, которая была предложена двести лет тому назад (в 1803 г.)»<sup>262</sup>.

С логической точки зрения, мысль, возникнув как результат внешнего воздействия на организм, развивается в рамках сопоставления друг с другом объектов внешнего мира или событий и в соизмерении их сходств, различий, времени протекания, причинности и т. д. Чтобы сознание работало, необходимо, если не противоречие, то, по крайней мере, разница в том, что человек видит, чувствует или осознаёт: «Противоречие же есть корень всякого движения и жизненности; лишь поскольку нечто имеет в самом себе противоречие, оно движется, имеет побуждение и деятельность»<sup>263</sup>. При этом, согласно И. М. Сеченову, сопоставлению могут подвергаться «два действительно отдельных предмета или один и тот же предмет, но в двух различных состояниях; далее — цельный предмет со своей частью и, наконец, части предметов друг с другом». В качестве вершины логического развития человеческого мышления, «последнего элемента мысли», предстаёт умозаключение как форма абстрактной мыслительной деятельности и способ получения новых знаний<sup>264</sup>.

Интерпретацию окружающего мира и построение высказываний по принципу *тезис — антитезис — синтез* можно рассматривать как основу любой интеллектуальной деятельности, которая, наряду с эстетикой, является неотъемлемой частью и литературного творчества. Данные категории находят отражение в гегелевской характеристике литературных жанров с точки зрения их формы.

Под эпической поэзией Гегель подразумевает поэзию «в форме внешней реальности», определяющим содержанием которой является событие, а поэт отступает на второй план. Содержание лирики, по Гегелю, «составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа — вместо того чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе как внутренней стихии; поэтому-то как субъект *высказывается* является единственной формой и последней целью лирики». И наконец, «*третий* способ изложения связывает оба предшествующих в новую целостность, в которой мы также перед собой имеем как объективное раскрытие, так и источник его, а именно, внутреннюю жизнь индивида, — таким образом, *объективное* изображается вместе с тем как принадлежащее *субъекту*; наоборот, субъективное, с одной стороны, дано в наглядном изображении в его переходе к реальному обнаружению, с другой стороны — в виде судьбы, которую вызывает страсть как неизбежный результат её собственной деятельности»<sup>265</sup>.

<sup>262</sup> Чернавский Д. С., Чернавская Н. М. Проблема творчества с точки зрения синергетики. Интернет-ресурс: <http://spkurdyumov.narod.ru/CherSyn10.htm>

<sup>263</sup> Гегель. Наука логики. В 3-х томах. Т. 2 / Отв. ред. М. М. Розенталя. М.: Мысль. 1971. С. 65.

<sup>264</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М.: ОГИЗ. 1947. С. 269.

<sup>265</sup> Гегель. Лекции по эстетике. Кн. 3 / Пер. П. С. Попова // Гегель. Сочинения. Т. XIV. М.: Изд-во соци.-экон. лит.-ры. 1958. С. 224–225.

Различие литературных родов (тезис — эпос, антитезис — лирика, синтез — драма) не исключает использования данного принципа и на других самых разных уровнях организации литературных произведений. Так, например, в лирике Бродского *тезис — антитезис — синтез* можно рассматривать в качестве основной структурной характеристики большинства стихотворных текстов. Как правило, поэтическая мысль Бродского движется от физического восприятия (визуального образа) вглубь — к субъективно-авторскому осмыслению увиденного и услышанного (т. е. к эмоциональному его восприятию), и далее — к завершающему стихотворение умозаключению (выводу)<sup>266</sup>. Не только стихотворения Бродского, но и многие стихотворения А. Ахматовой, О. Мандельштама, А. Блока строятся по той же схеме.

Бифуркационный принцип лежит в основе развития других сюжетных линий романа «Анна Каренина», например отношений между Константином Лёвиным и Кити Щербацкой:

- I. *Начало развития сюжетной линии «Лёвин — Кити Щербацкая»:*
  1. Лёвин приезжает в Москву, чтобы сделать предложение Кити Щербацкой, свояченице Стивы Облонского, которую он боготворит;
  2. Но Кити, несмотря на симпатии к Лёвину, ждёт признания Вронского;
  3. Обвиняя себя в неудачном сватовстве, Лёвин возвращается в деревню — (синтез).
- IIa. *Продолжение развития сюжетной линии «Лёвин — Кити Щербацкая» (1):*
  1. Живя в деревне, Лёвин занимается помещьем, читает, пишет книгу о сельском хозяйстве и предпринимает различные хозяйственные переустройства, не находящие одобрения у мужиков;
  2. Когда он узнаёт о тяжёлой болезни Кити и видит её, направляющуюся в деревню, он осознаёт, что только с ней может быть счастлив;
  3. В состоянии высшего душевного подъёма он делает Кити предложение и получает её согласие.
- IIб. *Продолжение сюжетной линии «Лёвин — Кити Щербацкая» (2):*
  1. Первое время супружеской жизни оказывается тяжёлым для Кити и Лёвина: они с трудом привыкают друг к другу;
  2. Во время болезни брата Лёвин потрясён тем, как Кити заботится об умирающем, он чувствует, что только любовь жены спасает в эти дни от ужаса и его самого;
  3. Лёвин начинает дорожить душевной близостью, которая возникает между ним и женою, и мучается ревностью, боясь утратить эту близость.
- III. *Окончание развития сюжетной линии «Лёвин — Кити Щербацкая»:*
  1. Роды Кити стали глубоким духовным потрясением для Лёвина; неожиданно для себя на какое-то время он, неверующий, поверил в Бога;

<sup>266</sup> См. об этом подробнее: Глазунова О. И. Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции // Иосиф Бродский в XXI веке. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ; МИРС. 2010. С. 95–101.

2. После смерти брата и рождения сына Лёвина мучают вопросы, что он из себя представляет и зачем живёт; он чувствует, что находится в разладе с самим собой и близок к самоубийству; 3. Разрешение своих сомнений Лёвин видит в вере в Бога; проявление божества для него — «это законы добра, которые явлены миру откровением», он чувствует их в себе, тем самым соединяясь «с другими людьми в одно общество верующих, которое называют церковью».

Заканчивая работу над романом в 1877 году, Толстой говорил Софье Андреевне: «Мне теперь так ясна моя мысль... Так в „Анне Карениной“ я люблю мысль семейную, в „Войне и мире“ любил мысль народную, вследствие войны 12-го года...»<sup>267</sup>. История семейных отношений Константина Лёвина и Анны Карениной развиваются по сходным схемам, хотя в романе они и противопоставлены друг другу: Лёвин счастлив в семейной жизни, Анна — несчастлива. В этой связи начало романа Толстого («Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»), предваряющее рассказ о конфликте в семье Стивы Облонского, обретает глобальное значение в контексте произведения.

Один из ранних набросков Толстого, который впоследствии лёг в основу романа «Анна Каренина», имел другое название — «Два брака». Безусловно, центральное положение в «Анне Карениной», по замыслу писателя, составляют два типа супружеских отношений: семьи Карениных и семьи Лёвиных. Но наряду с этими семьями в романе присутствует описание и других супружеских пар, каждая из которых обладает своей спецификой и характерными особенностями.

Сюжетная линия «Анной Каренина — Вронский» обрывается в седьмой части романа с гибелью Анны, однако на этом произведение не заканчивается. И хотя роман назван по имени героини, в последней восьмой части романа Толстой обращается к подробному описанию мыслей и чувств Константина Лёвина. Несмотря на попытки автора сгладить трагический финал романа рассказом о счастливой семейной жизни своего любимого героя, читателя не оставляет чувство неестественности подобного окончания. Гибель Анны — завершающий трагический аккорд в композиционной структуре произведения и развязка всех основных затронутых в романе проблем — она не требует продолжения. Даже название романа, возможно, вопреки воле автора, ведёт читателя к восприятию произведения именно в этом ракурсе.

Достоевский в «Дневнике писателя» (1877) говорил о том, что его поразило описание ожидаемой всеми смерти Анны Карениной во время родов: «Явилась сцена смерти героини (потом она опять выздоровела) — и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой

<sup>267</sup> Толстая С. А. Дневники. В 2-х томах. Т. 1. М., 1978. С. 502.

Эпиграф, который Толстой выбирает для своего романа: «Мне отшелье, и аз воздам», тоже не соответствует развитию событий в заключительной восьмой части. Смысл приведённой Толстым библейской фразы состоит в следующем: «справедливое и полное возмездие за пороки и прегрешения не в человеческих возможностях, а в воле Божьей»<sup>269</sup>. По всей вероятности, эпиграф отражает позицию писателя по отношению к своей героини и может быть сформулирован иначе, с помощью другой цитаты из Библии: «Не судите, да не судимы будете». Обе фразы имеют прямое отношение к гибели Анны, но вряд ли могут соотноситься с духовными исканиями Константина Лёвина в заключительной главе романа.

Нелогичность построения романа «Анна Каренина» отметил В. Шкловский: «роман кончается бегством от развязки; но ружья существуют, а Лёвин не может спастись, он запирает ружьё, он боится застрелиться, прячет верёвку, он боится повеситься, он одевает маску писателя и бежит, бежит от своих романов. Жизнь Лёвина с Кити не есть спасение; хотя, по Толстому, все счастливые семьи счастливы одинаково, но такой семьи он так и не описал»<sup>270</sup>.

Безусловно, название выполняет в художественном произведении чрезвычайно важную функцию. Оно раскрывает главную тему, поддерживает вывод, выражая точку зрения автора на описываемые события. Роман Пушкина был назван по имени главного героя, несмотря на то что нравственная позиция Татьяны имеет в нём основополагающее значение. Выбор автора в этом случае можно объяснить тем фактом, что он описывает состояние современного ему общества, в котором Онегин не просто героиню-одиночку, а «портрет целого поколения», в то время как Татьяна — образ в большей степени идеальный, т. е. единичный.

Почему, например, роман Тургенева называется «Отцы и дети», хотя более уместным для него было бы название по имени главного героя — «Базаров»? Ведь именно образ бунтаря и нигилиста, по свидетельству писателя, лёг в основу его работы над произведением. В специальной статье, посвящённой истории создания «Отцов и детей», Тургенев писал: «Я брал морские ванны в Вентноре, маленьком городке на острове Уайте, — дело было в августе месяце 1860 года, — когда мне пришла в голову первая мысль „Отцов и детей“, этой повести, по милости которой прекратилось — и, кажется, навсегда — благосклонное расположение ко мне русского молодого поколения. Не однажды слышал я и читал в критических статьях, что я в моих произведениях „отправляюсь от идеи“ или „провожаю идею“; иные меня за это хвалили, другие, напротив, порицали; с своей стороны, я

<sup>268</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. СПб.: Наука. 1995. С. 59.

<sup>269</sup> Кочедыков Л. Г. Краткий словарь библейских фразеологизмов. Самара: Изд. дом «Бахрах-М». 2006. С. 101.

<sup>270</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 303.

должен сознаться, что никогда не покушался „создавать образ“, если не имел исходною точкою не идею, а живое лицо, к которому постепенно при- мешивались и прикладывались подходящие элементы. Не обладая большою долею свободной изобретательности, я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твёрдо ступать ногами. Точно то же произошло и с „Отцами и детьми“; в основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860 года.) **В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, ещё бродившее начало, которое потом получило название нигилизма.** Впечатление, произведённое на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно; я, на первых порах, сам не мог хорошенько отдать себе в нём отчёта — и напряжённо прислушивался и приглядывался ко всему, что меня окружало, как бы желая поверить правдивость собственных ощущений. Меня смущал следующий факт: **ни в одном произведении нашей литературы я даже намёка не встречал на то, что мне чудилось повсюду;** поневоле возникло сомнение: **уж не за призраком ли я гоняюсь?»**<sup>271</sup> (выделено мною. — *О. Г.*)

Рассмотрим замысел романа «Отцы и дети» с точки зрения «триады» Гегеля:

1. С первой встречи между Павлом Петровичем Кирсановым и Базаровым возникают непримиримые разногласия, которые, среди прочего, касаются и взглядов на любовь (Базаров высмеивает страсть Павла Петровича к княгине Р\*) — тезис; 2. В губернском городе Базаров встречает молодую и богатую вдову Одинцову и влюбляется в неё, но она отвергает его — антитезис; 3. Базаров уезжает в деревню к родителям, где заражается тифом и умирает (синтез). — Такие люди, как Базаров, никому не нужны в современной России (вывод).

Название «Отцы и дети» выдвигает на первый план романа не образ нигилиста Базарова, а те взаимоотношения, которые складываются между ним и представителями старшего поколения (братьями Кирсановыми). Вместе с тем в категорию «детей» в романе попадает не только Базаров, но и Аркадий Кирсанов, и сёстры Одинцовы, а также пародийные персонажи — Ситников и Евдоксия Кукшина. Конечно, эти образы не столько противостоят представителям старшего поколения, сколько развивают или пародируют их качества. В романе, который предваряется названием «Отцы и дети», проблема, затронутая Тургеневым, получает более объёмное освещение. «Искусство видит героя, видит так называемые его противоречия, которые оно видит в противоречиях времени»<sup>272</sup>.

Название «Отцы и дети» даёт возможность расширить рамки романа не только в социальном, но и во временном плане в ряду произведений, рассказывающих о типичных литературных героях своего времени: Оне-

<sup>271</sup> *Тургенев И. С.* По поводу «Отцов и детей» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 тт. Т. 14. Воспоминания. Критика. Публицистика. 1854–1883. М.-Л.: Наука. 1967. С. 97–98.

<sup>272</sup> *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 346.

гин — представитель молодого поколения первой четверти XIX века, Печорин — герой второй четверти XIX века, прототипы Базарова появляются в России в третьей четверти XIX века. Существующую связь между Базаровым и его литературными предшественниками отмечает сам автор: «Вся причина недоразумений, вся, как говорится, „беда“ состояла в том, что воспроизведённый мною базаровский тип не успел пройти чрез постепенные фазисы, через которые обыкновенно проходят литературные типы. На его долю не пришлось — как на долю Онегина или Печорина — эпохи идеализации, сочувственного превознесения. В самый момент появления нового человека — Базарова — автор отнёсся к нему критически... объективно. Это многих сбило с толку — и кто знает! в этом была — быть может — если не ошибка, то несправедливость. Базаровский тип имел по крайней мере столько же права на идеализацию, как предшествовавшие ему типы»<sup>273</sup>.

Название — чрезвычайно важный этап в формировании замысла будущего произведения; по сути, это последняя точка в составлении плана — утверждение того, что у писателя сложилось о нём общее представление. Роман Пушкина был назван по имени главного героя; Лермонтов, продолжая традицию, указывает в названии, что его герой — портрет целого поколения; «Отцы и дети» Тургенева объединяют все три образа в единое целое, отмечая, с одной стороны, их преемственность, а с другой — отличительные черты, которые меняются в зависимости от развивающихся экономических, социальных, нравственных и общественно-политических отношений.

В ряде случаев уже в названии литературного произведения закладываются основы противостояния — конфликта, который составляет суть развития сюжета. Наиболее наглядно это представлено в баснях: «Стрекоза и муравей», «Мужик и медведь», «Лебедь, рак и щука» и т. д. Сравните также «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Волки и овцы» А. Н. Островского, «Война и мир» Л. Н. Толстого.

Таким образом, противоречия как залог поступательного развития содержания художественного произведения пронизывают его на макро- и микроуровнях: начиная с общего замысла, через отдельные композиционные структуры и далее — к образам главных героев, чертам их характера, особенностям внешности, отдельным мыслям, чувствам, поступкам. Если рассматривать противоречие как всплеск энергии, необходимой для преодоления инертности внешней среды и перехода к новому витку развития, то литературное произведение через свою структуру и содержание может выступать в качестве источника, способного не только синтезировать энергию, но и передавать её в пространстве и времени. И в этом случае влияние, которое талантливое произведение оказывает на читателя, утрачивает своё мистическое значение и переходит в разряд поддающихся исследованию материальных сущностей.

<sup>273</sup> Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 тт. Т. 14. Воспоминания. Критика. Публицистика. 1854–1883. М.-Л.: Наука. 1967. С. 102–103.

Действительно, если сфера сознания (содержание произведения) и мир природных объектов обладают сходными энергетическими характеристиками, то у них должно быть что-то общее и на уровне внутреннего строения. Так, например, элементы периодической таблицы, образующие сходные типы связей при взаимодействии с другими элементами, скорее всего, относятся к одной группе и имеют одинаковое строение внешних электронных оболочек атомов. Возможно, мысль, действительно, материальна, однако в чистом виде этот вид материи в настоящий момент не доступен для исследования.

Русская классическая литература со всеми социальными и личностными проблемами и противоречиями началась с Пушкина, как фруктовое дерево вырастает из косточки, а человеческий организм из клетки. Что же дал нам Пушкин? Ведь сюжет, который поэт использовал в «Евгении Онегине», не нов — обычная любовная история, к тому же несчастливая. Но пытаюсь разобраться в причинах этого несчастья, читатель способен узнать и почувствовать гораздо больше, чем при знакомстве с произведениями, имеющими более благополучное окончание. (Сказка всегда заканчивается свадьбой, но жизнь не сказка, и самые значительные события обычно начинаются после того, как герои начинают жить вместе).

По логике развития ситуации (Татьяна и Онегин молоды, свободны, богаты и не стеснены никакими обязательствами) не существует никаких препятствий для того, чтобы они стали счастливыми. Именно такое представление складывается у читателя после прочтения первых глав «Евгения Онегина». Но автор не оставляет ему на это никаких надежд, потому что не счастливый конец, а несчастье способно вырвать обывателя из обычного безмятежного существования, заставить задуматься над сложностью жизни и неоднозначностью человеческих взаимоотношений. Осознание трагизма ситуации даёт возможность увидеть всё происходящее в истинном свете.

Вывод, к которому приходит читатель после прочтения романа (нравственные убеждения превыше любви), даёт ему стимул для познания добра и зла, для размышлений над сущностью бытия, глубиной и сложностью внутреннего мира человека. Но путь к этому выводу непрост, он лежит через осознание всего того, что происходит с героями романа от начала до конца повествования.

Запутанность человеческих отношений и решение проблем в рамках ограниченного множества соответствующих им возможностей наводит на мысль об изначальном существовании определённых вариантов развития событий по сценариям, которые воспроизводятся в пространстве и времени с завидной регулярностью. Каждый следующий виток добавляет в мировую «копилку» всё новые штрихи и точки пересечения, умножая количество сцеплений человеческих судеб и взаимоотношений. Всё строится по единой схеме, и всё различно. Принцип построения художественного произведения соответствует структурной организации фрактального типа: сюжет произведения воспроизводит один из мировых сюжетов, в результате чего разделённые пространством и временем герои попадают в одну и ту же ситуацию.

Современная физика объясняет эти «повторы» с помощью квантовой теории. «Если два электрона первоначально колеблются в унисон (такое состояние называется когерентным), то они способны сохранить волновую синхронизацию даже на большом расстоянии друг от друга. Даже если эти электроны окажутся разделены световыми годами, невидимая шрёдингерова волна всё равно будет связывать их между собой подобно пуповине. Если с одним из электронов что-то произойдёт, то какая-то часть информации об этом событии будет немедленно передана второму. Это явление называется квантовой запутанностью и основано на концепции о том, что когерентные частицы обладают какой-то глубинной связью»<sup>274</sup>.

Преимущество, которую ощущают художники, позволяет им, опираясь на опыт предшественников, идти дальше, не прерывая традиций. Связи, существующие между людьми, ситуациями, объектами и явлениями, просматриваются не только в творчестве: «всё, что происходит с нами, автоматически и мгновенно влияет на события, происходящие в отдалённых уголках Вселенной, ведь наши волновые функции, вероятно, „запутаны“ ещё с начала времён»<sup>275</sup>.

Знаменитая теория струн, с помощью которой современная физика надеется получить ответы на вопросы, которые не могли иметь объяснения в прошлом, уходит корнями в античность. Как пишет Митию Каку: «Первое серьёзное предположение, имеющее отношение к теории всего, было выдвинуто около 500 г. до н. э.; считается, что примерно в это время греки-пифагорейцы разгадали математические законы музыки. Проанализировав узлы и колебания лирной струны, они сумели показать, что музыка подчиняется замечательно простым математическим правилам. Затем появились рассуждения о том, что, может быть, гармониями лирной струны можно объяснить всё в природе. (В каком-то смысле современная теория струн возродила к жизни мечту пифагорейцев!)»<sup>276</sup>.

Всё повторяется в этом мире, но в ином качестве и при других обстоятельствах, и в этом состоит значение теории самоорганизации. Следуя за одной из моделей вероятного развития событий, структура и содержание художественного произведения переплетаются друг с другом в произвольном, на первый взгляд, порядке, тем самым создавая новые типы отношений, а на самом деле совершают колебательные движения вокруг раз и навсегда заданной траектории, то возвращаясь к тому, что было, то меняя направление движения в соответствии с изменившимися условиями существования. И результаты этих метаморфоз мы можем наблюдать в том, что не поддаётся уничтожению, передаваясь из поколения в поколение, — в языке, в объектах материальной и духовной культуры: традициях, обычаях, произведениях литературы и искусства.

---

<sup>274</sup> Каку М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 99.

<sup>275</sup> Там же. С. 100.

<sup>276</sup> Там же. С. 395.

## Глава 10

# Форма и содержание художественного произведения

---

*Художественное произведение, если разрушить его форму, теряет своё эстетическое действие.*

Лев Выготский

*От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления.*

Иоганн Вольфганг Гёте

*Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые. Язык искусства делает его формальные стороны содержательными.*

Юрий Лотман

*Для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не ответствующей ей форме.*

Фёдор Достоевский

### I

Принципы соотношения формы и содержания объектов реальной действительности, их взаимодействие и функционально-прагматическое значение являются частью общей глобальной проблемы миропорядка и могут дать весьма интересный материал для анализа.

Любая материя, существующая в пространстве и времени, потенциально может обладать формой. Иногда форма закладывается самой природой в зависимости от предназначения объекта, при этом каждая часть структурного образования служит для осуществления определённых целей, отвечая за свой цикл в работе системы. Так, корни дерева предназначены для добывания из почвы влаги, ствол служит для транспортировки

150 необходимых для его существования питательных элементов, разветвлённая крона и плоские листья принимают необходимую для фотосинтеза солнечную энергию.

Всё в природе функционально оправдано и пребывает в состоянии постоянного взаимодействия с окружающей средой. Улитка обладает панцирем, и его форма идеальна для того, чтобы защитить её от хищников; человек имеет голову, чтобы воспринимать окружающую среду и анализировать поступающую информацию, у него есть две руки и две ноги, чтобы двигаться и изготавливать орудия труда и т. д. Форма и то, что в ней заключено, взаимообусловлены, и эта связь не случайна, она прошла испытания временем. То, что не было функционально оправдано, исчезало или преобразовалось в иные структуры.

Существующие в природе объекты прошли через длительный процесс эволюции, сохраняя лишь то, что было жизнеспособно и могло вписаться в общий контекст развития. Именно это качество отличает реальный мир от фантастики, созданной исключительно на основе воображения и не имеющей в природной среде аналогов. На примере образа Кинг-Конга Митио Каку разоблачает литературные вымыслы.

«Если бы Кинг-Конг существовал на самом деле, — пишет американский физик, — он никак не мог бы терроризировать Нью-Йорк. Наоборот, при первой же попытке шагнуть у него сломались бы ноги. Дело в том, что, если взять обезьяну и увеличить её пропорционально в десять раз, её вес при этом увеличится пропорционально объёму, т. е. в тысячу раз ( $10 \times 10 \times 10 = 1000$ ). Итак, обезьяна стала в тысячу раз тяжелее. Но её сила увеличилась пропорционально толщине костей и мускулов. Площадь сечения костей и мышц увеличивается пропорционально квадрату линейной величины, т. е. вдесятеро ( $10 \times 10 = 100$ ). Другими словами, если Кинг-Конг будет в 10 раз больше обычной обезьяны, то он будет превосходить её силой всего в сто раз, а весить в тысячу раз больше. Таким образом, при увеличении размера обезьяны вес растёт гораздо быстрее, чем сила. Если говорить относительно, то Кинг-Конг окажется в 10 раз слабее обычной обезьяны. Вот почему его ноги сразу же ломаются»<sup>277</sup>.

Согласно законам масштабирования, существование Кинг-Конга в реальности невозможно, но это не имеет значения, так как присутствие данного персонажа в нашем сознании обусловлено совершенно иными факторами. Кинг-Конг, как и все сказочные персонажи, восходит к мифам, которые были созданы человеком, чтобы выразить отношение к окружающей действительности или разрешить противоречия, указать на несправедливость существующего порядка вещей или закрепить наиболее важные принципы жизни общества.

Появление Кинг-Конга и других фантастических персонажей в культуре западной цивилизации XX века является событием знаковым, так как

---

<sup>277</sup> Каку М. Физика невозможного. С. 204.

указывает на потребность современного человека, имеющего огромный научный потенциал, вернуться к мифологическим способам осмысления действительности, преобладавшим на ранних стадиях его развития. В «Кинг-Конге», как в любой сказке, выражается протест против изменившегося положения вещей в мире. Утверждая необходимость возвращения к этическим нормам поведения и отношения к членам других сообществ, история Кинг-Конга несёт в себе ярко выраженный социально-педагогический подтекст. Фантастический сюжет, ориентированный на традиционное, глубинное, подсознательное осмысление событий, способствует наглядно-действенному восприятию, основанному на эмоциональной реакции субъекта. «Все новое действует и на ребёнка, и взрослого, подобно всякой неожиданности, сильно. Удивление — родня страху. Им часто начинается и наслаждение, и отвращение, и даже самый страх»<sup>278</sup>.

Обращение современного человека к фантастическим героям связано с необходимостью возродить в его сознании ущемлённое обществом чувство справедливости, утолить эмоциональный голод, возрастающий под воздействием спокойного образа жизни, восполнить недостатки научно-логического осмысления окружающего мира, в рамках которого многие актуальные для него проблемы так и не находят решения. Противоречия между внутренним миром человека и окружающей его средой, между имеющимися в душе потребностями и невозможностью их удовлетворения сделали существование сказочных персонажей не только возможным, но и принципиально важным фактором развития общества, создавая условия для расцвета фантастики, комиксов, компьютерных игр.

Связь между формой и содержанием имеет принципиальное значение в процессе познания вымышленной или реальной действительности: изучая одно, например форму, можно получить информацию о другом — о содержании, и наоборот. Полученные знания анализируются сознанием и получают интерпретацию в зависимости от многих факторов, включающих особенности существования объекта в мире. Например, Кинг-Конг, несмотря на всю свою силу и мощь, оказывается абсолютно беззащитным перед варварским отношением к нему человека. И в этом противоречии содержится предостережение для современного общества.

Искусство оказывает не менее важное влияние на общество, чем любые другие факторы, определяющие его развитие. На протяжении всего своего существования человек, опираясь на тот опыт, который предоставила ему природа, принимал активное участие в формировании тех или иных объектов действительности — вымышленных или реальных. Любой может взять кусок глины и слепить из него вазу. Представления о том, какой она должна быть, имеются у каждого. Но только человек, наделённый способностью чувствовать и воспринимать прекрасное, создаст не просто

---

<sup>278</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М.: ОГИЗ. 1947. С. 161–162.

152 ёмкость для хранения воды и цветов, а произведение искусства, которое само по себе будет привлекать внимание, вызывая ощущение красоты и гармонии.

Если в начале своей деятельности человек как существо разумное ограничивался исключительно материальной сферой своего существования, то на более поздних этапах развития он стал уделять внимание духовно-ценностной составляющей, которая органически вплеталась в утилитарно-прагматические цели, образуя сложный взаимообусловленный симбиоз значений. Во всех мировых культурах красота традиционно выступает как отражение добра и справедливости, т. е. противопоставит злу, а значит обладает магическими возможностями. Ваза как произведение искусства вступает в диалог со зрителем, пробуждая в нём творческую активность. И в этом её основное отличие от обычных, ничем не примечательных ёмкостей для воды.

Что прежде всего привлекает внимание зрителей — материал или форма? Конечно, форма попадёт в поле зрения раньше материала, недаром же существует поговорка о том, что встречают именно по одежке. Если форма нравится, у зрителя появляется желание узнать, из какого материала всё это сделано, если форма уродливая, то вопросы о содержании могут так и не возникнуть.

Визуальный приоритет формы над содержанием сделал возможным расцвет формального искусства, когда именно форма главенствовала, затмевая или даже устраняя содержание. Но вряд ли данное направление с полным правом может относиться к искусству. Хотя некоторые из искусствоведов сегодня настаивают на другом: по их мнению, «какая-нибудь сушилка или унитаз в зале музея — это произведение искусства»<sup>279</sup>. (Если следовать этой логике, то и любой лишённый слуха и голоса человек, которому взбредёт в голову выйти на сцену и запеть перед публикой, должен считаться артистом. Примеры можно продолжить.)

Формализм и постмодернизм — болезни XX века. В отсутствии оригинальных идей писательское ремесло превращается в игру, в переложение на современных лад классических сюжетов, при котором роль читателя сводится к угадыванию традиционных схем и сюжетных коллизий. По мнению Ю. Лотмана, «разнообразные виды окологосударства могут имитировать искусство высокое, прогрессивное или реакционное, искусство, заказанное „сверху“ или заказанное „снизу“, или „сбоку“. Но они всегда имитация. Отчасти они полезны, как полезны азбуки и учебники (ведь не все сразу могут слушать сложную симфоническую музыку). Но одновременно они учат дурному вкусу, подсовывая вместо подлинного искусства имитацию. А имитации усваиваются легче, они понятнее. Искусство же непонятно, и потому оскорбительно»<sup>280</sup>.

<sup>279</sup> См. статью: *Чаплыгина Н.* Жизненные стратегии и способы выживания Фабриса Ибера // Аргументы недели. 8 сентября 2010. Интернет-ресурс: <http://www.argumenti.ru/culture/n254/75643>

<sup>280</sup> *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 404.

Вторичность восприятия, бесконечная постмодернистская «викторина» стали неотъемлемой частью современного литературного процесса. При отсутствии творческого начала и способности к осмыслению происходящего – событий, конфликтов, образов – всего того, что определяет развитие современного общества, писатели приспособливают для своих нужд работы предшественников. Если нет достойного содержания, его заменяет обыгрывание формы.



Для итальянского скульптора Фабио Виале игра с материалом — главная цель творчества. Среди работ Фабио — Джоконда из мрамора, имитирующего пенопласт, шины Michelin из чёрного мрамора, мраморный воздушный шар. По словам Фабио, его мраморные скульптуры были созданы для того, чтобы ломать стереотипы восприятия<sup>281</sup>.

Преодоление косности сознания является одной из основных задач искусства, и обыгрывание формы в этом процессе должно использоваться не автономно, а наравне с содержанием. А. Н. Леонтьев в предисловии к книге Л. С. Выготского «Психология искусства» пишет: «Мы знаем, что иногда преодоление вещественных свойств материала, из которого создаётся творение художника, достигает степеней необыкновенных: кажется, что камень, из которого изваяна Ника Самофракийская, как бы вовсе лишён массы, веса. Это можно описать как результат „развоплощения материала формой“. Но такое описание совершенно условно, потому что истинно определяющим является то, что лежит *за* формой и создаёт её самоё: а это не что иное, как воплощаемое в художественном произведении содержание, его *смысл*. В Нике это — взлёт, ликование победы»<sup>282</sup>.

Оригинальная форма без столь же оригинального содержания не имеет значения и даже вредна, потому что ведёт к фальсификации, заменяя

<sup>281</sup> «Я создал эту лодку не только для того, чтобы доказать, что мрамор может плавать. Я хотел показать, что задача современного искусства — ломать стереотипы. Расширять границы, делая реальным невозможное», — сказал Фабио. Интернет-ресурс: [http://www.mr7.ru/news/culture/story\\_17126.html](http://www.mr7.ru/news/culture/story_17126.html)

<sup>282</sup> Леонтьев А. Н. К методологии вопроса. Предисловие // Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 9.

творческий процесс ремеслом фокусника. В результате, «вместо того чтобы слиться с содержанием, — пишет Р. Арнхейм, — форма становится между зрителем и темой произведения. Определённая категория художников, охваченная страхом отступничества, стремится втиснуть богатство жизни в прокрустово ложе геометрии. Тем самым формализм является выражением трагической ограниченности человека. Искусство шизофреников доводит формализм до патологической крайности»<sup>283</sup>.

Форма не может быть первичной, она создаётся в зависимости от содержания с учётом его смыслового и эмоционального наполнения. Внутренний мир литературных героев определяет их поступки, а не наоборот. Но для читателя этот внутренний мир (содержание) персонажей раскрывается через формальные стороны их поведения. Вместо утомительного перечисления достоинств и недостатков своих героев, автор обращается к фактам, вовлекая читателя в процесс творчества, позволяя ему на основании прочитанного самому делать выводы.

Ломая привычные представления о формальных признаках типичных литературных героев, писатель создаёт принципиально новое содержание. Согласно традиционным взглядам, Онегин как романтический герой должен ответить взаимностью на признание Татьяны, а он отчитывает её; Татьяна же после разговора с Онегиным следовало бы покончить жизнь самоубийством или уйти в монастырь, а она удачно выходит замуж. И наконец, когда Онегин признаётся Татьяне в любви, ей надо было бы со слезами умиления броситься ему на шею, а она отвергает его, и даже несмотря на то, что по-прежнему любит.

Желание читателя увидеть Татьяну счастливой в браке с Онегиным — было обмануто автором самым жестоким образом. Но результатом этого обмана стало обретение новых знаний и нового опыта. Обманутые ожидания послужили приёмом, который позволил читателю разобраться во внутреннем мире героев, осознать истинные мотивы их поведения и поступков. Парадоксальность формы помогла автору выполнить основную задачу — показать суть характера русской женщины, её веру, силу, самобытность и красоту.

Надо отметить, что образы второстепенных персонажей в романе менее подвержены творческой трансформации. Например, Ленский описывается Пушкиным как типичный романтический герой: он пишет стихи, влюбляется, и если бы не преждевременная смерть, то, скорее всего, ему было бы суждено повторить ничем не примечательную судьбу Дмитрия Ларина — отца Татьяны. То же самое можно сказать и об Ольге.

Право писателя на творческие поиски и самостоятельный образ мыслей далеко не сразу стали восприниматься благосклонно читающей публикой. И это естественно в силу изначальной инертности человеческого мышления. Можно представить, через какие испытания пришлось пройти

---

<sup>283</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 137.

первобытному художнику, прежде чем значение эстетического начала в его оценке окружающего мира стало очевидным для соплеменников. Но преодолевая скептицизм и недоверие, первобытный творец шёл к своей цели, воплощая в куске глины, дерева, камня свои представления о духовной составляющей окружающего мира. И природа способствовала ему в этом, так как всё, созданное ею, изначально обладает красотой и гармонией.

В науке эстетическая сторона природных объектов воспринимается не менее остро, чем в искусстве. «Учёный изучает природу не потому, что это полезно; он исследует её потому, что это доставляет ему наслаждение, а это даёт ему наслаждение потому, что природа прекрасна. Если бы природа не была прекрасной, она не стоила бы того, чтобы быть познанной; жизнь не стоила бы того, чтобы быть прожитой. Я здесь говорю, конечно, не о той красоте, которая бросается в глаза, не о красоте качества и видимых свойств; и притом не потому, что я такой красоты не признаю, отнюдь нет, а потому, что она не имеет ничего общего с наукой. Я имею в виду ту более глубокую красоту, которая кроется в гармонии частей и которая постигается только чистым разумом. Это она создаёт почву, создаёт, так сказать, остов для игры видимых красот, ласкающих наши чувства, и без этой поддержки красота мимолётных впечатлений была бы весьма несовершенной, как всё неотчётливое и преходящее. Напротив, красота интеллектуальная даёт удовлетворение сама по себе, и, быть может, больше ради неё, чем ради будущего блага рода человеческого, учёный обрекает себя на долгие и тяжкие труды»<sup>284</sup>.

Истинность теории подтверждается на любом уровне её обоснования. Как писал Эйнштейн об общей теории относительности, «главной привлекательной чертой теории является её логическая полнота. Если хоть один из её выводов окажется неверным, теорию следует отвергнуть; похоже, что подправить её, не разрушив всю структуру, невозможно»<sup>285</sup>.

Безусловно, на ранних этапах развития человечества или отдельной личности, в предметах или системах, обладающих исключительно прагматическими функциями, понятие красоты представляется чем-то второстепенным, отвлекающим, ненужным. Ни у кого (за исключением, наверное, узких специалистов), не возникнет вопроса, красива ли система пищеварения у питона, потому что система эта имеет единственную цель — служит для выполнения отведённой ей природой функции переваривания пищи. Форма в данном случае есть лишь обусловленный содержанием контейнер — структура, необходимая для обеспечения процесса жизнедеятельности. Не только в природе, но и в жизни форма, которую производит человек, далеко не всегда имеет принципиальное значение. На кон-

<sup>284</sup> Пуанкаре А. О науке. Пер. с фр. / Под ред. Л. С. Понтрягина. 2-е изд., стер. М.: Наука. 1990. С. 378.

<sup>285</sup> Holton G. Constructing a Theory: Einstein's Model // American Scholar 48 (summer 1979): 323. Цит. по: Вайнберг Ст. Мечты об окончательной теории. Физика в поисках самых фундаментальных законов природы / Пер. с англ. А. В. Беркова. М.: URSS. 2004. С. 107.

156 дитерской фабрике, например, когда шоколадная масса разделяется и облекается в форму зайчиков или дедов морозов, это никак не влияет на качество выпускаемой продукции.

То же самое, на первый взгляд, можно сказать о букве или о слове, которым соответствует определённый звук или понятие. Механическое соединение формы и содержания в данном случае кажется условным, хотя при желании можно выявить определённые мотивирующие принципы их соответствия. Например, русское прилагательное 'голубой' мотивировано словом 'голубь', а в польском языке структура лексемы 'niebieski' указывает на связь этого понятия с небом. В названиях цветов, более поздних по образованию, таких как 'бирюзовый', 'сиреневый', 'розовый', 'вишнёвый', 'малиновый', 'кирпичный', а также в заимствованных прилагательных 'оранжевый' ('orange' (англ.) — апельсин), 'фиолетовый' ('violet' (англ.) — фиалка), внутренняя форма, как правило, отображает универсальный носитель признака, который в сознании носителей языка соотносится с данным цветом<sup>286</sup>.

«Действительная материя языка — это, с одной стороны, звук вообще, а с другой — совокупность чувственных впечатлений и произвольных движений духа, предшествующих образованию понятия, которое совершается с помощью языка. Само собой понятно, что, для того чтобы составить представление о форме языка, необходимо обратить особое внимание на реальные свойства его звуков»<sup>287</sup>. При желании можно, например, усмотреть связь между буквой *O* и формой губ при произнесении соответствующего ей звука. Стоит отметить, что при произнесении многих звуков русского языка форма губ напоминает соответствующую им букву: когда мы произносим *M*, напряжение верхней губы усиливает волнообразность её очертаний; *П*, наоборот, разглаживает внешний контур верхней губы; *У* ассоциируется с выходом из тоннеля; *И* — с растянутой гармошкой; в букве *Ю* сочетаются два элемента звукового соответствия — «йот» *J* и округлый звук *У* и т. д.

Практически все культуры при создании алфавитов опирались на использование символического значения букв, в котором сочетаются графика и фонетика, именно поэтому во многих языках одним и тем же звукам соответствуют схожие по конфигурации буквы. Фонематическая близость звуковых комплексов, соответствующих понятию 'мама' в весьма отдалённых языковых системах, свидетельствует в пользу того, что этот звукоряд возник неслучайно: «слово 'мама', по механизму своего происхождения, самое простое: слог 'ма' происходит, если при совершенно покойном положении всех мышц, голосовых и ротовых, произвести разом звук в гортани и открыть вместе с тем рот»<sup>288</sup>.

<sup>286</sup> См. об этом подробнее: Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований. СПб.: Изд-во Филолог. ф-та СПбГУ. 2000.

<sup>287</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 73.

<sup>288</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М.: ОГИЗ. 1947. С. 119.

«Звук возникает в нас как трепещущий стон, и исходит из нашей груди как дыхание самого бытия»<sup>289</sup>. Семантическое наполнение звуков было актуально не только на заре возникновения языка. Множественность связанных со звуками ассоциаций и сегодня имеет значение и в разговорном языке (например при использовании междометий), и в поэтическом творчестве.

В поэзии Бродского, например, гласные звуки часто приобретают символическое значение. Звук «о!» в позиции существительного передаёт божественное восхищение, экстаз людей, взоры и мольбы которых обращены к небу. Сравните: «к небу льнут наши „о!“, где звезда обретает свой / облик». Звук «у» в отрывке «и улица вдалеке сужается в букву „У“, / как лицо к подбородку» имеет определительное пространственное значение; долгий звук «у» в стихотворении «Стихи о зимней кампании 1980-го года» ассоциируется с протяжным зловещим воем, от которого хочется избавиться, зарывшись с головой в труху матраса: «Натяни одеяло, вырой в трухе матраса / ямку, залаг и слушай „уу“ сирены».

Тревожно-болезненное ощущение от звука «а» в контексте стихотворения «Венецианские строфы (1)» усиливается за счёт сопоставления его со словом «ангина», то же значение присутствует в стихотворении «Цветы» 1993 года: «и подъезды, чьё нёбо воспалено ангиной / лампочки, проносят „а“»; «Цветы с их с ума сводящим принципом очертаний, / придающие воздуху за стеклом помятый / вид, с воспалённым „А“, выглядящим то гортанней, / то шепелявей, то просто выкрашенным помадой».

«Словесные искусства, поэзия, а позже и художественная проза, стремятся из материала условных знаков построить словесный образ, иконическая природа которого наглядно обнаруживается хотя бы в том, что чисто формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика — в поэзии становятся содержательными. Из материала условных знаков поэт создаёт текст, который является знаком изобразительным»<sup>290</sup>.

Таким образом, уже на базовом уровне при сопоставлении соответствующих звукам знаков просматривается связь между формой и представлением о её содержании, а значит структура (буквенный знак) приобретает признаки системы, определяющей функционально-семантическую связь формы и содержания. По мнению Ю. Лотмана, «„получение информации из несистемного материала“ представляет собой противоречие в терминах, поскольку информация (по определению) может заключаться только в определённой системе, в определённом типе структурных отношений»<sup>291</sup>.

<sup>289</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 76.

<sup>290</sup> Лотман Ю. М. Семантика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Эсти Раамат. 1973. С. 12.

<sup>291</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ., 1998. С. 68.

Информация, заложенная в звуке, принципиально отличается от семантики лексем, значение которых ориентировано на рациональное восприятие. Чувственное всегда первично, и звук, который предшествует смыслу, способен оказывать влияние на подсознание слушателя, определяя его отношение к знаку на ментальном уровне. «Как мысль, подобно молнии или удару грома, сосредоточивает всю силу представления в одном мгновении вспышки, так и звук <...> своей внезапной силой потрясает всего человека. Эта особенность звука, отличающая его от любых других чувственных восприятий, покоится, явно, на том, что ухо (в отличие от других органов чувств) через посредство звучащего голоса получает впечатление настоящего действия, возникающего в глубине живого существа, причём в членораздельном звуке проявляет себя мыслящая сущность, а в нечленораздельном — чувствующая»<sup>292</sup>.

Сопровождающее звук впечатление становится аналогом его значения — не предметного, а эмоционально-чувственного, так как сами по себе звуки не соотносятся с объектами окружающего мира. Для их обозначения используются слова и словосочетания, в которых присутствуют более сложные варианты соответствия между формой и содержанием. С одной стороны, слово (языковая форма) соотносится с обобщённо-образным понятийным содержанием (сигнификатом), а с другой — с множеством объектов реальной действительности (денотатами), которые с помощью этого знака обозначаются.

Таким образом, в языке первичный принцип структурного соответствия, при котором букве соответствует звук, слову — объект реальной действительности или его предикативный признак, структура предложения определяется составом его членов и т. д., осложняется третьим компонентом — представлением, которое актуализируется сознанием в процессе соотношения языковой формы и содержания.

Представления относятся к мыслительным категориям и связывают мир реальных структур с ментальными объектами, превращая данную зависимость в трёхмерное соответствие, при котором знак (лексема) соотносится, с одной стороны, с объектами или их признаками в реальной действительности, а с другой — с хранящимися в памяти человека обобщёнными образами. «Как предметы внешнего мира, так и возбуждаемая внутренними причинами деятельность воздействуют на человека множеством своих признаков. Однако рассудок (*Verstand*) стремится к выявлению в предметах общего. Он сравнивает, расчленяет и соединяет и свою высшую цель видит в образовании всё более и более объёмлющего единства. Рассудок воспринимает явления в виде определённого единства и поэтому добивается единства и от звука, призванного встать на их место»<sup>293</sup>.

<sup>292</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 75–76.

<sup>293</sup> Там же. С. 76.

Триединая структура соотношения языковых единиц с объектами реального мира, общепринятая в настоящее время в языкознании и логике, имеет принципиальное значение для развития не только языка, но и мышления. В отличие от знака или объекта реальной действительности, соответствующий представлениям третий вектор может корректироваться, дополняться или схематизироваться в зависимости от ситуации и личностных качеств говорящего: его впечатлений, жизненного опыта, долговременных или сиюминутных функционально-целевых установок и т. д.

Мысль возникает как интуитивное представление, как откровение, которое изначально имеет лишь чувственную форму воплощения. И только в единице языка (предложении) она приобретает материальную структуру, способную передаваться в пространстве и времени. Через язык мысль формируется и получает доступ к сознанию другого человека. Однако дальнейшее её восприятие не может быть однозначным, так как зависит от уровня интеллектуального и эмоционального развития субъекта восприятия, от его жизненного опыта и умения анализировать языковые структуры, извлекая из них общую и дополнительную информацию.

Таким образом, на выходе мы получаем множество представлений, которые соотносятся с исходной мыслью, и в целом, но не буквально, воспроизводят заложенное автором информационное сообщение.

|                |   |             |   |                               |
|----------------|---|-------------|---|-------------------------------|
| МЫСЛЬ (автора) | ⇒ | ПРЕДЛОЖЕНИЕ | ⇒ | МЫСЛЬ субъекта восприятия (1) |
| (содержание)   |   | (форма)     | ⇒ | МЫСЛЬ субъекта восприятия (2) |
|                |   |             | ⇒ | ...                           |
|                |   |             | ⇒ | МЫСЛЬ субъекта восприятия (N) |

В процессе получения формы содержание существенно преобразуется: оттачивается, становится более объёмным и логически выверенным, что значительно расширяет сферы его последующего применения. Таким образом, языковая форма не только оказывает влияние на содержание, но и во многом определяет его развитие, вовлекая в круг понятий всё новые дополнительные значения.

Облекая мысль в форму, подбирая слова и выстраивая предложения, автор сознательно или интуитивно привносит в неё дополнительные значения, которые на уровне индивидуального сознания, в зависимости от имеющихся у субъектов восприятия фоновых знаний, расширяют или, наоборот, ограничивают исходное представление. Переработанная таким образом мысль усваивается, становясь основой для выработки новых представлений, или передаётся дальше в том же самом или другом контексте.

Наиболее наглядно процесс усвоения исходного содержания можно наблюдать в поэтическом творчестве. «Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов предполагает соответственное число попыток осмыс-

160 лить, т. е. множество раз; а что есть *раз* как не единица Времени?» — писал Бродский в эссе «Поэт и проза» (1979).

Циклический характер производства мыслей на уровне языковых структур соответствует знаменитой схеме движения капитала: ДЕНЬГИ ⇒ ТОВАР ⇒ ДЕНЬГИ. При этом деньги в приведённой системе отношений тоже являются единицами не столько материального, сколько содержательного уровня, так как соответствующие им бумажные купюры имеют виртуальную стоимость, основанную на предварительной договорённости.

Принцип соотношения языковых знаков не только с реальными предметами, но и с обобщённо-понятийными о них представлениями вводит в наше рассмотрение не имеющую аналогов в реальном мире ментальную сферу существования человека, тесно взаимодействующую с ещё более мистической областью бессознательного. Ведь «бессознательное, — по мысли Л. С. Выготского, — не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нём, имеют часто своё продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им»<sup>294</sup>.

На уровне лексического знака система представлений является достаточно ограниченной, обусловленной однозначной связью между отдельным предметом реальной действительности и способом его обозначения, однако способность лексем образовывать лексико-семантические и грамматические единства, существенно расширяет возможности познания в этой области. Отражённые в языковых аналитических структурах представления доступны для изучения по прямым и косвенным признакам.

Каждому отрезку текста на уровне словосочетания, предложения, абзаца, главы или литературного произведения в целом соответствует не только отрезок реального или вымышленного континуума, но и авторское о нём представление. Возможно также движение в обратную сторону: от представлений к воображаемым объектам. Данное соотношение также имеет значение в теории познания личности. Так, например, если Кинг-Конг был создан воображением, значит те представления, которые в нём заложены, являлись актуальными для человека на данном этапе его существования.

Чем длиннее текст и значительнее объём образующих его языковых структур, тем более сложным является соответствующее ему понятийное содержание. И здесь возможности человека как творца языка поистине

---

<sup>294</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 92.

безграничны. «Язык художественного произведения — совсем не „форма“, если вкладывать в это понятие представление о чём-то внешнем по отношению к несущему информационную нагрузку содержанию. Язык художественного текста в своей сущности является определённой художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит „содержанию“ — несёт информацию»<sup>295</sup>.

Кроме первичных средств выражения, устанавливающих связь между лексемами и объектами реальной действительности, в языке существует система вторичной номинации, включающая сравнения, метафоры и различные языковые структуры, не говоря уже о синонимичных средствах выражения, которые весьма активно используются как в технических целях, чтобы избежать повторения, так и для того, чтобы обозначить специфические особенности предмета и его признака. Например, глагол *трудиться*, в отличие от нейтрального *работать*, обычно указывает на занятие каким-то делом в течение длительного времени.

В основе синонимии лежит множественный характер способов представления объекта реальной действительности в зависимости от таксономической наполненности понятия ('кровать' — 'место для сна'), структурной конфигурации ('скала' — 'утес', 'набор' — 'серия') или темпоральной принадлежности ('автомобиль' — 'машина', 'аэроплан' — 'самолет'). За лексическими вариантами закреплено, как правило, представление о различных видовых характеристиках предмета, его качественных ('Утренняя звезда' — 'Вечерняя звезда') или оценочных значениях ('революция' — 'мятеж', 'разведчик' — 'шпион').

При назывании предметов или явлений действительности, кроме объективных различий в их представлении, закреплённых на уровне синонимии, большое значение имеют и особенности стиливого и эмоционального характера, лежащие в основе формирования системы средств вторичной номинации. Как правило, в образовании метафорических структур принимают участие лексемы эмоционально-окрашенной семантики, выражающие отношение субъекта речи к описываемым явлениям: *кровавый закат*.

С другой стороны, метафорические конструкции часто в наглядно-образной форме раскрывают значение предмета, явления или признака, ситуативно предсказывая возможности его применения или характер потенциального поведения: *орлиная осанка*. При этом, как пишет Ю. Лотман, «художественное сообщение создаёт художественную модель какого-либо конкретного явления», а «художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования»<sup>296</sup>.

<sup>295</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ., 1998. С. 30.

<sup>296</sup> Там же.

Кроме метафорических конструкций, в художественной литературе активно используются самые разные образные средства выражения: оксюмороны (*горячий снег*); сравнения («*Ты прекрасна, как смерть, ты, как счастье, бледна!*» (В. Брюсов)); эпитеты (*красна девица*); перифразы, которые строятся на определении предмета вместо прямого его названия (*ночное светило* = луна) и т. д. Для того чтобы передать особенности действительности, ускользающие от определения, но доступные чувственному восприятию, в художественных текстах часто прибегают к аналитическим описательным конструкциям.

Безусловно, система представлений, которая существует в сознании человека, несоизмеримо богаче языковых средств её выражения. Совершенствуя язык, человек лишь приближается к осмыслению её поистине космических масштабов. Как заметил Анатолий Франс, «словарь — это Вселенная, расположенная в алфавитном порядке». Между нашими представлениями о словарном составе языка и о Вселенной, действительно, есть много общего. Современные методы исследования позволили получить информацию о планетах, звёздах, галактиках, о существовании которых раньше даже не предполагали, однако очевидно, что наши сведения о космическом пространстве всё равно остаются весьма ограниченными.

## II

Система представлений, интуитивно доступная сфере сознания, в реальном мире раскрывается прежде всего через язык художественной литературы. Человек учится преодолевать ограничения, используя не только имеющиеся у него средства языка, но постоянно изобретая новые возможности, как художник смешивает краски, добываясь нужного ему оттенка. Как заметил Шкловский, «Искусство неточно потому, что оно ищет истинную точность. Тут нет зелёной, жёлтой, синей краски, а есть краска для данной структуры, как бы заново найденной»<sup>297</sup>.

Процесс интуитивного познания в искусстве ничем не отличаются от научных исследований. По мнению А. Эйнштейна, «высшим долгом физиков является поиск тех общих элементарных законов, из которых путём чистой дедукции можно получить картину мира. К этим законам ведёт не логический путь, а только основанная на проникновении в суть опыта интуиция». Когда практические возможности ограничены, в ход вступают предчувствия и воображение, с помощью которых человек постигает то, что недоступно ему в реальности.

Талантливый писатель, так же как учёный, отличается наличием интуиции, которая позволяет ему из имеющихся возможностей безошибочно выбирать те, которые соответствуют его замыслу и способны оказать наибольшее влияние на читателей. Чем сложнее содержание художественного произведения, чем более тонкие смысловые значения в нём задействованы,

<sup>297</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 263.

тем более разнообразным должен быть «строительный материал» и заложенные в нём возможности.

Задача художника заключается в том, чтобы в процессе создания произведения искусства, налаживая связь между частями и целым, подчинить все детали первоначальному замыслу. «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. <...> План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — её реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздаёт образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея невысказана. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры», — писал Ю. Лотман<sup>298</sup>.

Соотнесённость с общей идеей позволяет говорить о сложной фрактальной структуре художественного произведения. Как танец в балете состоит из набора движений, выстроенных в соответствии с замыслом постановщика, так и текст художественного произведения включает повторяющиеся элементы на уровне структуры и смысловых значений. Последовательность композиционных частей (введение, основная часть, заключение) пронизывает структуру прозаического текста от отдельного предложения до произведения в целом. Фонетический повтор, определяемый рифмой стиха, сходное строение предложений и однотипные субъективно-авторские синтаксические конструкции создают оригинальный «почерк» поэта.

На уровне содержания повторяющиеся мотивы, ситуации и сюжетные линии, которые составляют основу художественного произведения, в свою очередь, берут начало в типовых сюжетах мировой культуры. «Художественный текст создаётся как уникальный, *ad hoc* сконструированный знак особого содержания»<sup>299</sup>. От первого и до последнего предложения художественное произведение строится в соответствии с первоначальным замыслом автора. Каждое слово, словосочетание, предложение соответствует целому. Но это не механическое соединение, а сложное преобразование смысловых значений, которое возможно только через творческую интерпретацию и поиск соответствий между формой и содержанием. «„Уникальный“ знак оказывается „собранным“ из типовых элементов и на определённом уровне „читается“ по традиционным правилам. Всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестаёт восприниматься»<sup>300</sup>.

<sup>298</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ., 1998. С. 24.

<sup>299</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 31. (*Ad hoc* (лат.) — для этой цели. Примеч. — О.Г.).

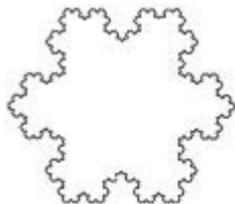
<sup>300</sup> Там же. С. 34.

В настоящее время фрактальная геометрия, отцом которой является франко-американский математик Бенуа Б. Мандельброт (Benoit B. Mandelbrot), применяется практически ко всему в мире, от анализа состояния биржевых рынков до совершения новых открытий в теоретической физике. Причина этого заключается в том, что фракталы (от латинского слова *fractus* — прилагательное от глагола *frangere*, что значит «ломать, разбивать») описывают реальный мир иногда даже лучше, чем традиционная физика или математика. Не только самые простые геометрические образования, но и сложные объекты реального мира (например горные хребты или береговые линии) отличаются фрактальной природой.

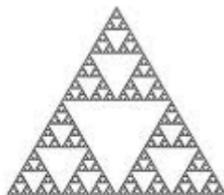
«Многие структуры обладают фундаментальным свойством геометрической регулярности, известной как инвариантность по отношению к масштабу, или „самоподобие“. Если рассматривать эти объекты в различном масштабе, то постоянно обнаруживаются одни и те же фундаментальные элементы. Эти повторяющиеся закономерности определяют дробную, или фрактальную, размерность структуры. Фрактальная геометрия описывает природные формы, по-видимому, изящнее и точнее, чем евклидова геометрия»<sup>301</sup>. Наиболее известные примеры плоских фракталов — снежинка Коха, которая строится на основе равностороннего треугольника, и треугольный ковёр Серпинского.

Если бы объекты и явления реального мира состояли из обычных фракталов, природа развивалась бы путём простого сложения. Но в действительности основополагающее значение имеет не расширение по принципу сложения, а преобразование на качественно новом уровне в результате случайно возникающего на разных масштабах распределения. В этом состоит принцип эволюционного развития.

подавляющее большинство встречающихся в природе объектов не являются правильными, детерминированными. Они не линейны и не собраны из повторяющихся геометрических форм. Но в этой «неправильности»



Кривая (снежинка) Коха



Ковёр Серпинского

<sup>301</sup> Юргенс Х., Пайтген Х.-О., Зауне Д. Язык фракталов // В мире науки. 1990. № 10. С. 36.

заключается высший смысл красоты. В сложных фракталах, если увеличить маленькую область, а затем проделать то же самое с маленькой областью этой области, изображения не будут полностью идентичными. Важно другое: несмотря на внешнюю причудливость конфигурации, строение сложных фракталов подчиняется очень простой формуле.

Художественный текст, безусловно, имеет фрактальную структуру, но, в отличие от повторяющихся элементов в орнаменте или береговой линии, это структура особого рода. В её создании участвуют элементы не только разных языковых уровней, но и различных сфер деятельности человека: физической и духовной. «Фрактальной топологией могут обладать объекты, находящиеся не только в обычном геометрическом, но и в функциональном пространстве <...> Понятно, что в первом случае исследуются фрактальные поверхности и контуры, а во втором — фрактальные распределения фазовых точек и траекторий, характеризующих функциональное состояние системы»<sup>302</sup>. Так, например, к фрактальному распределению траекторий в системе художественного произведения относятся соотношение элементов содержания текста и последовательное развитие событий по принципу трёхчастных моделей, которое рассматривалось в предыдущей главе.

Содержание состоит из представлений, которые не существуют в реальном мире и доступны лишь нашему внутреннему восприятию. А это существенно усложняет процесс постижения закономерностей построения текста и практически исключает возможность создания литературных произведений на основе математических формул.

Особенность художественного произведения состоит в том, что это замкнутое пространство, в котором начало и конец соединяются воедино в соответствии с первоначальным замыслом автора. Первоначальный замысел выступает, по сути, в роли основного принципа построения художественного произведения, проявляясь в структуре текста в качестве своеобразного «глобального аттрактора, к которому стремятся множество локальных аттракторов»<sup>303</sup> на разных уровнях создания произведения. Понятие глобального аттрактора разрабатывается, например, в социальной синергетике; в качестве его аналога в астрофизике выступает «великий аттрактор» — гравитационная аномалия, имеющая массу десятков тысяч галактик и оказывающая влияние на их движение.

«Беспорядок неотделим от „творчества“, поскольку это последнее характеризуется определённым „порядком“»<sup>304</sup>. Написание литературного произведения, как любая другая деятельность, направленная на созидание, — процесс неравновесный и сопровождается постоянной сменой режимов:

<sup>302</sup> Макаров Л. М. Телемедицина. Основы построения диагностических решений. Уч. пособие. СПб.: СГУТ им. М. А. Бонч-Бруевича. 2002. С. 57.

<sup>303</sup> Бранский В. П., Пожарский С. Д. Парадокс Пригожина и суператтрактор. Интернет-ресурс: <http://spkurdyumov.narod.ru/D8BranskiyPogarskiy.htm>

<sup>304</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 94.

от хаоса — к порядку и наоборот, что позволяет автору находить оптимальный вариант воплощения своего замысла на каждом, пусть даже относительно небольшом, отрезке текста. Противоречия как основа структурной организации литературного произведения на всех уровнях — от построения отдельных предложений до развития сюжетной линии — заставляют читателя внимательно следить за повествованием, предугадывая его движение в том или ином направлении. На каждом этапе творческий процесс подчиняется своим целям, но эти промежуточные цели соотношены с единым замыслом художественного произведения, определяющим состояние художественного пространства, его внутреннюю и внешнюю целостность и единство.

В теории бифуркаций принято рассматривать несколько типов аттракторов (состояний, к которым стремится система): устойчивый аттрактор, или аттрактор-точка (примером может служить стремление качающегося маятника прийти к состоянию покоя в нижней точке равновесия); устойчивый предельный цикл, характеризующий периодическое движение, после которого система возвращается в исходное состояние; и хаотический, или «странный», аттрактор, который возникает за пределами критического состояния системы.

Однако, кроме самого нижнего устойчивого положения, которое обычно занимает маятник, возможно диаметрально противоположное положение — в крайней верхней точке. Достижение маятником верхней позиции требует усилий (сам по себе он там не окажется), к тому же верхнее положение является неустойчивым, ведь рано или поздно маятник упадёт и вновь займёт нижнее положение. За положением маятника наверху обязательно последует его падение, в то время как нижнее положение — это состояние покоя, т. е. отсутствие какого бы то ни было движения.

То же самое можно наблюдать при построении текста. Автор художественного произведения выступает в качестве силы, которая «поднимает маятник», лишая его устойчивости. Вместо нейтрального порядка он располагает слова в предложениях таким образом, чтобы вывести текст из привычного состояния равновесия и тем самым привлечь внимание читателя к принципиальной для него информации. (В живописи художник добивается сходного эффекта при смещении композиции, в результате которого в картине происходит искажение визуального равновесия). Нарушение нейтрального порядка слов способствует проявлению внутренней активности читателя, инициируя процесс восприятия смысловых значений.

Вывод системы из состояния равновесия задаёт направление всем последующим движениям. В научных исследованиях, например, для проверки гипотезы учёные помещают объект в экстремальные для него условия. Невозможно ничего предвидеть заранее, но начав исследования или приступив к созданию художественного произведения, человек вынужден продвигаться вперёд на основе интуиции, попутно изобретая или фикси-

руя свои собственные правила. «Наша природа такова, что созерцания могут быть только чувственными, т. е. содержат в себе лишь способ, каким предметы воздействуют на нас. Способность же мыслить предмет чувственного созерцания есть рассудок. Ни одну из этих способностей нельзя предпочесть другой. Без чувственности ни один предмет не был бы нам дан, а без рассудка ни один нельзя было бы мыслить. Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы. Поэтому в одинаковой мере необходимо свои понятия делать чувственными (т. е. присоединять к ним в созерцании предмет), а свои созерцания постигать рассудком (*verständlich zu machen*) (т. е. подводить их под понятия). Эти две способности не могут выполнять функции друг друга. Рассудок ничего не может созерцать, а чувства ничего не могут мыслить. Только из соединения их может возникнуть знание»<sup>305</sup>.

Согласно теории актуального (коммуникативного) членения, описывающей особенности структурной организации предложения в зависимости от коммуникативной цели субъекта сообщения, наиболее важная информация располагается в конце предложения или в начале его<sup>306</sup>. Этот принцип относится, прежде всего, к нейтральным, лишённым эмоционального, стилистического или логического акцента языковым структурам. Если в процессе написания литературного произведения автор нарушает порядок слов, то для того, чтобы система вновь обрела равновесие, ему необходимо этот сдвиг компенсировать. Соответственно, следующее предложение будет строиться с учётом изменённого порядка слов в предыдущем, т. е. также будет отличаться от нейтрального. И так далее.

Наиболее важная информация, или рема, в предложении характеризуется нисходящим акцентом, или падением тона, в то время как для темы, выражающей то, что уже известно субъекту восприятия, свойственна восходящая интонация. Данная особенность соответствует принципу работы фазовых структур «подъём — падение» и дополнительно указывает на динамический, неравновесный характер развития текста.

Чтобы мысль была понята, её необходимо облечь в форму, которая нашла бы отклик у читателя, зрителя, слушателя и вызвала соответствующее к себе отношение. Каждый язык имеет свои средства выражение и свои возможности варьирования синтаксических структур, которые позволяют писателю добиваться результатов в структурной организации текста. Рассмотрим в качестве примера первое предложения повести А. И. Куприна «Поединок»: «Вечерние занятия в шестой роте приходили к концу, и младшие офицеры всё чаще и нетерпеливее посматривали на часы».

Предложение сложносочинённое и распадается на две части. Первая часть «Вечерние занятия в шестой роте приходили к концу» имеет

<sup>305</sup> Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения в 6 томах. Т. 3. М.: Мысль. 1964. С. 155.

<sup>306</sup> О порядке слов см. подробнее: Глазунова О. И. Русский язык и культура речи. М.: КноРус. 2012. С. 183–187.

порядок слов, отличный от нейтрального. Согласно правилам коммуникативного членения предложения, к нейтральному будет относиться следующее словорасположение: *В шестой роте приходили к концу вечерние занятия.*

Изменение автором порядка слов приводит к нарушению равновесия системы, в результате чего особое значение приобретает предложно-падежная форм «к концу», которая завершает первую часть предложения. Соответственно, чтобы компенсировать возникшую неустойчивость, вторая часть сложносочинённого предложения, вместо нейтрального варианта словорасположения (*Всё чаще и нетерпеливее посматривали на часы младшие офицеры*), тоже строится с нарушением: «младшие офицеры всё чаще и нетерпеливее посматривали на часы».

Выбранная автором форма имеет смысл. Окончание занятий особенно ждали младшие офицеры, и вторая часть предложения начинается с позиции обозначающего их словосочетания («младшие офицеры всё чаще и нетерпеливее посматривали на часы»), которое непосредственно следует за выделенной в первой части предложения словоформой «к концу».

Описывая особенности творческого процесса, Выготский пишет: «То искусственное расположение слов, которое превращает их в стих и меняет нормальный порядок их синтаксического развёртывания; то искусственное расположение звуков, которое превращает их из простого звукового ряда в музыкальную мелодию и опять-таки изменяет порядок их основного следования; то искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, — всё это мы можем обозначить условно кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая стиха, мелодии или сюжета и будет кривой художественной формы»<sup>307</sup>.

Для литературного произведения, как и для любой другой системы, характерна постоянная смена порядка следования членов предложения: от нейтрального к эмоционально-экспрессивному и обратно. Нейтральный порядок слов не обладает художественными возможностями, ведь «функция равновесия может быть понята только тогда, когда понято значение, которое выражается с помощью этого равновесия»<sup>308</sup>. Имеющие место нарушения словорасположения в художественном тексте всегда функционально оправданы и имеют цель сориентировать читателя, привлечь его внимание к главному сообщению.

Вряд ли можно в данном случае говорить о логически продуманной схеме построения предложений в художественном тексте. Скорее, речь может идти об интуитивном восприятии автором текстовых структур. И не только автором. Поиски адекватной содержанию формы художест-

<sup>307</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 186.

<sup>308</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 48.

венного текста имеют отношение и к субъекту его восприятия, который пытается расшифровать заложенный в нём смысл. Нарушение привычного порядка словорасположения вызывает у читателя естественное внутреннее напряжение. Уверенность в том, что изменения в тексте не случайны и связаны в первую очередь с его смыслом, стимулирует работу сознания на поиски причин, обуславливающих нестабильность системы. Таким образом, очаги напряжения, возникшие в результате сдвига нормативной структурной организации текста, становятся узловыми точками формирования его смыслового содержания. Они отвечают за расстановку приоритетов, определяя оценочные категории при осмыслении текста.

Если в начале романа Толстого «Анна Каренина» изменить порядок слов, очарование разрушится. Представим первые предложения Толстого в нейтральном виде: *Друг на друга похожи все счастливые семьи, по-своему несчастлива каждая несчастливая семья. В доме Облонских смешалось всё*. Не надо быть искушённым читателем, чтобы почувствовать разницу между вариантом, приведённым выше, и тем, который в романе использовал Лев Толстой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Всё смешалось в доме Облонских».

Вполне вероятно, что все допущенные автором «искажения» нормативной структуры текста могут быть смоделированы, математически просчитаны и распределены по уровням в зависимости от значимости впечатления, которое они в состоянии оказать на читателя. Может быть даже выявлена их связь в составе более объёмных текстовых образований: групп предложений, абзацев, глав. Однако приблизит ли нас это к пониманию механизма творческого вдохновения писателя, благодаря которому обычный текст способен превратиться в произведение искусства? Вряд ли. Ведь писатель в своей работе ориентируется на свою интуицию, а её не в состоянии смоделировать и рассчитать даже самая современная техника. По мнению Пенроуза, «процессы „буквальной“ визуализации действительно являются невычислимыми»<sup>309</sup>.

Однако присутствие в сознании некоего эталона, предопределяющего наше восприятие формы и содержания, является чрезвычайно важным фактором в творчестве. Н. П. Бехтерева рассказывала о том, как при исследованиях работы мозга с помощью тестов, проводились замеры реакции мозга на различно построенные фразы: «Если предьявляется хорошая правильная фраза, где правильны и грамматика и семантика, мозг реагирует на неё быстро. Если предьявляется фраза, где страдает грамматика, ответ на неё будет позже. Если страдает семантика, ответ будет ещё чуть позже. Если — и то, и другое, мозг среагирует ещё медленнее. А если предьявить не фразу, а квазифразу (нечто похожее на фразу, но бессмыс-

<sup>309</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 105.

ленное), то ждать реакции придётся ещё дольше. И уже за всем за этим следует очень слабенькая активность, соответствующая двигательному ответу — человек либо нажимает на кнопку, либо говорит „да“ или „нет“. Что интересно, так это когда предъявляются грамматически повреждённая фраза и семантически повреждённая фраза по отдельности, на их гистограммах прослеживаются как бы части гистограммы, полученной когда страдает и то, и другое»<sup>310</sup>.

Какими бы ни были структурные преобразования в художественном тексте, на уровне тематических объединений — абзаца, главы, произведения в целом — он всегда стремится к завершению — к возвращению элементов в устойчивое состояние. В первом абзаце «Поединка» вслед за экспрессивным порядком слов первого предложения следует относительно нейтральное предложение, в котором нарушено только расположение наречия «практически» (в нейтральном варианте оно должно предшествовать глаголу). В середине абзаца тоже расположены два предложения с нейтральным порядком, и заканчивается абзац несколькими нейтральными структурами (в представленном ниже тексте они подчеркнуты):

«Вечерние занятия в шестой роте приходили к концу, и младшие офицеры всё чаще и нетерпеливее посматривали на часы. Изучался практически устав гарнизонной службы. По всему плацу солдаты стояли врзброс: около тополей, окаймлявших шоссе, около гимнастических машин, возле дверей ротной школы, у прицельных станков. Всё это были воображаемые посты, как, например, пост у порохового погреба, у знамени, в караульном доме, у денежного ящика. Между ними ходили разводящие и ставили часовых; производилась смена караулов; унтер-офицеры проверяли посты и испытывали познания своих солдат, стараясь то хитростью выманить у часового его винтовку, то заставить его сойти с места, то всучить ему на сохранение какую-нибудь вещь, большею частью собственную фуражку. Старослуживые, твёрже знавшие эту игрушечную казуистику, отвечали в таких случаях преувеличенно суровым тоном: „Отходи! Не имею полного права никому отдавать ружьё, кроме как получу приказание от самого государя императора“. Но молодые путались. Они ещё не умели отделить шутки, примера от настоящих требований службы и впадали то в одну, то в другую крайность».

Трансформация привычного читателю порядка слов в предложении является первым и наиболее простым вариантом преобразования смысловых значений в художественном тексте. Кроме порядка слов, используются метафорические образы — своеобразные загадки, которые требуют от читателя усилий при декодировании. Например, в «Вертумне» Бродского есть фраза: «Глядишь, разрушается даже безавшая минным полем / годами

<sup>310</sup> Из лекции Н. П. Бехтерева «Живой мозг человека, и как его исследуют», прочитанной в Научно-образовательном центре «СПб физико-технический научно-образовательный центр» РАН 29.09.2000. Интернет-ресурс: <http://www.galactic.org.ua/Prostranstv/behtereva2.htm>

предшественница шалопая Кристо», которая даже в контексте не может быть понята без дополнительных комментариев<sup>311</sup>.

В поэзии часто присутствует не вспомогательный метафорический субъект, а только его признаковые значения, которые позволяют читателю выйти на искомый образ, принципиальный для понимания мысли автора. Например, у Бродского в стихотворении «Похороны Бобо», написанном незадолго до эмиграции, есть фраза: «Сорви листок, но дату переправь, нуль открывает перечень утратам». Для многих читателей этот образ остаётся загадкой, а ведь речь в данном случае идёт об обычном отрывном календаре.

Для поэтической манеры Бродского характерно использование возможностей языка от противного, что, безусловно, предполагает наличие определённых аналитических способностей у читателя. На уровне синтаксиса, например, сравнительная степень прилагательных и наречий указывает на процесс, на изменение признака в количественном отношении, что позволяет автору избегать точных обозначений в рассказе о себе и о том, что его окружает. Сравните: «роза и незабудка / в разговорах всплывают всё реже», «реже снятся дома, где уже не примут», «чаще к вздоху, чем к поцелую», «глаз зимою скорее закатывается, чем плачет», «чем больше лютует пурга над кровлей, / тем жарче требует идеала / голое тело в тряпичной гуще», «чем позднее, тем меньше ртути», «чем больше времени, тем холоднее», «место / играет всё большую роль, чем время», «знает больше, чем та сивилла».

В стихотворении «Эклога 4-ая (зимняя)» Бродского встречается множество отрицательных конструкций: «треугольник больше не пылкая теорема», «даль не поет сиреной», «выдох / не гарантирует вдоха, уход — возврата». Обращение к тому, чего нет, позволяет поэту уклониться от разговора о том, что есть или должно быть в окружающей его действительности. И это не может быть проигнорировано читателем.

Логический парадокс присутствует в строчке из стихотворения Бродского «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»: «Полночь. Сойка кричит / человеческим голосом и обвиняет природу / в преступлениях термометра против нуля», которая не может быть понята без комментариев, ведь термометр — это лишь следствие, формальный показатель причины — температуры окружающей среды. «Сойка» человеческим голосом обвиняет термометр, т. е. следствие, в преступлениях против причины — температуры<sup>312</sup>.

В отличие от других видов текстовых структур, художественное произведение обладает не только коммуникативной, но и мировоззренческой

<sup>311</sup> Подробнее об этом см.: Глазунова О. И. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность. СПб.: Изд-во Филолог. ф-та СПбГУ; Нестор-история РАН. 2008. С. 200–203.

<sup>312</sup> Подробнее об этом см.: Глазунова О. И. Иосиф Бродский: Американский дневник. СПб.: Нестор-история. 2005. С. 57–58.

функций. Цель литературного творчества заключается в передаче информации особого духовного порядка, которая в реальном мире не имеет аналогов и, соответственно, однозначных форм выражения, и может быть передана лишь опосредованно, на ассоциативно-художественном уровне. Взаимодействуя с глубинными структурами сознания, художественный текст одновременно апеллирует к логике, здравому смыслу, опыту, чувствам и эмоциям человека, создавая из сложного конгломерата значений особый внутренний мир, существующий исключительно на уровне представлений.

Каждый раз, сталкиваясь с художественным произведением, читатель заново проходит все стадии преобразования текстового материала в метафизические чувственные категории. Технически механизм восприятия художественного текста связан с огромной внутренней работой сознания, направленной на преодоление противоречий исходного материала и получение новых знаний. На уровне смысла в художественном тексте в качестве аттрактора-цикла можно рассматривать триединый принцип развития сюжета по принципу «тезис-антитезис-синтез». Нелинейный характер повествования заключается в том, что каждый раз после прохождения цикла система не возвращается к исходному положению, а переходит на качественно новый информационный уровень.

Создание художественного произведения — процесс творческий и во многом мистический. Теоретически все носители языка имеют для этого равные возможности: в их распоряжении находится один и тот же словарный состав языка и сходная система традиционных синтаксических представлений. Однако талантливых писателей не так уж много. Воображение — это свойство человеческого сознания, которое позволяет при наличии общего замысла создавать совершенно разные произведения и с точки зрения композиции, и с точки зрения мировоззрения, и с точки зрения художественной значимости, ведь «действительное содержание есть действительное его содержание — то, что определяет специфический характер эстетического переживания, им вызываемого»<sup>313</sup>.

Из хаотического нагромождения слов писатель выбирает те, которые ему необходимы в данном случае и комбинирует их в зависимости от цели и описываемой ситуации. Если в системе языка не существует аналогов необходимых значений, писатель создаёт их с помощью сравнений, метафор и аналитических структур (словосочетаний, описательных конструкций), которые обогащают словарный запас читателя и расширяют его представления о действительности. Без творческой активности человека отдельные слова так и пребывали бы в хаотическом состоянии. Отбирая и выстраивая их в определённом порядке в соответствии с творческим за-

---

<sup>313</sup> *Леонтьев А. Н.* К методологии вопроса. Предисловие // Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 9.

мыслом, писатель преодолевает словесный хаос, который, в сущности, безграничен, так как в своей основе содержит огромное число возможностей структурной организации текста.

«Смысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собою пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которой складываются в систему хаотические туманности. Живой словарь языка — хаос, а значение изолированных слов — всегда только обрывки мысли, неопределённые туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие»<sup>314</sup>.

Проблема выбора имеет чрезвычайно важное значение для людей творческих. Анри Пуанкаре, размышляя о сути изобретения, принципиальное значение уделяет способности учёного совершать правильный выбор: «математическая работа не есть простая механическая работа; её нельзя доверить никакой машине, как бы совершенна она ни была. Дело не только в том, чтобы применять известные правила и сфабриковать как можно больше комбинаций по некоторым установленным законам. Полученные таким путём комбинации были бы невероятно многочисленны, но бесполезны и служили бы лишь помехой. **Истинная творческая работа состоит в том, чтобы делать выбор среди этих комбинаций, исключая из рассмотрения те, которые являются бесполезными, или даже в том, чтобы освобождать себя от труда создавать эти бесполезные комбинации**» (выделено мною. — *О. Г.*)<sup>315</sup>.

Текст состоит из языковых единиц разной размерности — букв, слов, словосочетаний, предложений, абзацев, глав, которые сами по себе являются если не системой, то частью системы. Чем длиннее текст, тем сложнее его структурная и образная конфигурация и более разветвлёнными представляются возникающие между отдельными частями системные связи, которые в конечном итоге позволяют автору выразить замысел художественного произведения в полном объёме. На каждом, сколь угодно малом, отрезке взаимодействие формы и содержания приводит к образованию качественно новой структуры, которая составляет основу обладающего заданным функциональным значением целого. И эта новая структура возникает не сама по себе, а под воздействием человека, благодаря его таланту, логике, интуиции. По мнению Ю. Тынянова, «Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия»<sup>316</sup>.

<sup>314</sup> Шпет Г. Эстетические фрагменты. Своевременные напоминания. Структура слова / Вступ. ст. О. А. Радченко. Изд. 2-ое, доп. М.: ЛИБРОКОМ. 2010. С. 84.

<sup>315</sup> Пуанкаре А. О науке. Пер. с фр. / Под ред. Л. С. Понтрягина. 2-е изд., стер. М.: Наука. 1990. С. 408.

<sup>316</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 13.

Как в организме человека можно выделить скелет, мускулатуру, кровеносную систему и различные органы, так и в художественном произведении, подчинённом единому замыслу его создателя, можно найти составляющие, которые определяют его структуру и содержание. Даже в том случае, если в системе какой-либо компонент отсутствует или представлен в неполном виде, он без труда может быть восстановлен читателем на основе его опыта, фоновых знаний и традиционных представлений о предмете сообщения. В учебнике по теории текста Н. С. Валгина пишет: «Возьмём пример: *Я вошёл в комнату. Через большое окно был виден угол противоположного дома.* В таком контексте нарушена тема-рематическая последовательность. Восстановим это пропущенное звено, т. е. представим тему „окна“ во втором предложении: *Я вошёл в комнату. В ней было большое окно. Через него был виден угол противоположного дома.* Вряд ли такой вариант кого-либо устроит, так как он в информационном плане избыточен».<sup>317</sup>

Как правило, автор пропускает информацию, которая может быть извлечена из контекста, поэтому данный принцип представляет собой весьма действенный и функционально оправданный способ изложения. Если в тексте сохранять все детали повествования, он лишается мобильности, а значит утрачивает силу воздействия на читателя. Отсутствие одной из составляющих метафорического переноса тоже не влияет на актуализацию значения метафорической конструкции в целом, так как значение её может быть восстановлено из контекста на основе присутствующей в сознании носителей языка системы ассоциативных связей. В предложении «Я царь — я раб — я червь — я Бог» (Г. Державин) предикативный признак имеет скрытые формы выражения, но может быть выявлен на основе сопоставления метафорических образов: Я всемогущ, как царь; я зависим, как раб; я ничтожен, как червь; я велик, как Бог.

Ориентация текста на читателя, который обладает определёнными знаниями, позволяет автору пропускать компоненты, усложняющие динамику развития речи и не оказывающие принципиального влияния на коммуникативные и информативные функции текстового материала. И наоборот, излишне подробное описание в художественном тексте способно оттолкнуть читателя, вызвать у него ощущение скуки.

10 мая 1886 года А. П. Чехов писал брату Александру Павловичу: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. Общие места вроде: „Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом“ и проч. „Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали“, — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало

<sup>317</sup> Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос. 2003. С. 235.

стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка и т. д.»<sup>318</sup>.

Краткость изложения, о которой писал Чехов, возможна благодаря способности воспроизводить хранимые в памяти образы и представления, и часто это происходит на уровне интуиции, без сознательного участия человека. Воображать — значит восстанавливать связь между заданными характеристиками предмета или явления и сопровождающими их вероятностными элементами. «Обладая способностью концентрировать огромную информацию на „площади“ очень небольшого текста (ср. объём повести Чехова и учебника психологии), художественный текст имеет ещё одну особенность: он выдаёт разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания, он же даёт читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведёт себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя»<sup>319</sup>.

Пропуски в художественном произведении встречаются как в тексте, так и при описании развития сюжетных линий. Следовательно, не только текст, но и содержание художественного произведения имеет структуру, т. е. обладает формой. Правда, эта форма особого порядка — ментальная. Она может быть воспроизведена с помощью пересказа и соотнесена с соответствующим ему текстом. Однако в этом случае то, что мы получим, неизбежно утратит оригинальность.

Обобщённо-знаковый характер сюжета литературного произведения отметил Лотман. Сравнивая сюжет и события, которые он обозначает, Лотман использует терминологию построения предложений: «Инвариантное событие по отношению к развертке сюжета может рассматриваться как язык, а Сюжет — как некоторое на нём сообщение. Однако сюжет как некоторый текст — конструкт, — в свою очередь, выступает по отношению к текстам более низких уровней как своего рода язык. Сюжет даже в пределах данного уровня даёт тексту лишь типовое решение: для определённой картины мира и определённого структурного уровня существует единственный сюжет. Но в реальном тексте он проявляется лишь как некоторое структурное ожидание, которое может выполняться или не выполняться»<sup>320</sup>. Как графические знаки — слова выстраиваются в предложение, чтобы выразить мысль автора, так и типовые сюжетные линии переплетаются в произведении, образуя художественное пространство, в котором привычные схемы развития событий получают новую интерпретацию: «Вечная история о любви вечна потому, что она всё время другая»<sup>321</sup>.

<sup>318</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. 1974–1982. Т. 5. М.: Наука. 1976. С. 617.

<sup>319</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 35.

<sup>320</sup> Там же. С. 229.

<sup>321</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 258.

Сюжет как инвариант некоего обобщённого смысла можно назвать знаком лишь условно, так как он относится к сфере представлений: «знаки в искусстве имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер»<sup>322</sup>. Соответственно, при создании сюжета литературного произведения принцип соотношения связывает следующие структуры: 1. текст художественного произведения — 2. комбинация типовых литературных сюжетов («иконических изобразительных знаков») — 3. субъективно-авторский вариант их использования в развитии сюжетных линий произведения. Связь между формой (текстом) и представлением о её содержании можно сравнить с принципом соотношения языковых единиц с объектами реального мира: языковой знак (слово) — обобщённо-образное понятийное содержание — объект реальной действительности.

Общая триединая структура соотношения между сюжетом и текстом, с одной стороны, и между языковым знаком и его содержанием — с другой, даёт возможность сравнить между собой два последних компонента: объекты реальной действительности, которые обозначаются лексическими знаками, и объекты художественной действительности, возникающие в сознании автора и обозначаемые с помощью текста литературного произведения.

---

<sup>322</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ., 1998. С. 33.

## Глава 11

# Принципы организации художественного текста: сюжет

---

*Сложное художественное произведение есть такое же развитие одного главного образа, как сложное предложение — одного чувственного образа.*

Александр Потебня

*Обыкновенно сюжет — это человек, сдвинутый с места. Изменение жизни изменяет сюжет.*

Виктор Шкловский

*Сюжет — это способ пересматривания жизни.*

Виктор Шкловский

При выборе слова цель говорящего заключается в том, чтобы обозначить реальный предмет, используя его соответствие представлению об обобщённом классе предметов. При выборе сюжета задача автора сводится к выстраиванию событий, которые произошли в результате перемещения или взаимодействия предметов и отражают типичное положение дел, свойственное данному пространственно-временному континууму.

Создавая сюжет на основе связывающих события причинно-следственных отношений, автор описывает окружающий мир в определённом ракурсе, который будет обуславливать мысли и чувства читателя, привлекая его внимание к наиболее важным вопросам и обстоятельствам. Сюжет выступает как «„революционный элемент“ по отношению к „картине мира“»<sup>323</sup>, меняющий наши представления о действительности. На ранних стадиях развития в описании окружающей действительности преобладало мифологическое начало как единственно доступное сознанию человека того времени. С течением времени по мере выявления человеком закономерностей, определяющих состояние природы и общества, мифологическое изложение событий сменилось научным обоснованием.

---

<sup>323</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 228.

Любая интерпретация (научная или художественная) опирается на традиционные принципы изучения природной среды. «Интеллект — форма равновесия» (Ж. Пиаже). Круговорот веществ, циркуляция их между атмосферой, гидросферой, литосферой и живыми организмами происходит по заданным природой сюжетам, которые человек может наблюдать и анализировать. Установление системных связей между предметами и явлениями окружающей действительности вырабатывало в сознании навыки логического и эмоционального их осмысления, позволяло от наблюдения переходить к творчеству. В процессе поиска причинно-следственных системных связей человек не только приобретал опыт проведения исследований, развивая представления о внешнем мире и о своих возможностях, но и пытался прогнозировать события, выстраивая свои собственные сюжетные линии.

Положенный в основу художественного произведения замысел порождает разветвлённую цепь образов и возникающих между ними отношений, в то время как в науке множество описаний возникает относительно уже существующих в природе связей и взаимодействий. Если история художественной литературы — это драма человеческих взаимоотношений, то наука — это «драма идей» (А. Эйнштейн).

Долгая и плодотворная жизнь литературного произведения становится возможной в результате того, что события, в нём описанные, не теряют своей актуальности; более того, по мнению Ю. Лотмана, с течением времени «всё новые и новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласты»<sup>324</sup>. Идея, с которой начинается написание художественного произведения, должна, с одной стороны, отвечать запросам эпохи и состоянию общества, а с другой — обладать вневременным значением. Как отмечает Шкловский, «искусство, именно оно потому искусство, что оно видит истины, которые не проходят»<sup>325</sup>.

Поиски в науке развиваются в противоположном направлении. На протяжении последних десятилетий физики XX века пытаются соединить все существующие теории в единую супертеорию, цель которой — собрать в одно целое представления о силах взаимодействия между различными составляющими окружающих нас микро- и макромира — объединить квантовую теорию и общую теорию относительности Эйнштейна.

В книге «Мечты об окончательной теории: физика в поисках самых фундаментальных законов природы» Стивен Вайнберг, лауреат Нобелевской премии по физике 1979 года, пишет: «Существующие теории ограничены, они всё ещё не полны и не окончательны. Но за ними здесь и там мы улавливаем проблески окончательной теории, которая будет иметь неограниченную применимость и будет полностью удовлетворять нас своей полнотой и согласованностью. Мы ищем универсальные истины о приро-

---

<sup>324</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ., 1998. С. 78.

<sup>325</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 89.

де и, когда мы их находим, пытаемся объяснить их, показав, каким образом они выводятся из ещё более глубоких истин»<sup>326</sup>. Подчёркивая актуальность поисков, известный астрофизик Стивен Хокинг, атеист, полностью отрицающий божественное вмешательство в деле мироустройства, в книге «Великий замысел» заметил, что с открытием единой теории, мы «сможем познать мышление Бога»<sup>327</sup>.

Синтез самых разнообразных и далёких друг от друга теорий и точек зрения, недостижимый в современной физике, уже давно и успешно практикуется в художественной литературе, пусть даже на уровне одного микрокосма, заключённого в рамки талантливого художественного произведения, которое объединяет судьбы читателей, позволяя каждому найти в нём то, что имеет к нему отношение. Если мир развивается по одним и тем же законам, предположение о сходстве творческих процессов в космическом и человеческом масштабах, не столь уж абсурдно.

Физические процессы задаются природой, у литературного произведения есть автор, а потому художественный сюжет в высшей степени пристрастен и эмоционален. «Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей»<sup>328</sup>. В отличие от науки, задача которой состоит в том, чтобы понять законы, на основе которых складываются отношения между объектами реальной действительности, цель литературы заключается не столько в установлении отношений, сколько в их художественной, субъективно-авторской, интерпретации. Формируя события, выстраивая их в сюжетной линии в соответствии с возникшей у него первоначальной идеей, автор объединяет разрозненные компоненты текста в единое целое по своему усмотрению — задаёт модальный вектор повествования.

При создании художественного текста замысел автора, в котором даётся обобщённое представление об отрезке виртуальной действительности, получает развитие в сюжетных линиях и тексте будущего произведения в соответствии с модальным вектором, определяющим его целевое предназначение: «сделать эту женщину только жалкой и не виноватой» в «Анне Карениной», «собрать в кучу всё дурное в России, какое я точно знал, все несправедливости... и за одним разом посмеяться надо всем» в «Ревизоре», убедить читателя в том, что «юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует» в «Преступлении и наказании».

Модальный вектор развития литературного произведения составляет основу формирования структуры художественного текста: «Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное

<sup>326</sup> Вайнберг Ст. Мечты об окончательной теории. Физика в поисках самых фундаментальных законов природы / Пер. с англ. А. В. Беркова. М.: URSS. 2004. С. 10.

<sup>327</sup> Hawking St. (written together with Leonard Mlodinow) The Grand Design. Bantam Books. 2010.

<sup>328</sup> Карамзин Н. М. Что нужно автору? // Карамзин Н. М. Избранные соч. в 2-х томах. Т. 2 / Сост., подготовка текста и примеч. Г. Макогоненко. М.-Л.: Художественная литература. 1964. С. 120.

180 из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части»<sup>329</sup>.

Для автора творческий процесс является попыткой выйти на решение некой задачи или проблемы, связанной с особенностями миропорядка или социально-общественного устройства, со становлением характера отдельной личности или вариантами развития человеческих чувств и отношений. Решить проблему — значит понять причины, которые привели к её возникновению, и сделать прогноз возможного развития событий в будущем. Пытаясь разобраться в том, что происходит в мире и какое влияние это оказывает на внутреннее состояние героев, писатель выстраивает художественную модель реальности, в которой обозначены «болевые» точки мироздания и наиболее важные моменты становления общества. Определённая заданность тематики и развития сюжетной линии позволяет выстроить сюжет художественного произведения как единое целое, в котором начало, середина и конец обусловлены причинно-следственными закономерностями и отношением автора к содержанию того, о чём он рассказывает.

Как первый аккорд задаёт тональность в музыке, так и первое предложение указывает на эмоциональный настрой произведения, на характер его «звучания» на протяжении всего повествования. Знаменитое начало «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи счастливы одинаково...», хотя и облечено в бесстрастную форму философской сентенции, звучит обречённо, и эта обречённость приводит героиню к гибели в финале произведения, потому что, как писал В. Шкловский, «противоречия в семье как бы стягивают внутри себя противоречия мира»<sup>330</sup>. Через трагедию одного человека к читателю приходит понимание несправедливости мироустройства и равнодушия общества.

В романе Ф. М. Достоевского «Преступления и наказания» первое предложение по форме и содержанию напоминает документ — «психологический отчёт одного преступления», а не художественное повествование: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту». «Канцелярская» правильность порядка слов, неопределённость обозначения героя, как будто это совершенно незнакомый автору человек, и присутствие целого ряда уточняющих обстоятельств в начале предложения вступают в противоречие с принятыми в художественной литературе принципами, а сокращения *в С-м переулке, к К-ну мосту* отсылают читателя к официально-деловому стилю речи.

<sup>329</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 200.

<sup>330</sup> Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 349.

В «Евгении Онегине» «первая строфа романа, представляющая прямую речь героя, вводит читателя непосредственно в середину действия, которое получает, однако, продолжение лишь в конце главы с LI по LIV строфу»<sup>331</sup>. Типичный для XIX века «байронический» принцип построения, в соответствии с которым художественное произведение начинается с монолога героя, у Пушкина приобретает особые черты. По мнению Ю. Лотмана, «подчёркнуто-бытовой и сатирический характер эпизода ЕО придавал „байроническому“ зачину пародийный характер». Таким образом, уже в первом предложении романа заложен программный смысл развития в «Евгении Онегине» сюжетной линии: свободная разговорная интонация и «своеобразная „дневниковая“ природа повествования»<sup>332</sup>.

Рассматривая форму как явление развивающееся, Юрий Тынянов отмечал: «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между её элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции»<sup>333</sup>. «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчинёнными. В понятие этого протекания, этого „развёртывания“ вовсе не обязательно вносить временной оттенок. Протекание — динамика — может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живёт этим воздействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства»<sup>334</sup>.

Любое действие направлено на объект, и в этом смысле динамический характер построения художественного произведения имеет целью оказать воздействие на читателя. Сюжет литературного произведения, безусловно, является варьированием архетипических сюжетов мировой литературы, но автор не копирует их (в противном случае не имело бы смысла говорить о самобытности произведения), а лишь заимствует основные черты, которые преломляются в тексте в зависимости от логики развития событий и субъективно-авторских о них представлений.

Отдельные детали повествования могут выходить за рамки целостного восприятия, но узловые моменты развития сюжетных линий остаются в памяти читателя, способствуя проникновению в суть художественного произведения. Выпуская из поля зрения всё второстепенное, сопутствующее, уточняющее, сюжет определяет логику повествования, обозначает

<sup>331</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. Л.: Просвещение. 1980. С. 119–120.

<sup>332</sup> Немзер А. «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Волга. 1999. № 6. С. 3–16. С. 6.

<sup>333</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные статьи. М.: Аграф. 2002. С. 29–166. С. 33.

<sup>334</sup> Там же. С. 34.

182 знаковые моменты, в которых происходит качественный скачок — переход от одного состояния системы к другому. Качественный скачок предполагает не только наступление нового этапа в развитии сюжетной линии художественного произведения, но и изменение мировоззрения читателя — овладение им новыми знаниями.

Одним из свойств сюжета является возможность точечно-узлового обозначения описываемых событий. «Произведение должно быть сложно построено и прерывисто-неожиданно разрешаемо»<sup>335</sup>. В процессе чтения творческое мышление читателя, опережая описываемые события, подсказывает ему возможные варианты разворачивания сюжетных линий, которые часто не совпадают с положением дел, предложенным автором.

Сюжет талантливого художественного произведения постоянно колеблется на грани типового, наиболее вероятного в данных обстоятельствах, развития событий и отступлений от него, заставляя читателя, обманувшись в своих ожиданиях, строить всё новые и новые предположения. Возможно, в этом и заключается его роль как «соучастника творчества». «Есть нечто более ценное, чем *оригинальность*: это — *универсальность*. Первая содержится в этой последней, которая её использует или нет в зависимости от потребностей»<sup>336</sup>.

Субъективно-авторские линейные схемы развития событий по принципу причинно-следственной связи накладываются на простирающую сквозь них вертикальную иерархическую конфигурацию типовых сюжетов мировой культуры, оказывая на читающего двойственное воздействие. В процессе чтения его сознание постоянно балансирует между неожиданным, принципиально новым, и привычным, давно усвоенным. Непредсказуемые повороты в развитии сюжетной линии пробуждают интерес читателя, заставляя его обдумывать происходящее с точки зрения проблем современности, а соответствие традиционным представлениям, наоборот, даёт возможность расслабиться, успокоиться. Как писал В. Шкловский: «Искусство всегда уходит от самого себя, разрушает прошлое для того, чтобы вернуться к нему с новым пониманием»<sup>337</sup>.

Логические принципы организации на основе синтагматических и парадигматических связанных единств являются неотъемлемой частью языка, их можно выявить на любом его уровне: в морфологическом строении слова и его структурных составляющих, в лексическом и грамматическом значении, при вхождении слова в парадигму, образованную на основе общего признака (синонимические отношения), или при противопоставлении по этому признаку (антонимические отношения), при образовании синтагм — линейных языковых образований и образных языковых конструкций.

---

<sup>335</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 117.

<sup>336</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 130–131.

<sup>337</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 316.

Н. В. Павлович отмечает, что каждый поэтический образ, участвующий в создании метафорического значения, существует в ряду семантически связанных образов, которые в совокупности представляют модель, правило или парадигму, определяющую стереотипы ментального восприятия действительности. «Парадигма образа — это инвариант ряда сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления»<sup>338</sup>. Например, парадигма 'время' — 'вода' реализуется в метафорических конструкциях «вода журчащих столетий», «течение времени» и т. д.

«Правильное, или, как обычно говорят, логичное, мышление — это мышление по законам логики, по тем абстрактным схемам, которые фиксируются ими. Законы логики составляют тот невидимый каркас, на котором держится последовательное рассуждение»<sup>339</sup>. В художественном тексте в качестве каркаса, на котором держится произведение, выступает сюжет. С начала до конца он пронизывает повествования, выделяя в нём основополагающие ключевые моменты событий, которые усложняются и развиваются, постоянно балансируют на грани прогнозируемого, ожидаемого, и случившегося, тем самым имитируя саму жизнь, заставляя читателя поверить в подлинность происходящего. «История искусства не монотонна. Неожиданность перелома явления, мы могли бы сказать, и есть перипетии. Это разрешение кажущейся невозможности»<sup>340</sup>.

Организация любой языковой структуры основана на подчинении и предполагает сосуществование в языковых единицах любого уровня разных по значимости компонентов: корня и всех остальных морфем в составе лексемы, главного и зависимого слов в словосочетании, главных и второстепенных членов в предложении. Иерархический принцип не теряет своей актуальности и в более сложных текстовых образованиях: при объединении в абзаце несколько предложений на основе единства тематики, а также при выстраивании абзацев в составе главы или параграфа и т. д.

Соответствие отдельных частей произведения единому замыслу писателя позволяет на разных уровнях организации текста выявлять наиболее важные смысловые структуры, которые образуют основу развития сюжетной линии. Выделение в абзаце одного или нескольких предложений, передающих суть информационного сообщения, является наиболее актуальным при реферировании научных текстов, однако и в случае поисков эксплицитных форм выражения сюжетной линии художественного произведения этот приём может оказаться эффективным.

Во втором абзаце романа Л. Толстого «Анна Каренина» таким информационным центром является второе предложение: «Все смешалось в

<sup>338</sup> Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Наука. 1995. С. 7.

<sup>339</sup> Ивин А. А. Логика. Учебное пособие. Издание 2-е. М.: Знание. 1998. С. 13.

<sup>340</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 117.

доме Облонских. **Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме.** Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные; англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место; повар ушёл ещё вчера со двора, во время обеда; чёрная кухарка и кучер просили расчёта».

В приведённом выше абзаце первое предложение вводит читателя в суть дела, а последующие, начиная с третьего, лишь уточняют детали того, что произошло. Главная же информация — сообщение о конфликте — содержится во втором предложении абзаца.

Попробуем, следуя данному принципу, сократить текст первых двух глав романа «Анна Каренина» до отдельных предложений и прокомментируем их с точки зрения бифуркационных моделей развития:

1. **Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме.** Автор использует один из наиболее распространённых сюжетов в мировой литературе, который строится на конфликте, вызванном неверностью мужа.
2. **Он (муж, Степан Аркадьич) раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены. Но он чувствовал всю тяжесть своего положения и жалел жену, детей и себя.** Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *герой раскаивается в том, что он сделал*; 2) *герой не раскаивается в том, что он сделал*. Раскаянье в данном случае является следствием того, что совершил герой (т. е. причины). В развитии сюжетной линии автор выбирает неожиданное решение, совмещающее две противоположные возможности: *герой раскаивается, но не в том, что он сделал, а в том, что не смог это скрыть*. Это решение смягчается указанием на переживания героя по поводу случившегося.
3. **«Там видно будет», — сказал себе Степан Аркадьич и громко позвонил. На звонок тотчас же вошёл старый друг, камердинер Матвей, неся платье, сапоги и телеграмму.** Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *герой просит прощения у жены и детей*; 2) *герой старается забыть о случившемся*. И вновь автор произведения выбирает неожиданный ход: *герой не старается забыть о случившемся, но откладывает решение проблемы на будущее*.

4. **Разорвав телеграмму, он** (Степан Аркадьич) **прочёл её, догадкой по-прежнему перевранные, как всегда, слова, и лицо его просияло.** — **Матвей, сестра Анна Аркадьевна будет завтра,** — сказал он. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *Телеграмма оказалась случайной, не имеющей отношения к развитию событий;* 2) *Телеграмма имеет непосредственное отношение к развитию событий.* Автор выбирает второй вариант, внося в него коррективы: *телеграмма не имеет к случившемуся непосредственного отношения, но вводит в сюжет посредника, который может оказать влияние на события.*
5. **Степан Аркадьич уже был умыт и расчёсан и собирался одеваться, когда Матвей вернулся в комнату. <...> — Дарья Александровна приказали доложить, что они уезжают,** — сказал он. Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *Жена Степана Аркадьича решает простить его;* 2) *Жена Степана Аркадьича не прощает его и предпринимает ответные действия.* Автор останавливается на втором из возможных вариантов, доводя его до критического уровня проявления эмоциональности.
6. **Степан Аркадьич помолчал. Потом добрая и несколько жалкая улыбка показалась на его красивом лице.** — **А? Матвей?** — сказал он, **покачивая головой.** Возможные направления развития сюжета, исходя из предыдущих предложений: 1) *герой идёт к жене, чтобы остановить её;* 2) *герой облегчённо вздыхает или не обращает на информацию об отъезде жены никакого внимания.* Решение, которое выбирает автор, не соответствует ни одному из типовых прогнозов: *герой не знает, что делать и ищет ответа у камердинера.*
7. — **Ну что?** — сказал он (Степан Аркадьич) **уныло.** — **Вы сходите, сударь, повинитесь ещё. Авось бог даст.** Выслушав совет Матвея, Степан Аркадьич отправляется к жене просить прощения.

Выбор предложений, обозначающих узловые моменты развития сюжетной линии, основан на том, что они могут быть прочитаны один за другим при сохранении общей логики повествования. Выстроенные в сюжетную линию фрагменты текста дают читателю представление не только о разворачивающихся в романе событиях, но и о героях произведения: читатель узнаёт о нерешительном характере Степана Аркадьича, о непримиримости Дарьи Александровны и невозмутимом спокойствии слуги Матвея.

Направление развития событий в художественном произведении и их интерпретация, заложенные автором на этапе формирования замысла, являются движущей силой творческого процесса, подчиняющей себе множественные переплетения сюжетных линий и соответствие их структурно-семантическим единицам текста разной размерности. При желании или в случае необходимости выделенные выше фрагменты можно сократить до трёх предложений: 1, 2, 4. Можно пойти дальше и, последовательно со-

186 кращая текст, ограничить сюжет несколькими фразами или просто названием, которое, как правило, даёт наиболее общее представление о литературном произведении.

С другой стороны, исследователь художественного текста может двигаться и в обратном направлении, постепенно расширяя структуру сюжета за счёт включения в него промежуточных событий:

**1. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме.**

1а. На третий день после ссоры князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете, — в обычный час, т. е. в восемь часов утра, *проснулся не в спальне жены, а в своём кабинете, на сафьянном диване.*

1б. Неприятнее всего была та первая минута, когда он, вернувшись из театра, весёлый и довольный, *с огромною грушей для жены в руке, не нашёл жены в гостиной; к удивлению, не нашёл её и в кабинете и, наконец, увидел её в спальне с несчастною, открывшею всё, запиской в руке.*

1в. Вместо того чтоб оскорбиться, отрекаться, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — всё было бы лучше того, что он сделал! — его лицо совершенно невольно («рефлексы головного мозга», — подумал Степан Аркадьич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось *привычною, доброю и потому глупою улыбкой.*

1г. Увидав эту улыбку, Долли *вздрыгнула, как от физической боли, разразилась, со свойственною ей горячностью, потоком жёстоких слов и выбежала из комнаты.*

**2. Он раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены. Но он чувствовал всю тяжесть своего положения и жалел жену, детей и себя.**

В отличие от краткого варианта развития сюжетной линии первой и второй глав «Анны Карениной» (предложения 1–7), подробный вариант включает ретроспективные подробности (предложения 1а, 1б, 1в), т. е. меняет направление движения событий в романе по оси времени, давая возможность читателю составить более полную картину того, что происходит в романе.

Возможность расширения и сокращения смыслового содержания художественного произведения свидетельствует о корреляции, которая существует между сюжетом и текстом в определённых поворотных моментах повествования. Безусловно, любое сокращение — это всегда упрощение, следовательно, усечённые варианты художественного текста не могут претендовать на полноту оригинала, они только указывают на иерархическую структуру организации содержания и формы литературного произведения.

Очевидным является тот факт, что между текстом и содержанием произведения невозможно установить однозначное соответствие: «усложнённая художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объём информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры»<sup>341</sup>. Содержание художественного текста значительно превышает возможности входящих в его состав языковых единиц. Чтобы понять всё многообразие сопутствующих тексту смысловых значений, читатель должен обладать способностью в процессе чтения выявлять и удерживать в памяти наиболее значительные, поворотные, моменты развития сюжетной линии.

На каждом этапе построения текста сопутствующие обстоятельства, которые автор включает в повествование, расширяют художественное пространство, позволяя читателю получить дополнительные представления о событиях и героях литературного произведения. Так, груша, которую Степан Аркадьич захватил для жены на обеде у приятеля, свидетельствует о том, что у семьи Облонских, по-видимому, стеснённые финансовые обстоятельства (груша для жены — это лакомство, а не повседневная пища), а также о том, что, несмотря на измены, Степан Аркадьич думает и по-своему заботится о жене.

Однако детали становятся доступными только в том случае, если сохраняется представление о форме — некоем организованном целом, сложившемся на данном этапе повествования. Точки пересечения элементов сюжета литературного произведения с фрагментами текста, которые наиболее полно отражают соответствие содержания форме, определяются интересами читателей, которые во время чтения должны удерживать в памяти узловые моменты повествования, оставаясь в рамках развития сюжетной линии.

Количество необходимых читателю информационных «зацепок» зависит от способности человека воспринимать и хранить информацию, чтобы на её основе двигаться дальше. Отсюда возможность свободы выбора ключевых моментов в развитии сюжетной линии. Для каждого читателя необходим свой набор фактов, на основе которых он может прийти к пониманию структуры и смысла художественного произведения, разрешить возникающие в художественном тексте противоречия, соотнести их с проблемами реальной действительности, понять позицию автора и выработать свой взгляд на описываемые события.

«Сюжет — это отвержение мнимых разгадок во имя истинной разгадки»<sup>342</sup>. Читатель, который не имеет достаточной подготовки и не способен с первого раза разобраться в перипетиях сюжетной линии, вынужден перечитывать текст до тех пор, пока его возможности восприятия не будут

<sup>341</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 23.

<sup>342</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 316.

188 соответствовать уровню художественного произведения. «Роман — это не соединение новелл. Это не лестница, которая поднимается на четвертый, на двадцатый этаж. Это сложная игра с вниманием человека»<sup>343</sup>.

Фрагменты текста, соотносящиеся с наиболее важными моментами повествования, являются определёнными маяками в структурно-содержательной организации художественного текста, представляя собой подобие узловых точек орнамента, которые отмечают пересечения разных сюжетных линий и задают определённый порядок в построении рисунка.

Таким образом, при анализе художественного произведения можно выделить сюжет как цепь событий, которые соотносятся с традиционными сюжетными линиями («иконическими изобразительными знаками» (Ю. Лотман)), и обозначающий его текстовый материал, сгруппированный в соответствии с функциональными установками автора на основе системы образных средств и существующих в языке правил. Чтобы понять принципы организации художественного текста, представим себе процесс, обратный его созданию.

При ослаблении связей между компонентами сюжетных линий — в случае движения системы в сторону энтропии (состояния максимального равновесия системы, которое характеризуется независимостью её компонентов) — в литературном произведении прежде всего обозначатся, выделятся в самостоятельные единицы, события, соответствующие типовым сюжетам мировой культуры. В романе «Анна Каренина» это измена мужа в семье Облонских; выгодное, но несчастливое замужество и семейная жизнь Анны; запретная любовь между Анной и Вронским; сватовство с преодолением препятствий и счастливая женитьба Константина Лёвина и т. д. Далее сюжетные линии романа распадутся на образы главных и второстепенных персонажей и систему отношений между ними.

Литературные произведения можно условно разделить на две категории в зависимости от того, что составляет в них основу развития сюжетной линии: система образов главных персонажей (номинативный тип построения) или система разворачивающихся между ними отношений (атрибутивно-предикативный тип)<sup>344</sup>.

Например, в басне на первое место выходят отношения между героями, а их образы, как правило, имеют типовое, условно-обобщённое значение. При формировании замысла басни автор использует общепринятые представления, восходящие к устному народному творчеству. Данный принцип презентации художественного материала лежит в основе литературного творчества в целом: чем более абстрактными, схематичными являются образы героев, тем большее значение приобретают взаимоотношения между ними. Читателю басни даже в голову не придёт анализировать инди-

<sup>343</sup> Там же. С. 274.

<sup>344</sup> Особую подгруппу в системе художественных произведений атрибутивно-предикативного типа составляют лирические стихотворения, в основе которых лежит отношение поэта (лирического героя) к окружающему миру.

видуальные особенности характеров действующих персонажей, всё его внимание сосредоточивается на типовом событии, которое составляет основу развития сюжетной линии.

Сформированные в сознании под влиянием общества принципы восприятия определяют поведение человека в типовых ситуациях и его отношение к действительности. Юрий Лотман заметил, что «все попытки приделать руки Венере Милосской поражают своей безвкусицей! Они изначально обречены на неудачу. Почему? Потому что в нашем сознании Венера безрука, а Ника безголова. И „восстанавливая“ недостающие части, мы разрушаем не только сам памятник, но и нечто другое, не менее важное»<sup>345</sup>.

С развитием литературных жанров происходила детализация образов, они наделялись мыслями, чувствами, характеристиками, приближенными к реальности. В рассказах, повестях, романах, пьесах классической литературы главные персонажи становятся выразителями сюжетного действия, занимая центральное место в структуре повествования. Отмечая их наиболее значимые черты, писатели создавали портреты «героев своего времени». Взаимоотношения между героями художественного произведения зависели от их личностных характеристик и, как правило, занимали вторичное положение в структуре повествования.

Образы героев классической литературы отражают представления писателя об общечеловеческих ценностях и не зависят от эпохи или состояния общества, в то время как предметы, которые их окружают, и обстоятельства, которые им сопутствуют, часто имеют условное историческое значение в тексте художественного произведения. Но иногда они могут менять статус в зависимости от целей и задач автора. Например, образ Петербурга в «Преступлении и наказании» является не только местом, в котором происходят события, — город имеет мистическую связь с героями романа, он определяет их мысли и направляет действия.

Развитие сюжета определяется логикой, т. е. причинно-следственными отношениями. Следовательно, сюжет — структура, обусловленная принципами мотивации. Текст же художественного произведения — структура семантически обусловленная, основу которой составляет соответствие языковой форме сложного многопланового содержания, заключённого в рамки субъективно-авторских о нём представлений. «Принцип многоплановости, которая возникает в результате вхождения одних и тех же элементов во многие структурные контексты, исторически сделался одним из центральных свойств поэтической семантики. Видимо, именно здесь кроется одно из наиболее глубоких отличий структуры искусства от всех других моделирующих систем»<sup>346</sup>.

<sup>345</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 401.

<sup>346</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 79.

В процессе создания литературного произведения между единицами текста устанавливаются смысловые (семантические) отношения: предикативные, атрибутивные, объектные, обстоятельственные, которые, в свою очередь, определяют построение предложений, абзацев, отдельных глав и текста в целом. Создание текста художественного произведения определяется также существующими в языке закономерностями фонетического, лексического, грамматического, образного и т. д. построения. При ослаблении существующих между компонентами связей текст распадётся на главы, абзацы, предложения, словосочетания, сложные лексические образования (метафоры и фразеологические сращения), слова и неделимые лексические образования.

Если развитие сюжета происходит в соответствии с логическими принципами причинно-следственной связи, то способность языковых единиц вступать в синтагматические отношения друг с другом определяется их семантическим значением. Образы действующих лиц литературного произведения и складывающиеся между ними отношения превращают текст в динамическую систему, в которой отдельные языковые единицы выстраиваются в определённой автором последовательности.

Таким образом, текстовый материал по отношению к сюжету выступает как структура вторичная, обозначающая, функционально обусловленная. Как летательный аппарат строится в соответствии с заданными характеристиками полёта, так и текст литературного произведения подчинён задачам развития сюжетной линии, которые ставит перед собой автор. По мнению Л. С. Выготского, настоящее произведение искусства напоминает «машину тяжелее воздуха, <...> т. е. нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полёту и не даёт ему развиваться. Это свойство, эта тяжесть материала всё время противодействует полёту, всё время тянет вниз, и только из преодоления этого противодействия возникает настоящий полёт»<sup>347</sup>.

Ощущение полёта мысли автора над действительностью складывается в художественном тексте благодаря преодолению инертности языкового материала. Как в биологических системах эволюция сводится к приспособлению организма к условиям существования во внешнем мире, так и в художественном произведении языковые формы и их значения постоянно трансформируются, уточняются, преодолеваются, чтобы обрести новый смысл, соответствующий мыслям, чувствам и представлениям автора.

Сюжет соединяет художественное произведение в единое целое. Для бессюжетных текстов подобным стержнем является унификация представленных языковых единиц по определённым параметрам и порядок их расположения. «Бессюжетные тексты имеют отчётливо классификацион-

---

<sup>347</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 285.

ный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство»<sup>348</sup>. Номинативный способ презентации и описания объектов окружающего мира и отношений между ними наиболее наглядно представлен в словарях различного типа.

Если в основе построения бессюжетных текстов лежит незыблемость организационных принципов, то при создании художественного произведения типовой сюжет, который все привыкли видеть в качестве выражения определённых сложившихся ситуаций и отношений, меняет своё функциональное предназначение. Но понимаем мы это не сразу, а лишь после того как совместим причину со следствием: «Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме» (причина) — «Он (муж) раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены» (следствие). Вместо типовых вариантов развития сюжетной линии *муж злодей / муж жертва* или *муж рассказывает / не рассказывает* автор выбирает неожиданное решение: не злодей и не жертва; он рассказывает, но не в том, что он сделал, а в том, что не смог это скрыть. Переход от причины к следствию в тексте романа дополняется сопутствующей информацией, в выражении которой задействованы самые разные уровни организации текста: фонетический, лексический, грамматический, коммуникативный, стилистический.

Наряду с информативной функцией, связанной с отображением ключевых событий литературного произведения, типовой сюжет, использованный в качестве основы, обладает эмоциональными, оценочными, эстетическими, стилистическими и даже идеологическими функциями, которые раскрываются в художественном тексте в соответствии с целевой установкой автора или нейтрализуются, если в этом есть необходимость. «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые»<sup>349</sup>.

Построение смысла художественного произведения через структуры текста с помощью привлечения типовых архетипических сюжетов соответствует принципу метафорической конструкции. Традиционный сюжет (иконографический образ) используется в литературном произведении в качестве вспомогательной структуры — метафоры, предназначенной для актуализации определённого значения или целого ряда значений.

В басне иносказательный, обобщённый метафорический смысл сюжета определяет её значение, давая возможность читателя самому соотнести прочитанное с теми или иными ситуациями, имевшими место в его жизни. Так как метафора является понятийно-образным аналогом некоего предикативного смысла, как правило, соотносимого с лексическим знаком — словом или рядом слов, то басня выступает как её анали-

<sup>348</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 226.

<sup>349</sup> Там же. С. 24.

тическая разновидность. Басня представляет собой сложную, многокомпонентную структуру, значение которой, основанное на выражении наиболее общего — архетипического, предикативного или квалификационного, оценочного, — смысла, может быть передано иконографически — в виде картинки, зарисовки, жанровой сценки.

Читатель сам интерпретирует метафорический сюжет басни, в то время как в романе, рассказе или повести в роли интерпретатора выступает автор, адаптируя типовой сюжет к представлениям читателя о действительности, включая его в заданные пространственно-временные рамки повествования.

Неожиданные сюжетные повороты, «обманутые» ожидания читателя, построения по принципу «тезис — антитезис — синтез» лишают текст монотонности, стимулируют работу сознания, приводят его в движение, способствующее осмыслению событий и получению новых знаний. Как заметил Ю. Лотман, «деавтоматизирующую роль новая структурная подсистема сможет выполнить только в том случае, если она не заменит (разрушит, отбросит) старую, а будет функционировать одновременно с ней так, чтобы каждая из них выступала в качестве фона другой»<sup>350</sup>.

Типовой сюжет является источником, а не проводником. И в том и в другом случае успешная его интерпретация зависит не только от структуры образа (знака), но и от умения адресата постичь закодированный автором смысл. Личность истолкователя определяет значение переноса, а не его традиционное содержание.

События, описанные в художественном произведении, — вымысел, но вымысел, который для читателя находится на грани реальности. Литература — универсальный генератор виртуальной действительности, созданный задолго до компьютерных технологий. Вовлечённый в развитие сюжетных линий читатель не только способен вообразить себя одним из героев литературного произведения, но и испытывает психологическую потребность стать им, чтобы реализовать не востребованные в реальной жизни способности, почувствовать себя, если не автором-творцом, то хотя бы одним из игроков, принимающих участие в выстраивании повествования по заданным правилам.

В отличие от компьютерных игр, в которых большую роль играют физические данные человека, например быстрота реакции, литература обращается к глубинным сферам сознания. Действующий в рамках компьютерной реальности игрок не испытывает ни боли, ни страдания, ни ощущения настоящей смерти. И цена допущенной во время игры ошибки чрезвычайно мала, так как всегда есть возможность вернуться назад и начать всё сначала. В мире художественного произведения, как и в реальной жизни, назад пути нет, а потому и боль, и страдания, и смерть переживаются по-настоящему и с такой интенсивностью, которая часто

---

<sup>350</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 96.

превышает свойственное обычному человеку интеллектуальное и эмоциональное напряжение.

Если в основе научных исследований лежит стремление понять окружающий мир, то значение художественной литературы заключается в том, чтобы дать возможность читателю познать самого себя: свои желания, потребности, пороговые уровни проявления физического и эмоционального. «Создавая человеку условную возможность говорить с собой на разных языках, по-разному кодируя своё собственное „я“, искусство помогает человеку решить одну из существеннейших психологических задач — определение своей собственной сущности»<sup>351</sup>.

Заданная типовым сюжетом схема отношений между героями художественного произведения постоянно меняется, заставляя читателя не только обдумывать и оценивать происходящее, опираясь на свой опыт, эмоциональное состояние и имеющиеся в его распоряжении логические схемы мышления, но и принимать решения. «Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам»<sup>352</sup>. В сюжетных коллизиях заложен импульс для активизации поиска ответных шагов. Не порождая из себя того или иного практического действия, искусство «приурочивает организм к этому действию»<sup>353</sup>.

Творчество является той сферой, которая призвана разрушать автоматизм восприятия, формируя отличный от стереотипов взгляд на действительность. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём „остранения“ вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно*»<sup>354</sup>.

Возвращая читателю ощущение жизни, остроту переживания каждого её мгновения, автор и сам должен обладать (и даже в большей степени, чем читатель) способностью глядеть на мир самостоятельно и пристрастно. Размышляя над особенностями построения произведений Толстого, В. Шкловский пишет: «Прием остранения у Л. Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причём он употребляет в описании вещи не те названия её частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах»<sup>355</sup>.

<sup>351</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 83.

<sup>352</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 317.

<sup>353</sup> Там же. С. 313.

<sup>354</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 15.

<sup>355</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 15–16.

Выстраивая сюжетную линию художественного произведения, писатель постоянно заставляет читателя «обманываться» в своих ожиданиях, предлагая те схемы и коллизии, которые в сложившихся обстоятельствах можно было бы предположить меньше всего. «Произведение жизнеспособно, если оно с успехом противится тем заменам, которые мысль *активного*, неподатливого читателя стремится навязать его элементам»<sup>356</sup>. Данный принцип, соответствующий бифуркационным моделям развития, является своеобразным двигателем в развитии сюжета и в становлении характеров действующих лиц литературного произведения. По мысли Выготского, «задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить её пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдём те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пёса описывает свою кривую орбиту»<sup>357</sup>.

Анализируя переплетение сюжетных линий «Гамлета», Выготский приходит к выводу, что у Шекспира, действие трагедии постоянно развивается вопреки наиболее вероятным логическим схемам, «чтобы мы могли острее ощутить те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле»<sup>358</sup>. Фабула трагедии заключается в следующем: «Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца», в то время как сам сюжет развивается совсем в ином направлении: «Гамлет не убивает короля»<sup>359</sup>.

«В сознании зрителя, — по мысли Выготского, — всё время соединены две несоединимые идеи: с одной стороны, он видит, что Гамлет должен отомстить, он видит, что никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это; больше того, автор играет с его нетерпением, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесён над королем и затем вдруг, совершенно неожиданно, опущен; а с другой стороны, он видит, что Гамлет медлит, но он не понимает причин этой медлительности и он всё время видит, что драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней всё время ясно намечается цель, а зритель ясно сознаёт те отклонения от пути, которые совершает в своём развитии трагедия»<sup>360</sup>.

Двойственность восприятия и неожиданная для читателя развязка составляет основу развития сюжетных линий классического литературного произведения. Как заметил Пушкин, «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»<sup>361</sup>. Надо сказать, что и Дездемона в трагедии Шек-

<sup>356</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 129.

<sup>357</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 231.

<sup>358</sup> Там же.

<sup>359</sup> Там же. С. 235.

<sup>360</sup> Там же. С. 230–231.

<sup>361</sup> Пушкин А. С. Table-talk // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 тт. 1937–1959. Т. 12. Критика. Автобиография. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1949. С. 157.

спира меньше всего похожа на лживую, порочную женщину, которая может дать повод для ревности. «Именно здесь, — по мысли Выготского, — достигает своего апогея трагический эффект, когда не ревнивый Отелло убивает из ревности не заслуживающую ревности Дездемону»<sup>362</sup>. Буйство страстей в трагедии достигает своего предела и требует разрешения, вот почему развязка, сколь печальной она ни была бы, несёт в себе освобождение от того эмоционально-чувственного накала, в котором пребывал читатель на всём протяжении повествования.

«Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы, поэтому она мажорна»<sup>363</sup>. Виктор Шкловский считал, что смысл и жизнеутверждающий пафос искусства заключается в его соответствии внутренним ожиданиям читателя, т. е. присутствующим в его сознании нравственным и этическим нормам: «Искусство справедливо. Поэтому человек может смотреть на трагедию. Искусство не только протирает стекла, которые открывают перед нами мир. Искусство учит нас видеть и понимать мир, который так часто бывает обманут и окровавлен»<sup>364</sup>.

Сюжетная линия выстраивается таким образом, чтобы дать возможность читателю взглянуть на проблему с разных сторон и выбрать свою собственную точку зрения, которая совпадает или не совпадает с точкой зрения автора. По сути, сюжет художественного произведения выступает в функции посредника, с помощью которого автор доводит до читателя свои взгляды. В. Шкловский пишет: «Гамлет ощущает королевский двор как тюрьму. Пафос трагедии направлен против спокойных людей. Драма Чехова показывает главного героя не для того, чтобы его пожалеть, а чтобы осудить мир, который его уничтожил»<sup>365</sup>.

То же самое можно сказать и о романе Сервантеса «Дон Кихот». Хотя в этом романе В. Шкловский усматривает другой, более важный вывод, к которому подводит развитие сюжетной линии: «Роман стал бессмертным не потому, что Дон Кихота били и смеялись. Роман стал бессмертным потому, что Дон Кихот боролся»<sup>366</sup>. От себя добавим, что Дон Кихот не просто боролся, а боролся в абсолютно безвыходных, с точки зрения читателя, ситуациях. И это отличает роман Сервантеса от других сходных по сюжету произведений, делая его бессмертным.

Иерархическая структура восприятия, вершину которой составляет представление, сохраняющееся у читателя после прочтения, отличает талантливое произведение от сиюминутного, направленного на решение частных задач. В сознании человека изначально заложена страсть к

<sup>362</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. Изд. 3-е / Пред. А. Н. Леонтьева; комм. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. М.: Искусство. 1986. С. 288.

<sup>363</sup> *Волькенштейн В.* Драматургия: Метод исследования драматургических произведений. М.: Новая Москва. 1923. С. 155.

<sup>364</sup> *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 308.

<sup>365</sup> Там же. С. 355.

<sup>366</sup> Там же. С. 294.

196 обобщению, в процессе которого всё поверхностное, случайное, единичное отбрасывается и внимание сосредоточивается на признаках, обладающих устойчивостью, повторяющихся в предметах или явлениях. Данный принцип мышления не зависит от времени. «Законы мысли повсюду одни и те же, и ... заключение, выводимое первобытным человеком, есть разумное заключение из тех данных, которые ему известны»<sup>367</sup>.

Талантливый писатель не довлеет над сознанием читателя, стараясь во что бы то ни стало довести до него свою точку зрения, — наоборот, он описывает ситуации таким образом, чтобы тот был вынужден сам делать выводы, решать проблемы, стараясь восполнить пропущенную информацию, соединяя разрозненные части литературного произведения в единое целое. Д. С. Лихачёв обратил внимание на раздробленный характер построения романов Достоевского: «Мир Достоевского „работает“ на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей. <...> События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны»<sup>368</sup>.

Совмещение в романе противоположных взглядов, точек зрения и не связанных, на первый взгляд, событий можно сравнить с мозаичным панно с утраченными фрагментами, которые читатель должен восстановить, исходя из своего опыта и степени понимания прочитанного. «Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду — во всяком случае, в его элементарной форме»<sup>369</sup>.

Знакомство с талантливым художественным произведением напоминает сложную шахматную партию, в которой автору, играющему «белыми», отводится доминирующая позиция. Столкнувшись с неожиданным ходом в развитии сюжетной линии, читатель вынужден «отвечать», выстраивая свой вариант продолжения игры. Однако каждый раз автор, как опытный шахматист, направляет действие в неожиданное русло, разыгрывая партию по своим правилам, выстраивая повествования, исходя из принципов, которые читателю часто не ведомы.

Как нельзя начать шахматную партию с середины, так и повествованию должно предшествовать предварительное введение читателя в курс дела, за исключением, конечно, намеренного изменения автором порядка следования событий в сюжетной линии. Поль Рикёр отмечает: «Никакое действие не может быть началом вне истории, которую оно зачинает, что точно так же действие может стать серединой, только если оно в каком-то

<sup>367</sup> Спенсер Г. Основы социологии. Т. 1–2. СПб.: И. И. Билибин. 1876–1877. С. 110.

<sup>368</sup> Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. № 8. 1968. С. 83.

<sup>369</sup> Там же. С. 84.

рассказе влечёт за собой поворот судьбы, „узел“, подлежащий развязке, неожиданную „перипетию“, последовательность „прискорбных“ или „ужасающих“ стечений обстоятельств; наконец, никакое действие, взятое само по себе, не может быть финалом и становится им только в повествовании, если завершает ход дела, распутывает какой-то узел, дополняет перипетию разгадкой, определяет судьбу героя каким-то решающим событием, проясняющим всё действие в целом, и вызывает у слушателя *katharsis* через ужас и сострадание»<sup>370</sup>.

Художественная мысль реализует себя через структуру — и не может существовать вне этой структуры. В противоречиях и неожиданных решениях в развитии сюжетной линии художественный текст обретает смысл, а точки пересечения формы и содержания образуют узловы́е моменты повествования, с помощью которых замысел автора получает воплощение, становится доступным для читателей.

Талантливое литературное произведение отражает мироощущение не только автора, но и его современников — тех, кто жил рядом, но не смог разглядеть смысл происходящих событий. В XX веке, который никак нельзя назвать расцветом русской литературы, наиболее значимые произведения несли в себе мысли, идеи и обобщения, дающие возможность читателю понять смысл того, что происходило вокруг. Необычная форма «Котлована» Андрея Платонова позволила отобразить всю глубину противоречий эпохи строительства социализма и безнадежность существования в ней незаурядной личности. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» рассказывает читателю не столько об истории любви двух людей, сколько о трагедии судьбы творческого человека в тоталитарном обществе.

Логика художественного повествования складывается, как правило, не благодаря, а вопреки происходящим в нём событиям, и лишь в конце читатель осознаёт, что повествование пришло не к тому концу, которого он ожидал, а как раз к противоположному — к тому, что составляло замысел художественного произведения. «Жизнь произведения — это не переход от одного варианта рукописи в другой, а исследование судьбы при помощи смены изображения. Поэтому один из главных элементов сюжета — это перипетия»<sup>371</sup>.

Перипетии, или неожиданные повороты в сюжетной линии, позволяют привлечь внимание читателя к узловым моментам развития повествования, заставить его остановиться и рассмотреть происходящее более внимательно и под разными углами зрения. Значение художественной литературы состоит в том, что человек учится воспринимать мир не поверхностно, а сквозь увеличительное стекло, дающее возможность за каждым событием увидеть сложный подтекст, который раскрывается в ду-

<sup>370</sup> Рикёр П. Что меня занимает последние 30 лет // Историко-философский ежегодник '90. / Отв. ред. Н. В. Мотрошилова. М.: Наука. 1991. С. 296–316. С. 310.

<sup>371</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 114.

Чтение художественной литературой позволяет человеку, вместо одной жизни, отпущенной ему при рождении, прожить несколько и приобрести те знания и навыки, которые он никогда не сможет получить в действительности. «Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно как бы реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и в то же время ясно сознаёт, что связанных с этой ситуацией действий (например оказания помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного»<sup>372</sup>.

Совмещение в художественном тексте реального и воображаемого, теоретического и прикладного, логического и эмоционального, эстетического и морально-нравственного свидетельствует о широком спектре функциональных возможностей художественного творчества. «Язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира — её структурные принципы»<sup>373</sup>, и в этом состоит его сходство с научными исследованиями.

Как было уже сказано, у художественной литературы есть много общего не только с наукой, но и игрой. Научная модель мира вскрывает закономерности, существующие в окружающем мире, игра учит выбирать оптимальный алгоритм действий, разрабатывать стратегию и тактику, моделировать принципы взаимодействия между участниками. Литература совмещает в себе эти возможности, так как наряду с представлениями об окружающем мире даёт читателю практические навыки поведения в той или иной ситуации, помогает лучше ориентироваться и даже прогнозировать возможные варианты развития событий. «Литература — это руководство человеческого разума человеческим родом» (Виктор Гюго).

Чтение талантливого художественного произведения пробуждает в читателе и азарт игрока, и скрупулёзность исследователя, способствуя развитию теоретических знаний и формированию практических навыков поведения в природе и обществе. «Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства»<sup>374</sup>. Интерес «игрока», который возникает у читателя в процессе чтения, помогает на длительное время удерживать его внимание, делая процесс «обучения» не только полезным, но и приятным.

---

<sup>372</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 75.

<sup>373</sup> Там же. С. 31.

<sup>374</sup> Там же. С. 78.

Знания об окружающем мире и о себе самом, умения человека ориентироваться в природной среде и выстраивать отношения с другими людьми относятся к пространственным категориям. Не только эпохи различаются между собой, но и писатели. Каждый из них имеет свой особый взгляд на художественную действительность и субъективные представления о пространстве литературного произведения. Что это за мир и чем он отличается от пространства физического, рассмотрим в следующей главе. 199

## Глава 12

# Пространство физическое и художественное: точки соприкосновения

---

*Каждая культура находится в глубоко символической связи с материей и пространством, в котором и через которое она стремится реализоваться.*

Освальд Шпенглер

*Язык пространственных отношений <...> — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком.*

Юрий Лотман

*Литература мира слагается, как мне кажется, в своеобразные кристаллы, отражая действительность. Промежуточные формы пересоздаются путём отбора наиболее доходчивого материала, наиболее занимательного, наиболее удивительного.*

Виктор Шкловский

*Чем-то великим и трудноуловимым кажется топос — то есть место-пространство.*

Аристотель

### I

Умение делать выбор, принимать решения, находить выход из сложных ситуаций — все эти навыки существования человека в природе и обществе не даются ему от рождения, а вырабатываются в результате взаимодействия с окружающим миром, т. е. являются итогом длительной работы над собой на основе изначально заложенных физических, психических и интеллектуальных данных.

В процессе мышления любой переход: от части к целому, от одного объекта к другому или от одного состояния к другому и т. д., осуществляется на основе логических операций, в процессе которых выявляются существующие связи и принципы взаимодействия объектов окружающей действительности. Мир, в котором мы живем, биполярен, он объединяет противоположные начала, и в этом состоит основа его устойчивости и способности к саморазвитию. Противоположные сущности, несмотря на всю свою несовместимость, всегда имеют что-то общее, например единый критерий оценки, и чаще всего проникают друг в друга, создавая переходные формы или состояния: холодный — горячий (тёплый), жидкий — твёрдый (пластичный) и т. д.

При превращении одного вещества в другое или при переходе вещества из одного состояния в другое под влиянием изменившихся внешних условий происходит трансформация, которая обязательно включает пограничные фазы. Вода превращается в лёд не мгновенно, а через промежуточный этап, во время которого отдельные её молекулы образуют кристаллы льда. В этот период получившаяся субстанция может обратиться обратно в воду (при повышении температуры), или стать льдом (если температура будет понижаться).

Существование полярных величин в окружающем мире становится возможным благодаря наличию усреднённых переходных вариантов, которые обуславливают возможность перехода. Вечную мерзлоту и африканский зной в природе совместить нельзя, но между Северным полюсом и экватором располагается обширная территория, которая обеспечивает постепенную смену климата.

Дуализм признаков значений присутствует не только в материальной сфере, но и в системе оценочных категорий. Отношение человека к себе самому и явлениям окружающей действительности складывается под воздействием эмоционального состояния и развивается в системе оценочных значений, положительных и отрицательных. Добро и зло в сознании человека — понятия, которые взаимодействуют, но не сливаются, они всегда противопоставлены друг другу и всегда уравновешены. Святые и праведники появлялись на Руси в самые страшные исторические времена, и это вряд ли можно назвать случайностью.

Морально-оценочные категории — прерогатива исключительно сознания человека. Их характеристики, способы и формы существования, варианты взаимоотношений находят материальное воплощение в творчестве. «Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность. Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления... Где есть свобода выбора — там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой»<sup>375</sup>.

<sup>375</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 401–402.

Согласно поговорке, «От любви до ненависти — один шаг», но этот шаг подразумевает постепенную, протяжённую во времени внутреннюю трансформацию человека под влиянием происходящих событий. В сознании человека добро и зло занимают полярные точки на оси координат. Однако между ними существует множество других точек, указывающих на разные варианты соотношения противоположных признаков значений: чем больше добра, тем меньше зла, и наоборот. В течение жизни человек в своём внутреннем состоянии способен передвигаться между полярными значениями, выбирая для себя разные точки пересечения.

То же самое происходит в художественной литературе: герой литературного произведения не сразу меняет свой внутренний облик, он проходит через множество преобразований, которые обеспечивают поступательное развитие характера. «Возможность для одного и того же героя попеременно попадать то в одно, то в другое пространство <...> создаёт представление о множестве пространств, причём, переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства»<sup>376</sup>.

В талантливых произведениях автор ведёт своего читателя через все этапы трансформации героя, помещая его в ситуации, которые помогают раскрыть причины изменения его характера, тем самым обеспечивая непрерывность восприятия художественного пространства. Если образ является типовым, часто встречающимся в действительности, как, например, Евгений Онегин в одноимённом романе Пушкина, то читателю не требуется пояснений и он без труда, на основе своего жизненного опыта, может воссоздать историю превращения надменного денди, которого мы видим в начале романа, в человека, потерявшего голову от любви.

Так же как в реальном мире (например при превращении воды в лёд) существуют промежуточные фазы, указывающие на процентное соотношение вещества в разных состояниях, так и на ментальном уровне мы способны совмещать противоположные сущности, объясняя переход из одного полярного состояния в другое с позиций логики.

В процессе исследования мифологических сюжетных линий К. Леви-Стросс обратил внимание на тот факт, что многие знаковые символические персонажи выполняют роль логических посредников — медиаторов между противоположными сущностями. Койот, пожирающий падаль, выступает в роли медиатора между травоядными и плотоядными; скальпы (урожаи собираемые во время войны) являются логическими посредниками между войнами и мирным земледелием; туман соединяет небо и землю и т. д. Герой американского эпоса Ash-boy и героиня европейской мифологии Золушка выступают как социальные медиаторы, соединяющие богатого и бедного, знатного и простолюдина.

|               |   |                                   |   |                |
|---------------|---|-----------------------------------|---|----------------|
| <b>ВОДА</b>   | ↔ | <b>ВОДА + КРИСТАЛЛЫ ЛЬДА</b>      | ↔ | <b>ЛЁД</b>     |
| <b>БЕДНЫЙ</b> | ↔ | <b>ЗОЛУШКА (бедная и богатая)</b> | ↔ | <b>БОГАТЫЙ</b> |

<sup>376</sup> Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. Зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. XI). С. 34.

Нимфетка из романа В. Набокова «Лолита» — уже не девочка, но ещё не женщина — позволила герою соединить невозможное: невинность и опытность, ускользающее очарование ребёнка и пробуждающуюся женственность, потому что пограничное положение (состояние) объекта, соответствующее промежуточной фазе перехода, всегда является неким (физическим или ментальным) синтезом, объединяющим противоположные качества или свойства.

На уровне сознания обращение к посреднику является попыткой человека приспособиться к окружающему миру, объяснить существование в нём противоположных начал, найти компромисс между различными категориями. По сути, это способ разобраться в противоречиях, сохранить равновесие в условиях биполярной реальной действительности.

Физический мир, в котором неизбежно существование переходных вариантов, диктует необходимость спроецировать этот путь развития и на сферу сознания. Если же, несмотря на усилия, целостность восприятия восстановить не удаётся, человек испытывает душевный дискомфорт от ощущения дискретности окружающего мира, как Гумберт Гумберт до встречи с Лолитой, а это может повлечь за собой нервное расстройство или психическое заболевание.

Привлечение посредника широко используется и при толковании отдельных характеристик объекта или в случае необходимости выразить сложное, не имеющее аналога на уровне лексем понятие или свойство. А. Вежбицкая отмечает, что при семантизации слов, обозначающих цвета: красный, белый, чёрный, зелёный, жёлтый, оранжевый, пурпурный, коричневый, серый, розовый, — целесообразно использовать объекты действительности, ассоциирующиеся с ними в сознании носителей языка: кровь как символ красного цвета, молоко — белого, древесный уголь — чёрного, небо, траву, солнце как символы выражения соответственно синего, зелёного и жёлтого и т. д.<sup>377</sup>

В самом начале письменности, когда в распоряжении человека не было алфавита, для обозначения информации использовались рисунки-пиктограммы. С помощью рисунков можно было изобразить не только предмет, но и его качества или действия. Для этого использовалась система метафорических образов: птица = 'летать'; солнце = 'яркий'; олень, стрела = 'быстрый' и т. д. Рисунки служили средством передачи информации определётельного или предикативного характера, которая не имела соответствий в предметном мире<sup>378</sup>.

С развитием письменности принцип метафорических посредников не утратил своего значения, особенно в художественной литературе. Если

<sup>377</sup> Wierzbicka A. *Lingua Mentalis. The Semantics of Natural Language*. Sydney, New York: Academic Press, 1980. С. 42–43.

<sup>378</sup> См. об этом: Глазунова О. И. *Логика метафорических преобразований*. СПб.: Изд-во Филолог. ф-та СПбГУ. 2000.

значение представляет собой сложную семантическую конфигурацию, не имеющую соответствий на уровне лексического состава языка, для его выражения используются ассоциативно-образные аналоги. Метафорические образы, с одной стороны, соотносятся с реальными предметами, а с другой — обладают комплексом предикативных признаков значений, на основе которых субъект восприятия в зависимости от контекста самостоятельно моделирует ситуацию художественной действительности.

Наше существование в мире сопровождается постоянной оценкой окружающих нас предметов с точки зрения их безопасности, полезности, надёжности и т. д., что способствует формированию в сознании разветвлённой системы ассоциативных предметно-атрибутивных связей, закреплённых практически за каждым попадающим в поле зрения человека образом. Как невозможно одним словом выразить смысл художественного произведения или театрального представления, так невозможно однозначно интерпретировать значение метафорического переноса. Работа сознания состоит в постоянном выявлении существующих связей и закономерностей окружающего мира, чтобы на основе полученных знаний иметь возможность не только описать, зафиксировать существующее положение дел, но и осуществить переход из одного состояния в другое. Метафорические образы — это тоже посредники, использование которых существенно расширяет наши творческие и познавательные возможности.

Если вслед за Н. В. Крушевским в качестве основного закона развития языка принять «закон соответствия мира слов миру мыслей»<sup>379</sup>, становится очевидным базовый основополагающий характер ассоциативно-образной интерпретации действительности. Обладая способностью концентрировать информацию в образе, метафоры в соответствии со своей знаковой природой ориентированы, прежде всего, на эмоциональную сторону восприятия человеком действительности, что способствует творческому поиску в выявлении возможных соответствий на интеллектуальном уровне.

Моделирование художественной ситуации, выстраивание в тексте мыслительного аналога пространства и времени опираются на те же принципы, которые помогают человеку ориентироваться в природных условиях. «Ни один из видов представлений не образуется только как чистое восприятие заранее данного предмета. Деятельность органов чувств должна вступать в синтетическую связь с внутренним процессом деятельности духа; и лишь эта связь обуславливает возникновение представления, которое становится объектом, противопоставляясь субъективной силе, и, будучи заново воспринято в качестве такового, опять возвращается в сферу субъекта. Всё это может происходить только при посредстве языка»<sup>380</sup>.

<sup>379</sup> Крушевский Н. Очерк науки о языке. Казань: Типография Императорского Университета. 1883. С. 68.

<sup>380</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 76–77.

Виртуальный мир художественного пространства — это трансформированный сознанием автора слепок пространства физического. В сознании автора осуществляется постоянный переход из одной сферы в другую. Созданное на основе этого взаимодействия художественное произведение становится итогом размышлений писателя, своего рода посредником между реальным миром и миром его воображения. Варианты взаимодействия и возможного перехода между физическим и художественным пространствами могут быть представлены в виде схемы.



Постигая мир художественного произведения, читатель, как Золушка из сказки, имеет возможность войти в виртуальный мир автора или же перенести приобретённый в процессе чтения опыт в свою реальную жизнь. Во время написания литературного произведения тот же самый опыт приобретает и автор, который к моменту завершения работы становится другим человеком. По словам И. Бродского, «поэтическая речь — как и всякая речь вообще — обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. <...> Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука, — высшей нежели та, что даётся воображением или опытом. Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь» (И. Бродский «Об одном стихотворении»).

Не только написание художественного произведения, но и процесс чтения всегда сопряжён с творчеством: как бы ни повёл себя герой, читатель выбирает свой путь толкования, по-своему интерпретируя и сложившуюся коллизию, и возможность её разрешения. Через творчество меняется не только представление автора о действительности, но и сознание читателя.

Любое творчество в конечном счёте — это способ примириться с жизнью, найти разумное ей объяснение, сохранить целостность восприятия. В процессе написания или чтения художественного произведения

человек получает возможность собрать воедино разрозненные осколки событий, чтобы понять общую логику их развития. И в этом смысле художественная картина мира может рассматриваться как попытка на уровне сознания решить онтологическую проблему описания универсума.

«В каждом языке заложено самобытное мирозерцание. <...> Вместе с родным языком мы воспринимаем как бы частичку нашей самости»<sup>381</sup>. И потому автор волен, как в «Евгении Онегине», пропускать промежуточные этапы существования героя (то, что читатель может восстановить самостоятельно на основе своего опыта и сложившихся представлений), обращая внимание лишь на ключевые моменты, раскрывающие смысл повествования.

То же самое происходит при обращении человека к реальной действительности. «Структура пространства есть общая закономерность ряда отношений материальных тел и явлений. Это — пространственные отношения, пространственный порядок предметов, их взаимное расположение, расстояния и т. п.»<sup>382</sup>. Обязательным условием существования физического пространства является его непрерывность. Однако художественное произведение также состоит из непрерывной совокупности объектов, состояний и явлений, между которыми имеются отношения, которые читатель может восстановить в силу непротиворечивости их сосуществования. Следовательно, художественное пространство обладает геометрией, которая сходна с геометрией пространства реального.

С другой стороны, возможность существования полярных категориальных признаков (холодный — горячий, жидкий — твёрдый, любовь — ненависть, добро — зло) определяется множеством однородных состояний, которые расположены между полюсами в составе отвлечённого системного образования и, следовательно, согласно определению А. Д. Александрова<sup>383</sup>, также образуют пространство абстрактного типа.

Таким образом, теоретико-множественное понимание континуума предполагает наличие в нём последовательностей объектов, явлений и состояний, к которым может быть применена аксиома непрерывности. Даже в случае отсутствия каких-либо фрагментов в этой последовательности они могут быть восстановлены на основе существующих представлений

<sup>381</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 80.

<sup>382</sup> Математика. Её содержание, методы и значение. Т. 3 / Под ред. А. Д. Александрова, А. Н. Колмогорова, М. А. Лаврентьева. М.: АН СССР. 1956. С. 172.

<sup>383</sup> «В результате обобщения понятия пространства термин “пространство” получает в науке два значения: с одной стороны, это обычное реальное пространство — универсальная форма существования материи, с другой стороны, это “абстрактное пространство” — совокупность однородных объектов (явлений, состояний и т. п.), в которой имеются пространственно-подобные отношения» (Александров А. Д. Абстрактные пространства // Математика, её содержание, методы и значение. Т. 3 / Под ред. А. Д. Александрова, А. Н. Колмогорова, М. А. Лаврентьева. М.: АН СССР. 1956. С. 148).

или имеющегося в распоряжении наблюдателя опыта. Разработанная система математических доказательств позволяет использовать этот вывод, не прибегая каждый раз к проверке его на практике.

Соположение объектов, явлений и состояний в пространственно-временном континууме подчиняется определённом порядку следования, который, кроме пространственного, обладает временным, или причинно-следственным, значением. «Пространственная непрерывность означает, что когда два явления, выступающие по отношению друг к другу как причина и следствие, разделены пространственным интервалом, то этот интервал должен быть заполнен непрерывной цепью необходимо связанных причинных событий. Разрывов в этой цепочке причинно связанных событий не должно быть»<sup>384</sup>. Мне кажется, данное положение можно проиллюстрировать следующим образом: если из крана течёт вода, то вполне естественно предположить, что где-то существует и её источник — река или озеро. Для того чтобы сделать этот вывод, необязательно исследовать каждый сантиметр трубопровода. Наша уверенность в непрерывности окружающего пространства основывается на знаниях причинно-следственных связей и принципов организации системы в целом<sup>385</sup>.

Система взаимоотношений, сложившихся между явлениями окружающей действительности, позволяет применять одни и те же законы при исследовании различных структур. «В движении материи обнаруживаются две системы фундаментальных, универсальных отношений: причинная связь, воздействие одних явлений на другие, с одной стороны, и пространственно-временные отношения, с другой стороны. Оказывается, что между этими двумя сторонами имеется не только тесная связь — что само по себе достаточно очевидно, — но что между ними есть полное единство: общая структура пространственно-временных отношений, т. е. структура пространства-времени, полностью определяется системой материальных воздействий одних явлений на другие». «Пространство-время есть множество всех событий в мире, отвлечённое от всех его свойств, кроме тех, которые определяются системой отношений воздействия одних событий на другие»<sup>386</sup>.

Принципы пространственных и причинно-следственных отношений определяют структуру и содержание литературного произведения, позволяя нам, читателям, вместе с героями осуществлять переход из одного места в другое в том случае, если это не противоречит заданным представлениям об организации и целостности художественного пространства.

<sup>384</sup> Алексеев П. В., Панин А. В. *Философия: учебник*. 3-е изд., перераб. и доп. М.: ТК Велби; Изд-во Проспект. 2005. С. 486.

<sup>385</sup> Тот же самый принцип можно отнести и к ментальной сфере: если мысль возникает, она должна изначально где-то присутствовать, в противном случае, настаивая на её «чуждом» происхождении, учёным придётся признать свою профессиональную несостоятельность.

<sup>386</sup> Александров А. *Теория относительности как теория абсолютного пространства-времени* // *Философские вопросы современной физики*. М.: АН СССР. 1959. С. 272–273; 309.

208 Глава 12  
Язык литературного произведения является тем средством, которое даёт возможность существовать внутри художественного произведения без потери ориентации в его пространстве и времени. «Язык не передаёт мир непосредственно: он отражает концептуализацию мира человеком, т. е. обыденные, или, как говорят лингвисты, наивные представления человека о мире»<sup>387</sup>. Взгляды, которые имеются у человека и передаются им с помощью языка, объединяют общие, заложенные в языке и традициях мышления принципы мировосприятия.

В то же время речь каждого человека индивидуальна, так как в ней фиксируются субъективные впечатления, которые возникают у него при непосредственном обращении к той или иной теме или к тому или иному отрезку реальной действительности. «Слово <...> есть отпечаток не предмета самого по себе, но его образа, созданного этим предметом в нашей душе. Поскольку ко всякому объективному восприятию неизбежно примешивается субъективное, каждую человеческую индивидуальность даже независимо от языка можно считать особой позицией в видении мира»<sup>388</sup>.

Совмещение традиционных представлений с индивидуальным отношением человека к описываемым событиям или с впечатлением, которое возникает у него в момент их созерцания, представляет собой сложный процесс взаимодействия в его сознании объективных и субъективных факторов. Этот процесс не зависит от того, воспринимается ли мир визуально или реконструируется сознанием во время чтения художественного произведения. В любом случае человеком руководит желание разобраться в том, что происходит, восстановить логику событий, понять причины поведения героев, сопоставить их точку зрения со своей собственной и т. д.

Эмоциональные факторы, определяющие первичное отношение субъекта к наблюдаемым или описываемым событиям, сохраняют своё влияние как в момент созерцания или воссоздания ситуации, так и при последующем обращении к запечатлённому в памяти образу. В долговременной памяти остаётся лишь информация, которая сопровождается дополнительными ассоциативно-эмоциональными факторами, способствующими длительности её хранения. Эмоции регулируют аффективные процессы жизнедеятельности и оказывают существенное влияние на рационально-логические аспекты мышления: «сама мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее ‘почему’ в анализе мышления»<sup>389</sup>.

---

<sup>387</sup> Вежицкая А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах // THESIS. 1993. Вып. 3. С. 189.

<sup>388</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 80.

<sup>389</sup> Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика. 1982. С. 357.

Таким образом, с одной стороны, описываемая в художественном произведении обстановка должна быть максимально приближённой к индивидуальному миру читателя, чтобы любой человек мог увидеть в ней то, что соответствует его субъективным взглядам. С другой стороны, она должна содержать информацию о конкретных моделях развития традиционных взаимоотношений, об определяющих жизнь героев особенностях, что обеспечивало бы достоверность восприятия происходящего, сделав художественный вымысел органичной частью сложившихся у читателя представлений о реальности.

«Искусственное может быть детерминированным и обратимым. Естественное же непременно содержит элементы случайности и необратимости»<sup>390</sup>. Перед писателем, как правило, стоят две задачи: представить общий контекст развития ситуации и на его фоне выявить «болевые» точки, ввести в повествование специфические черты, которые становятся поворотными моментами, способными завладеть вниманием читателя, заставить его сознание включиться в события, описываемые в художественном тексте. Интуитивно писатель старается расширить сферу своего влияния, отображая события с подробностями, которые могут заинтересовать, найти отклик в душах читателей с разными взглядами, представлениями, культурным потенциалом и опытом.

«Мыслительная сила нуждается в чём-то равном ей и всё же отличным от неё. От равного она возгорается, по отличному от неё выверяет реальность своих внутренних порождений. <...> Речевая деятельность даже в самых своих простейших проявлениях есть соединение индивидуальных восприятий с общей природой человека»<sup>391</sup>. Поверив в реальность происходящего в художественном пространстве, читатель принимает правила игры и, следуя указаниям автора, двигается в том или ином направлении с тем, чтобы в конечном счёте иметь возможность осознать сложившуюся ситуацию, разобраться в возникшей проблеме, оценить её с точки зрения целесообразности/нецелесообразности подобного развития событий и важности своего личного в них участия. «Художественное создание <...> входит в жизнь как факт. С этим ничего даже и поделать нельзя. Художественное произведение, вошедши как факт в жизнь, уже и не может не быть жизнью»<sup>392</sup>.

Литературное творчество — процесс сложный и во многом неподвластный логическому объяснению. Выстраивая свой собственный мир худо-

<sup>390</sup> *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 50.

<sup>391</sup> *Гумбольдт В. фон* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 77.

<sup>392</sup> *Шпет Г.* Искусство как вид зрения. Избр. труд. по философии культуры. М.: РОССПЭН. 2007. С. 181–182.

210 жественного произведения, автор наравне с реальным миром вводит его в сознание читателя. При этом события, которые в нём описываются, иногда воспринимаются читателем с большей эмоциональной и интеллектуальной заинтересованностью, чем вся окружающая его действительность, оказывая значительное влияние на его мировоззрения.

«Художественное пространство в литературном произведении — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие»<sup>393</sup>. Умение писателя приблизить события романа, повести, рассказа к реальному миру, сделав их частью представлений читателя, требует немалых усилий и активного творческого заряда, который вырабатывается на основе личностных качеств автора, его наблюдательности, таланта и приобретённого опыта.

Постоянный переход от знакомого, хорошо усвоенного и узнаваемого к новому, непривычному, неожиданному составляет суть построения художественного произведения. То, что уже знакомо и находит отклик у читателя, становится основой для расширения его представлений и получения новых знаний. Поскольку созданный писателем художественный мир «изоморфен внесемиотическому миру реальности»<sup>394</sup>, остановимся более подробно на понятии пространства физического.

Согласно определению, пространство является одной из основных форм существования материи и, следовательно, выступает в качестве базовой категории в физике, философии и многих других науках. Однако, несмотря на основополагающее значение, до сих пор нет единого определения данного понятия, т. е. представления о пространстве, как, впрочем, и о времени, существуют в виде гипотез, которые обладают той или иной степенью достоверности.

В физике Ньютона, например, пространство обладало абсолютным значением, т. е. не зависело от объектов, которые в нём присутствовали. Наглядно ньютоновское пространство часто представляют в виде большой пустой комнаты с нарисованными по углам осями координат и тикающими часами, указывающими на абсолютное время, единое для всех его точек. Любые расположенные в комнате материальные объекты, включая Вселенную, были связаны друг с другом по принципу аддитивности, согласно которому простые объекты объединяются друг с другом или суммируются, чтобы послужить строительным материалом для более сложных конструкций.

Благодаря тому что пространство Ньютона обладает заданными с помощью векторов численными показателями, указывающими на длину, ширину и высоту, в нём можно было определить не только местоположе-

---

<sup>393</sup> Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учён. Зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. XI). С. 12.

<sup>394</sup> Лотман Ю. М. Семиотика культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра. 1992. С. 19.

ние объекта, который пребывает в состоянии покоя, но и рассчитать его промежуточное или конечное положение в том случае, если он перемещается с одинаковой скоростью или с равномерным ускорением. Даже в том случае, если движение не укладывалось в заданные рамки, всегда существовала возможность разбить проделанный путь на отдельные этапы, которые соответствовали бы указанным условиям. Вычислив необходимые величины и просуммировав их, можно было найти конечное местоположение объекта или прибегнуть к численному интегрированию в случае, если скорость объекта была различной в каждый момент времени.

С появлением теории относительности законы Ньютона не утратили своего значения. Революционность теории относительности состояла не в точности предсказаний, а в осознании того, что мысль человека способна проникнуть в суть мироздания, постигая законы его существования и развития.

«Общая теория относительности так важна не потому, что она может чуть более точно предсказать движение планет, чем теория Ньютона, а потому, что она открывает и объясняет такие аспекты действительности, как искривление пространства и времени, о которых ранее не подозревали. <...> Способность теории объяснить то, что мы ощущаем, — не самое ценное её качество. Самое ценное её качество заключается в том, что она объясняет саму структуру реальности. Как мы увидим, одно из самых ценных, значимых и полезных качеств человеческой мысли — её способность открывать и объяснять структуру реальности»<sup>395</sup>, — пишет Дэвид Дойч, один из основателей теории квантовых вычислений.

Законы физики, позволяющие вывести уравнения движения для любой системы, включая движение земных тел и планетарных объектов, отличались высокой точностью и удовлетворяли потребностям научных исследований до тех пор, пока учёные не стали изучать объекты микромира. Оказалось, что элементарные частицы ведут себя не как обычные тела, а подобно волнам на поверхности океана.

В 1926 году, чтобы описать движение элементарных частиц, Эрвин Шрёдингер применил к понятию волн вероятности классическое дифференциальное уравнение волновой функции и получил знаменитое уравнение, носящее его имя. Подобно тому как обычное уравнение волновой функции описывает распространение, например, ряби по поверхности воды, уравнение Шрёдингера описывает распространение волны вероятности нахождения частицы в заданной точке пространства. Гребень этой волны соответствует максимальной вероятности нахождения частицы в пространстве в момент измерения.

На уровне микроскопической структурной организации материи механическое воздействие, например при столкновении элементарных час-

<sup>395</sup> Дойч Д. Структура реальности / Пер. с англ. Н. А. Зубченко. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хартическая динамика». 2001. С. 9–10.

тиц, осложняется целым рядом взаимодействий между физическими полями различных типов: электромагнитными, мезонными, полями нейтрино и антинейтрино, нуклонными, гиперонными и т. д., что существенно затрудняет исследование. И хотя квантовая теория поля, возникшая как обобщение квантовой механики, позволила составить представление о множестве самых различных согласованных друг с другом явлений и построить квантовую теорию систем с бесконечным числом степеней свободы, обусловленных влиянием физических полей друг на друга, полная картина того, что на самом деле происходит на микроскопическом уровне, по-прежнему остаётся недоступной для современной физики.

Надо отметить, что количество частиц, которые физики открывали с помощью новых технических средств наблюдения, удивляло даже самых стойких и преданных делу исследователей. По словам американского физика-теоретика Митио Каку, «к началу 1980-х гг. физики буквально утонули в море элементарных частиц. Каждый раз, разбивая атом на части при помощи мощного ускорителя частиц, они, к немалому изумлению, обнаруживали, что из расщеплённого атома вылетают десятки новых частиц. Такое положение дел настолько обескураживало, что Роберт Опенгеймер заявил: Нобелевскую премию по физике следует отдать тому физiku, который за год не откроет ни одной новой частицы! (Энрико Ферми, в ужасе от того, как безудержно плодятся элементарные частицы с греческими буквами в названиях, сказал: „Если бы я был в состоянии запомнить названия всех этих частиц, я стал бы ботаником“.) Лишь после десятилетий кропотливой работы этот густонаселенный зоопарк удалось организовать хоть в какую-то систему под названием Стандартная модель. Миллиарды долларов, тяжкий труд тысяч инженеров и физиков и 20 Нобелевских премий позволили сложить мозаику Стандартной модели буквально по кусочкам. Это поистине замечательная теория, соответствующая, насколько можно судить, всем экспериментальным данным субатомной физики»<sup>396</sup>.

Квантовая теория, предназначенная для описания явлений микромира, и теория относительности Эйнштейна, ориентированная на макромир Вселенной, определили развитие физики XX века. «Эти две теории <...> представляют подробную объяснительную и формальную систему взглядов, в которой выражаются все остальные теории современной физики, и содержат основные физические принципы, которым подчиняются все остальные теории»<sup>397</sup>.

В современной науке принцип аддитивности, столь значимый для механики Ньютона, теряет своё значение, так как «квантовый подход требует рассматривать частицы только в их взаимосвязи с целым. Поэтому было бы не-

<sup>396</sup> Каку М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 321.

<sup>397</sup> Дойч Д. Структура реальности. Пер. с англ. Н. А. Зубченко. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хартическая динамика». 2001. С. 29.

верно считать элементарные частицы вещества материальными *объектами*, которые, соединяясь в ансамбли, образуют более крупные объекты. При более точном описании мир выступает как совокупность *отношений*<sup>398</sup>.

Таким образом, кроме поверхностных, поддающихся визуальному наблюдению отношений, возникающих между объектами, взаимодействие происходит и на элементарном уровне строения их веществ, что существенно осложняет положение дел во Вселенной. Выводы, к которым пришла современная физика, в значительной степени расширили наши представления о многообразии и сложности окружающего мира, и если не объяснили, то по крайней мере не опровергли возможность существования многих явлений, включая так называемые сверхспособности человека (психологическое воздействие, предсказания будущих событий, передачу мыслей на расстоянии, внезапно возникающие невероятные физические возможности и т. д.), о которых наука говорила уже давно<sup>399</sup>.

Всё существующее в мире взаимосвязано и пребывает в постоянном взаимодействии, а значит «в каком-то смысле можно сказать, что существует паутина „запутанности“<sup>400</sup>, которая связывает отдалённые уголки Вселенной, включая и нас с вами». Американский физик Г. П. Стэпп сформулировал квантовую концепцию частицы следующим образом: «Элементарная частица не есть нечто независимо существующее и не поддающееся анализу. По существу — это среда, распространяющаяся вовне на другие объекты»<sup>401</sup>.

Наше сознание является функцией высокоорганизованной материи и, соответственно, может рассматриваться как следствие взаимодействия элементарных частиц на том уровне, который в настоящее время не доступен научному исследованию. Ещё в конце XIX века русский философ Н. Я. Грот выдвинул идею о психической энергии, которая входит в общую систему энергий природы и способна преодолевать пассивные силы сопротивления косной материи. Воспринимаящую энергию субъекта Грот назвал сознанием, а действующую — волей. Для Н. Я. Грота «факт распространения психической энергии в пространстве с известным ускорением при переходе её в физические формы (а затем обратно в психические) не подлежит сомнению», особенно в сфере литературного творчества.

<sup>398</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 26.

<sup>399</sup> «О сверхвозможностях мозга мы знаем давно. Это, прежде всего, врождённые свойства мозга, наличие в человеческом обществе тех, кто способен находить максимум правильных решений в условиях дефицита выведенной в сознание информации»; «Возможности мозга интенсивно изучаются и будут изучаться, на пороге стоит задача открытия (или закрытия?) мозгового кода мыслительных процессов. Мозг человека заранее готов ко всему, живёт как бы не в нашем веке, а в будущем, как бы опережая сам себя». (Из доклада Н. П. Бехтеревой «Мозг человека — сверхвозможности и запреты» на Всемирном конгрессе «Итоги тысячелетия». Санкт-Петербург. 22.11.2000) // Наука и жизнь. 2001. № 7 (Интернет-ресурс: <http://www.nkj.ru/archive/articles/6406/>).

<sup>400</sup> Какý М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 100.

<sup>401</sup> Цит. по: Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 26.

«Если идеи известной личности, через посредство её сочинений, более или менее *быстро* распространяются *по свету*, причём ими проникаются сотни тысяч личностей в разных странах или на них реагируют, — такой случай происходит на наших глазах с учением Л. Н. Толстого, — и если эти идеи через посредство физических буквенных знаков, воспринимаемых глазом при помощи световых лучей, увеличивают или ослабляют психическую энергию множества человеческих организмов или же видоизменяют её проявление и формы её разряжения, то разве это не *факт*, доказывающий, что и психическая энергия должна иметь эквиваленты в движении пространственном, совершающемся с известной скоростью и имеющем известное ускорение во времени?»<sup>402</sup> — задавался вопросом Н. Я. Грот.

Отрицая наличие у человека психической энергии в качестве особого вида энергии, В. М. Бехтерев отметил, что «все внешние тела и явления в природе суть проявления энергии, видоизменяющей среду», а «идеи не суть силы, как признаёт Foullié; они лишь внутренние образы, за которыми скрывается производящая их скрытая энергия»<sup>403</sup>.

По мнению В. М. Бехтерева, энергетическим зарядом, способным оказывать влияние, обладает не психика человека сама по себе, а те образы и произведения, которые он создаёт. «Так как <...> все психические процессы обязаны своим происхождением одному и тому же источнику, т. е. скрытой энергии, подчиняющейся в своих проявлениях определённым законам, то и между ними самими устанавливается постоянное взаимоотношение определённой последовательности, которое мы обыкновенно уподобляем причинным отношениям»<sup>404</sup>. «Взгляд некоторых авторов, что психические процессы сами по себе представляют собой как бы особую энергию, которую обыкновенно называют психической, следует признать ошибочным, на что указывалось уже и ранее неоднократно, — тем более, что нет никакой возможности установить в таком случае взаимоотношение между психической энергией и прочими физическими энергиями»<sup>405</sup>.

Однако на рубеже XX–XXI веков идеи Н. Я. Грота получили неожиданную поддержку со стороны крупнейшего математика и физика-теоретика, специалиста по общей теории относительности и квантовой теории Роджера Пенроуза. В книге «Тени разума. В поисках науки о сознании» он пишет: «При всей непостижимости проявлений квантовой механики в ней есть что-то такое, что по крайней мере *кажется* куда более близким (чем всё, что может предложить классическая физика) к другой непостижимости, — той, за которой скрывается объяснение феномена ментальности в мире физической реальности. Я нисколько не сомневаюсь, что с появлением более глубоких теорий сознание наконец займёт своё

<sup>402</sup> Цитаты из работ Н. Я. Грота даются по: *Бехтерев В. М. Психика и жизнь*. СПб., 1902. С. 23.

<sup>403</sup> *Бехтерев В. М. Психика и жизнь*. СПб., 1902. С. 32.

<sup>404</sup> Там же. С. 35.

<sup>405</sup> Там же. С. 32.

место в физическом мире и перестанет выглядеть на его фоне той „белой вороной“, какой оно выглядит сейчас»<sup>406</sup>.

Уникальность сознания, с точки зрения Пенроуза, состоит в том, что его возможности не могут быть воспроизведены на механическом уровне, потому что «человеческая интуиция не укладывается ни в рамки формальной аргументации, ни в рамки вычислительных процедур»<sup>407</sup>. После всех вычислений всегда остаётся нечто, что нельзя свести к набору вычислительных правил, и это «нечто» составляет принципиально важное отличие человека от остального мира.

Непознаваемость природы человеческого интеллекта, способностей и сознания вообще, базируется на теореме Курта Гёделя о неполноте, которая утверждает, что при определённых условиях в любом языке существуют истинные, но недоказуемые утверждения. То есть, «согласно Гёделю, сам по себе *физический* мозг действует исключительно как вычислитель, разум же по отношению к мозгу представляет собой нечто высшее, вследствие чего активность разума открывается свободной от ограничений, налагаемых вычислительными законами, управляющими поведением мозга как физического объекта»<sup>408</sup>.

По мнению Пенроуза, теорема Гёделя положила начало важнейшему этапу развития философии разума: «результаты Гёделя демонстрируют нечто большее, а именно, доказывают, что способность человека к пониманию и постижению сути вещей невозможно свести к какому бы то ни было набору вычислительных правил. Иными словами, нельзя создать такую систему правил, которая оказалась бы достаточной для доказательства даже тех арифметических положений, истинность которых, в принципе, доступна для человека с его интуицией и способностью к пониманию, а это означает, что человеческие интуицию и понимание невозможно свести к какому бы то ни было набору правил»<sup>409</sup>.

Отношения асимметрии между формой и содержанием определяют и принципы кодирования информации в тексте. Язык является единственным инструментом, позволяющим фиксировать результаты осмысления человеком событий, которые происходят в окружающем его мире, однако возможности языковой системы не безграничны. Леви-Строс сформулировал соотношение между лексическими единицами и объектами реальной действительности следующим образом: даны две серии — одна означающая, другая означаемая, первая представляет собой избыток, вторая — недостаток. Между означающим и означаемым всегда остаётся несоответствие<sup>410</sup>.

<sup>406</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 637.

<sup>407</sup> Там же. С. 635.

<sup>408</sup> Там же. С. 208.

<sup>409</sup> Там же. С. 112.

<sup>410</sup> Levi-Straus C., Introduction. In Sociologie et Anthropologie de Marcel Mauss. Paris: PUE, 1983. IX–LII.

Парадокс заключается в том, что, несмотря на существующий недостаток средств выражения, талантливое произведение достигает уровня, когда оно способно выразить даже больше того, что заложено в нём автором. Сам «текст при помощи ряда сигналов вызывает в сознании читателя или слушателя определённую систему кода, которая успешно работает, раскрывая его семантику»<sup>411</sup>. Благодаря взаимодействию образных структур, значения которых переплетаются друг с другом, создавая новые, неизвестные ранее смысловые значения, рамки художественного текста раздвигаются до невероятных размеров.

Безусловно, язык художественной литературы, по сравнению с искусственным интеллектом, обладает несравненно более длительной историей развития, однако сам факт самостоятельного существования и функционирования языковых структур, независимо от воли автора, даёт основание предположить, что и языки компьютера когда-нибудь в будущем смогут приблизиться к этому уровню. Хорошо это будет или плохо — покажет время.

Таким образом, творческий импульс, который закладывается в художественном тексте, наделяет его возможностями не просто хранить информацию и передавать её читателю, но и оказывать определённое воздействие на его сознание, заставляя двигаться дальше, обнаруживая в исходном материале всё новые и новые смыслы. «С точки зрения „наивного реалиста“ Вселенная представляет собой совокупность объектов. Для специалиста по квантовой физике это подвижная единая ткань, состоящая из всплесков энергии, и ни одна из частей этой „ткани“ не существует независимо от целого, а это целое включает и наблюдателя»<sup>412</sup>. Язык художественного произведения с помощью заданного ему творческого импульса становится проводником, способным к преобразованию исходного материала на качественно новом уровне.

Современная физика пришла к выводу, что сознание человека может оказывать воздействие не только на состояние другого человека, но и на неорганическую природу. Р. Пенроуз считает, что «бессознательная материя — или, возможно, всего лишь неживая материя — эволюционирует в соответствии с  $U$  (эволюцией), однако как только состояние системы оказывается сцеплено с состоянием какого-либо сознательного (или просто „живого“) существа, появляется нечто новое, в дело вступает некий физический процесс, приводящий к  $R$  (редукции), он-то и редуцирует *в действительности* состояние системы»<sup>413</sup>.

Следовательно, сознание человека способно заряжать предметы своей энергией, которая накапливается в них, хранится и в дальнейшем при взаи-

---

<sup>411</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство—СПб., 1996. С. 125.

<sup>412</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир, 1989. С. 56.

<sup>413</sup> Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований. 2005. С. 508.

модействии с ними другого сознания может быть ему передана. По словам А. Ф. Лосева, «энергия отлична от сущности, а с другой стороны, она то же самое»: «почему картину смотрят несколько раз? Там *струи́тся бытие* — *становится*, если говорить философским языком. Люди стоят перед Рафаэлем подолгу. Из его вещей постоянно эманурует субстанция»<sup>414</sup>.

Таким образом, в конце XX века научные взгляды на физический мир претерпели существенные изменения, вернувшись, по сути, к метафизическим представлениям о природе вещей, согласно которым человек изначально наделён не только чувственными, но и сверхчувственными возможностями. «Раз уж гравитационные волны взаимодействуют друг с другом, они не могут больше рассматриваться как двигающиеся на фиксированном фоне. Они изменяют фон, когда путешествуют по нему»<sup>415</sup>.

Субъект — тот, кто ещё недавно мог лишь воспринимать и фиксировать порядок вещей в окружающем мире или корректировать его на физическом уровне, из стороннего наблюдателя превратился в принципиально важный фактор развития природной среды, способный оказывать на неё воздействие даже своим присутствием. «Правила квантовой физики вполне определены в этом отношении. В отсутствие наблюдателя квантовая система каким-то образом существует и развивается. После того как произведено наблюдение, поведение системы становится совершенно иным. Чем именно вызвано изменение в поведении системы, не ясно, но некоторые физики утверждают, что это изменение явно обусловлено вмешательством экспериментатора»<sup>416</sup>.

Подводя итоги исследований в области фундаментальной физики, Стивен Вайнберг в статье «Единая физика к 2050?»<sup>417</sup> приводит таблицу главных научных достижений:

|  |  |   |
|--|--|---|
| Квантовая механика: корпускулярно-волновой дуализм, суперпозиция, вероятность                | Квантовая теория поля: виртуальные частицы, перенормировка                           | ? |
| Специальная теория относительности: геометрия пространства-времени, относительность движения | Общая теория относительности: принцип эквивалентности, динамика пространства-времени |   |
| Ньютоновская механика: универсальная гравитация, сила и ускорение                            |  |   |

<sup>414</sup> Бибихин В. В. Алексей Фёдорович Лосев // Бибихин В. В. Алексей Фёдорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы. 2004. С. 159, 97.

<sup>415</sup> Смоллин Ли. Неприятности с физикой: взлёт теории струн, упадок науки и что за этим следует. Пер. с англ.: Lee Smolin. The trouble with physics: the rise of string theory, the fall of a science, and what comes next. Penguin Book, London, 2007. Интернет-ресурс: <http://www.rodon.org/sl/nsfvtsunichzes/>

<sup>416</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 57.

<sup>417</sup> Вайнберг Ст. Единая физика к 2050? Интернет-ресурс: <http://www.scientific.ru/journal/weinberg/weinberg.html>

Как видно из таблицы, в первой половине XX века ньютоновская механика, специальная теория относительности Эйнштейна и квантовая механика были сведены в две основополагающие теории: квантовую теорию поля и общую теорию относительности. Первая из них описывает субатомный уровень, т. е. мир очень малого; вторая — мир очень большого. Казалось бы, эти две теории ни при каких обстоятельствах не могут быть соединены в единое целое. По словам Митио Каку, «на протяжении полувека каждый физик, пытавшийся под дулом пистолета поженить квантовую теорию и общую теорию относительности, неожиданно для себя обнаруживал, что при любой попытке добиться своего теория разлетается в клочья и даёт в ответ бесконечность, лишённую всякого смысла»<sup>418</sup>. Однако, несмотря на все трудности, учёные не оставляли надежд.

Объединение разнородных явлений в одной теории в течение долгого времени являлось главной темой физики. Альберт Эйнштейн посвятил поиску единой теории последние 30 лет жизни, но его исследования не дали результатов. Несмотря на неудачи, учёные продолжали работу в этом направлении и выдвигали самые смелые гипотезы относительно возможного взаимодействия на практике столь различных сфер мироздания. Однако «продвижение к объединению было сделано позже, но в другом направлении. Наша теперешняя теория элементарных частиц и сил, известная как Стандартная Модель (Standard Model) физики элементарных частиц, достигла объединения электромагнетизма (electromagnetism) со слабыми взаимодействиями (weak interactions), сил, управляющих взаимопревращением нейтронов и протонов в радиоактивных процессах и в недрах звёзд. Стандартная Модель даёт отдельное, но похожее описание сильного взаимодействия (strong interactions), удерживающего кварки внутри протонов и нейтронов, а протоны и нейтроны вместе внутри атомных ядер»<sup>419</sup>.

В объединённой теории учёным приходится иметь дело с квантовым характером пространства и времени. «Стандартная Модель есть квантово-полевая теория. Основные объекты такой теории — поля (fields), включая электрические и магнитные поля электродинамики 19-го века. Колебания таких полей переносят энергию и импульс с одного места пространства в другое, а квантовая механика утверждает, что эти волны собираются в пакеты, или кванты, которые наблюдаются в лаборатории как элементарные частицы (elementary particles). В частности, квант электромагнитного поля — частица известная как фотон (photon)»<sup>420</sup>.

Таким образом, за последние два тысячелетия были выделены четыре вида взаимодействия, которые управляют Вселенной: гравитация, или сила притяжения; электромагнетизм; а также ядерные сильное и слабое взаи-

<sup>418</sup> Каку М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 322.

<sup>419</sup> Вайнберг Ст. Единая физика к 2050? Интернет-ресурс: <http://www.scientific.ru/journal/weinberg/weinberg.html#p1>

<sup>420</sup> Там же.

модействия. Сильное взаимодействие удерживает ядра атомов, слабое взаимодействие представляет собой силу радиоактивного распада, которая управляет процессами, идущими в ядре Земли, — извержениями вулканов и землетрясениями. «Стандартная Модель физики частиц успешно описывает три (электромагнетизм, слабые и сильные взаимодействия) из четырёх известных науке сил, но впереди ещё окончательное объединение с общей теорией относительности, которая описывает гравитацию и природу пространства и времени», — писал Стивен Вайнберг<sup>421</sup>.

Стандартная Модель была разработана в 60-годах XX века и подтверждена на практике в 80-х годах того же века. В ходе исследований было выявлено 16 элементарных частиц и найдено объяснение их связи на мельчайшем уровне. Это оказалась одна из самых успешных теорий в истории современной науки, однако работала она исключительно на сверхмалых уровнях, не описывая всю остальную действительность, и поэтому не могла претендовать на звание единой теории.

## II

Все изменилось с появлением в физике теории суперструн, которая утверждает: в масштабах микроскопически малых (порядка  $10^{-35}$  м, т. е. на 20 порядков меньше диаметра протона), структура материи отличается от привычной нам даже на уровне элементарных частиц, являя собой серию полевых стоячих волн, сходных с теми, что возбуждаются в струнах музыкальных инструментов. Подобно гитарной струне, в такой струне, помимо основного тона, могут возбуждаться множество обертонов, или гармоник. Каждой гармонике соответствует собственное энергетическое состояние.

На этом ультрамикроскопическом уровне, по мнению Митию Каку, «субатомные частицы представляют собой не что иное, как различные колебания струны, работающей примерно как крошечная резиновая лента. Если дернуть за натянутую резинку, она будет вибрировать на разные лады — при этом каждая нота соответствует конкретной субатомной частице. Таким образом, теория суперструн объясняет существование сотен субатомных частиц, обнаруженных учёными при помощи ускорителей. Более того, теория Эйнштейна тоже укладывается в эту теорию как проявление одного из самых низкочастотных колебаний»<sup>422</sup>. Естественно, что сегодня у этой теории нет никакого подтверждения в экспериментальной физике.

Таким образом, к концу XX века современная физика вернулась в далёкое прошлое, когда учёные выдвигали гипотезы, делали попытки составить представления о строении мира и существовании некой основы для всего сущего, не имея возможности проверить свои предположения на

<sup>421</sup> Вайнберг Ст. Единая физика к 2050?

<sup>422</sup> Каку М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 323.

практике. И в мифологии, и в устном народном творчестве человек пытался объяснить окружающий мир, исходя из сложившихся у него чувственных и визуальных представлений; в настоящий момент становится очевидным, что многое из того, что было похоронено под влиянием механистических воззрений, не только имело право на существование, но во многом предвосхищало открытия современной физики.

К. Г. Лейбниц в известном трактате «Монадология» (1714) вслед за пифагорейцами<sup>423</sup> вводит понятие монад — «атомов природы», которые являются исходными началами всего сущего. Монады просты и неделимы, в них «нет ни протяжения, ни фигуры», но они обладают «множественностью состояний и отношений». При этом каждая монада индивидуальна («ибо никогда не бывает в природе двух существ, которые были бы совершенно одно как другое и в которых нельзя было бы найти различия внутреннего или же основанного на внутреннем определении») и пребывает в непрерывном изменении, которое и порождает видовую принадлежность и многообразие в природе.

Изменения в монадах, по мнению Лейбница, происходят под влиянием определённых, заложенных в них принципов. «Преходящее состояние, которое обнимает и представляет собой множество в едином или в простой субстанции, есть не что иное, как то, что называется восприятием (перцепцией)»<sup>424</sup>. Так струна начинает звучать под воздействием движений руки или вступая в резонанс с колебаниями другой струны.

С другой стороны, не только «восприятия» вызывают изменения и обуславливают переход от одного состояния монады к другому, но и «деятельность внутреннего принципа», который Лейбниц назвал «стремлением». «Правда, — оговаривается Лейбниц, — стремление не всегда может вполне достигнуть цельного восприятия, к которому оно стремится, но в известной мере оно всегда добивается этого и приходит к новым восприятиям». Изменения, о которых писал Лейбниц, можно наблюдать в действительности. Так, например, «стремление» талантливого актёра передать некую информацию находит отклик в «восприятии» зрителей, образуя подвижное гармоническое целое, способное к преобразованию окружающей среды.

<sup>423</sup> Как пишет Мэнли Холл: «Богом Пифагора была Монада, или Единое, которое есть Всё. <...> Монада означает: а) всеобъемлющее Единое. Пифагорейцы называли монаду “благородным числом, прародителем богов и людей”. Монада также означает: б) сумму любых двух комбинаций чисел, рассматриваемых как целое. Таким образом, Вселенная рассматривается как монада, но индивидуальные части Вселенной (такие, как планеты и элементы) являются монадами по отношению к частям, из которых они сделаны, хотя они, в свою очередь, являются частями больших монад, образованных из их сумм» (Холл М. П. Жизнь и философия Пифагора. Пифагорейская математика // Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Пер. с англ. В. Целищева. М.: АСТ: Астрель. 2004. С. 142; 152.

<sup>424</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения в 4 томах. Т. I / Ред. и сост., авт. вступит. статьи и примеч. В. В. Соколов; перевод Я. М. Боровского и др. М.: Мысль. 1982. С. 413–415.

Лейбниц полагает, что монады выступают в качестве основ жизненной силы, они исполнены колоссальной активности, либо потенциальной, либо действенной. В соответствии с этим и стремления писателя, художника или скульптора актуализируются в их творениях, которые обладают потенциальной способностью воздействия. «Всем простым субстанциям, или сотворенным монадам, можно бы дать название энтелехий, ибо они имеют в себе известное совершенство (Ἐχουσι το ἔντελέε) и в них есть самодовление (αὐτάρχεια), которое делает их источником их внутренних действий и, так сказать, бестелесными автоматами»<sup>425</sup>.

В своём трактате Лейбниц вводит понятие случайности («Есть также два рода истин: истины разума и истины факта. Истины разума необходимы, и противоположное им невозможно; истины факта случайны, и противоположное им возможно»); размышляет о преемственности и причинно-следственной зависимости различных состояний («так как всякое настоящее состояние простой субстанции, естественно, есть следствие её предыдущего состояния, то настоящее её чреватو будущим»); о фрактальном строении действительности («Всякую часть материи можно представить наподобие сада, полного растений, и пруда, полного рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять такой же сад или такой же пруд»); о единстве и борьбе противоположностей («Душа следует своим собственным законам, тело также своим, и они сообразуются в силу гармонии, предустановленной между всеми субстанциями, так как они все суть выражения одного и того же универсума»)<sup>426</sup>.

Не имея возможности объяснить, каким образом «может монада претерпеть изменение в своём внутреннем существе от какого-либо другого творения», Лейбниц говорит о существовании «всеобщей гармонии, в силу которой всякая субстанция точно выражает все другие субстанции путём отношений, какие она имеет к ним», и об имеющейся взаимосвязи между всеми явлениями. «В наполненном пространстве всякое движение производит некоторое действие на удалённые тела по мере их отдаления, так что каждое тело не только подвергается влиянию тех тел, которые с ним соприкасаются, и чувствует некоторым образом всё то, что с последними происходит, но через посредство их испытывает влияние и тех тел, которые соприкасаются с первыми, касающимися его непосредственно, то отсюда следует, что подобное сообщение происходит на каком угодно расстоянии. И следовательно, всякое тело чувствует всё, что совершается в универсуме, так что тот, кто видит, мог бы в каждом теле прочесть, что совершается повсюду, и даже то, что совершилось или ещё совершится, замечая в настоящем то, что удалено по времени и месту; всё дышит взаимным согласием, как говорил Гиппократ»<sup>427</sup>.

<sup>425</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения в 4-х томах. Т. I. С. 415–416.

<sup>426</sup> Там же. С. 418–426.

<sup>427</sup> Там же. С. 423–424.

Теория струн, которая возникла в 60-е годы XX века при попытках объяснить внутреннее строение адронов, существенно продвинулась в этом направлении, но не разрешила всех противоречий. Проблема состоит в том, что ультрамикроскопические струны колеблются, двигаются, сливаются и разделяются в своеобразном 10-мерном пространстве, имеющем очень причудливую структуру. И сегодня учёные не знают геометрию этого пространства и не имеют точных уравнений, описывающих поведение струн, потому что обычный человек способен воспринимать только трёхмерное пространство плюс координату времени. В том случае, если теория суперструн верна, необходимо выяснить, где находятся остальные шесть измерений.

Выдвинутая физиками идея сворачивания лишних координат восходит к работе Теодора Калуцы 1921 года и статье Оскара Клейна 1926 года. Описанный выше механизм называют теорией Калуцы—Клейна, или компактификацией. В самой работе Калуцы показано, что если взять общую теорию относительности в 5-мерном пространстве-времени, а затем свернуть одно измерение в окружность, то получится 4-мерное пространство-время с общей теорией относительности и электромагнетизмом.

«Калуца и Клейн предположили, что дополнительное циклическое измерение существует в *каждой* точке пространства, определяемого протяженными измерениями, точно так же, как круговой ободок существует в каждой точке вдоль оси развёрнутого горизонтального шланга»<sup>428</sup>. Так, например, если представить длинный садовый шланг, перекинутый через каньон, то изда- лека его можно принять за тонкую линию, движение на которой может быть только одномерным (вперёд и назад по тонкой линии шланга).

В случае «утолщённой» модели шланга, на его поверхности появляется второе измерение, благодаря которому движение может осуществляться не только вперёд и назад, но и влево и вправо. «Если циклическое измерение развернётся, двумерные существа увидят, что они оказались в совершенно ином мире, в котором движения не ограничены направлениями влево-вправо и вперед-назад. Теперь эти существа могут двигаться и в третьем измерении — в направлении „вверх-вниз“ вдоль круга. На самом деле, если третье измерение станет достаточно большим, это будет *наша* трёхмерная Вселенная», — поясняет Брайан Грин, переводя сложные идеи современной физики на язык аналогий<sup>429</sup>.

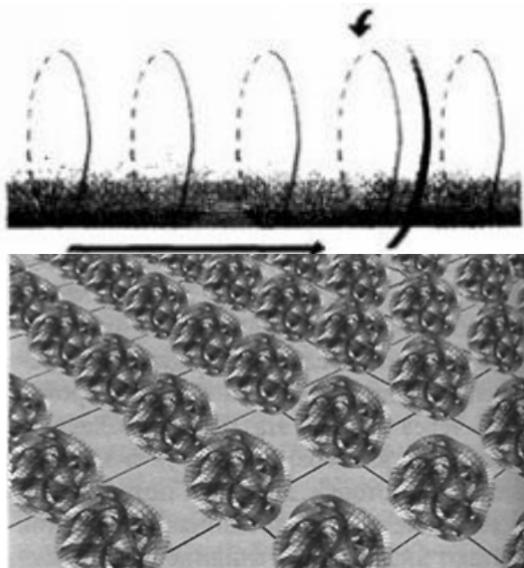
Развивая идеи о дополнительных свёрнутых измерениях, учёные предположили, что из каждой точки нашего пространства в виде надувного шара выходит дополнительное циклическое измерение, подобно тому как каждую точку садового шланга опоясывает ободок, увидеть который наглядно можно, разрезав в этой точке шланг пополам. Свёрнутые измерения

<sup>428</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. Пер. с англ. / Общ. ред. В. О. Малышенко. М.: URSS. 2004. С. 131.

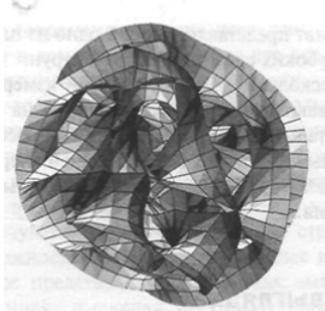
<sup>429</sup> Там же. С. 134.

часто сравнивают с ворсом ковра, основная поверхность которого покрыта круговыми петельками.

Оказывается, структура пространства нашей Вселенной может содержать как протяженные, легко доступные для наблюдения, так и свёрнутые, скрытые от глаз измерения. «Дополнительные пространственные измерения теории струн не могут быть свёрнуты произвольным образом: уравнения, следующие из теории струн, существенно ограничивают геометрическую



форму, которую они могут принимать. В 1984 г. Филипп Канделас из университета штата Техас в г. Остине, Гари Горовиц и Эндрю Строминджер из университета штата Калифорния в г. Санта-Барбара, а также Эдвард Виттен показали, что этим условиям удовлетворяет один конкретный класс шестимерных геометрических объектов. Они носят название *пространств Калаби—Яу* (или *многообразий Калаби—Яу*) в честь двух математиков, Эудженио Калаби из университета штата Пенсильвания и Шин-Туна Яу из Гарвардского университета, исследования которых в близкой области, выполненные ещё до появления теории струн, сыграли центральную роль в понимании этих пространств. Хотя математическое описание пространств Калаби—Яу является довольно сложным и изощрённым, мы можем получить представление о том, как они выглядят, взглянув на рисунок»<sup>430</sup>.



Таким образом, открытия, которые были сделаны в современной физике, переводят нас из привычного 4-мерного к одиннадцатимерному пространству-времени с дополнительными семью пространственными измерениями, объединяющими различные виды взаимодействий. В настоящее время проверить на практике данную теорию невозможно, однако, как считают учёные, эти свёрнутые измерения, хотя и малы для прямого обнаружения, оказывают ог-

<sup>430</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. С. 141.

224 ромное влияние на наше существование и имеют глубокий физический  
Глава 12 смысл. «Когда струна перемещается, осциллируя по ходу своего движе-  
ния, геометрическая форма дополнительных измерений играет решающую  
роль, определяя моды резонансных колебаний. Поскольку моды резонанс-  
ных колебаний струн проявляются в виде масс и зарядов элементарных  
частиц, мы имеет право утверждать, что эти фундаментальные свойства  
Вселенной в значительной степени определяются размерами и формой  
дополнительных измерений»<sup>431</sup>.

Значение новых открытий существенно расширило наши представле-  
ния о Вселенной, давая надежду на разрешение противоречий и загадок,  
которые раньше не поддавались никакому объяснению. По мнению Сти-  
вена Грина, «теория суперструн забрасывает широкий невод в океан миро-  
здания. Это обширная и глубокая теория, охватывающая многие важней-  
шие положения, играющие центральную роль в современной физике. Она  
объединяет законы макромира и микромира, действие которых распро-  
страняется в самые дальние дали космического пространства и на мель-  
чайшие частицы материи»<sup>432</sup>.

Но даже исходя из весьма обоснованной теории суперструн, трудно  
представить, каким образом, находясь в определённой точке трёхмерного  
пространства, мы способны одновременно быть в других измерениях, как  
трудно представить передвижение объектов со скоростью света. Пол Дэвис  
пишет о том, как на одном из заседаний Лондонского королевского обще-  
ства Стивен Вайнберг подчеркнул безысходность сложившейся ситуации:  
«Квантовая теория, по-видимому, недоступна любой экспериментальной  
проверке, которую мы способны придумать, — заявил он. Физика в основ-  
ном вступает в такую эру, когда эксперименты уже не в состоянии пролить  
свет на фундаментальные проблемы. Положение очень тревожно»<sup>433</sup>.

Однако даже на заре цивилизации, не имея современных технических  
средств, учёные продолжали исследования, ориентируясь на свою интуицию  
и косвенные данные, которые были им доступны. Этот же метод исследова-  
ний остаётся весьма действенным и в наше время, поскольку, «строго гово-  
ря, все наши знания за пределами математики и доказательной логики (кото-  
рая фактически является ветвью математики) состоят из предположений»<sup>434</sup>.

У Лейбница есть любопытное рассуждение, которое может иметь  
отношение к теории струн: он отождествляет нулевую скорость движе-  
ния по окружности с бесконечной скоростью, когда «каждая точка  
окружности должна всегда находиться в одном и том же месте»<sup>435</sup>. Данное

---

<sup>431</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. С. 141.

<sup>432</sup> Там же. С. 9.

<sup>433</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 81.

<sup>434</sup> Поля Дж. Математика и правдоподобные рассуждения / Пер. с англ. И. А. Вайнштейна.  
Под ред. С. А. Яновской. Изд. 2-ое, испр. М.: Наука. 1975. С. 14.

<sup>435</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения в 4-х томах: Т. 3 / Ред. и сост., авт. вступит. статьи и примеч.  
Г. Г. Майоров, А. Л. Субботин. М.: Мысль. 1982. С. 290.

наблюдение вполне согласуется с существованием дополнительных измерений, которые, как следует из приведённых выше исследований, представляют собой сферические модели пространств. Действительно, если нечто перемещается в пространстве с бесконечной скоростью (что, безусловно, невозможно в нашем реальном мире, речь в данном случае идёт об иных измерениях), то время теряет для него своё значение. Кстати, в литературе подобное выпадение из реального времени описывается, начиная со Священных писаний: «В Коране человек роняет кувшин с водой; в это время он испытывает вдохновение и облетает все ступени рая. Вернувшись, он видит: вода ещё вытекает из кувшина, вода ещё не успела пролиться»<sup>436</sup>.

Квантовая теория открывает возможности для самых смелых предположений относительно устройства Вселенной. Например, «когда дело касается движения классического тела, значение имеет только одна траектория из бесконечного их количества. И это именно та траектория, которая следует из ньютоновских законов движения. Вот почему в нашем повседневном мире нам *кажется*, что тела (такие, как брошенный в воздух мяч) следуют вдоль единственной, уникальной и предсказуемой траектории из начальной точки в пункт назначения». А в микромире движение происходит совершенно иначе. «Согласно формулировке квантовой механики, предложенной Фейнманом, частица, перемещающаяся из одной точки в другую, движется одновременно по всем возможным путям»<sup>437</sup>, т. е., по словам Пола Дирака, «каждый фотон интерферирует лишь с самим собой»<sup>438</sup>.

Если величайшие физики современности утверждают, что один и тот же электрон в один и тот же момент времени способен пребывать в разных местах, то и бесконечную скорость не так уж сложно представить. Как написал в одной из своих работ Ричард Фейнман, квантовая механика «даёт совершенно абсурдное с точки зрения здравого смысла описание Природы. И оно полностью соответствует эксперименту. Так что я надеюсь, что вы сможете принять Природу такой, как Она есть — абсурдной»<sup>439</sup>. Брайан Грин, который привёл данную цитату Фейнмана в своей книге, со своей стороны заметил, что «так продолжалось до создания теории суперструн»<sup>440</sup>.

Теория струн, или М-теория (Мембранная теория), по мнению физиков, является лучшим кандидатом на звание Теории Всего. Впервые в ис-

<sup>436</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 249.

<sup>437</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. Пер. с англ. / Общ. ред. В. О. Малышенко. М.: URSS. 2004. С. 80.

<sup>438</sup> Дирак П. Принципы квантовой механики / Пер. с четвертого англ. изд. Ю. Н. Демкова, Г. Ф. Друкарёва. Под ред. В. А. Фока. М.: Наука. 1979. С. 21.

<sup>439</sup> Цит по книге: Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. Пер. с англ. / Общ. ред. В. О. Малышенко. М.: URSS. 2004. С. 80.

<sup>440</sup> Там же. С. 95.

тории она связала Стандартную модель и Теорию относительности. Однако проблема состоит в том, что на сегодняшний день теория струн — лишь гипотеза, никаких доказательств или подтверждений её истинности на практике нет. И в качестве гипотезы она имеет много противников.

«В расцвете 1985 одним из самых увлечённых сторонников новой революционной теории был Дэниэл Фридэн, тогда работавший в Университете института Ферми в Чикаго. Вот что он сказал в недавней статье: „Теория струн потерпела неудачу как теория физики вследствие существования многообразия возможных фоновых пространств-времени. ... Долго продолжающийся кризис теории струн заключается в её полной неспособности объяснить или предсказать что-либо из физики больших масштабов. Теория струн не может сказать ничего определённого о физике больших расстояний. Теория струн не способна определить размерность, геометрию, спектр частиц и константы связи макроскопического пространства-времени. Теория струн не может дать никакого определённого объяснения существующему знанию о реальном мире и не может сделать никаких определённых предсказаний. Достоверность теории струн не может быть оценена, ещё меньше установлена. Теория струн не имеет веры как кандидат на теорию физики“»<sup>441</sup>.

Вполне вероятно, что новые исследования позволят расширить наши представления о возможностях передвижения со скоростью света и о количестве измерений во Вселенной, но это вопрос будущего. Пока же даже не ясно, что именно скрывается в каждом из имеющихся дополнительных семи измерений и какие возможности может предоставить человеку их открытие. Однако очевидно, что если каждая точка нашего пространства сопряжена с дополнительными измерениями, то любое движение по ней каким-то образом (на настоящий момент для нас непостижимым) должно сопровождаться изменениями в этих дополнительных системах координат в результате нашего в них присутствия.

Бытие человека базируется на сосуществовании двух равноправных начал — материального и духовного. Что касается материального, то сфера его определена и описана — это физическое пространство. Однако до сих пор на уровне современной физики нет даже предположений о том, что из себя представляет сфера духовного. Сознание человека, включающее мысли, знания, убеждения и эмоции, развивается по своим законам, многие из которых описаны. Однако представлений о том, из чего всё это происходит и каким образом претворяется в действительность, до сих пор нет. В XIX веке Артур Шопенгауэр назвал сознание «загвоздкой Вселенной», и это определение сохраняет свою актуальность до сих пор.

---

<sup>441</sup> *Смолин Ли*. Неприятности с физикой: взлёт теории струн, упадок науки и что за этим следует. Пер. с англ.: Lee Smolin. The trouble with physics: the rise of string theory, the fall of a science, and what comes next. Penguin Book, London, 2007. Интернет-ресурс: <http://www.rodon.org/sl/nsfvtsunichzes/>

Интуиция, чувства, воля, воображение — всё то, что относится к духовному началу, до сих пор не имеет теории, которая способна была бы с той или иной степенью достоверности объяснить их происхождение и развитие. Однако наиболее загадочной среди всех духовных субстанций является душа человека. В словарях это понятие трактуется самым разным образом: с религиозной, философской и психологической точек зрения. К душе относят и внутреннее состояние, и внутренний мир, и совокупность характерных свойств личности, и духовную сущность человека.

Действительно, на сегодняшний момент душа — самое сложное и необъяснимое образование, пожалуй, даже о сознании науке известно больше. Возможно, Лейбниц не так уж ошибался, когда говорил о существовании «бестелесных атомов», способных оказывать на универсум воздействие. Любопытно, что на языковом уровне образ струн, которые в последнее время стали основными объектами изучения в физике, в большей степени ассоциируется именно с душой. В языке активно используются метафоры *струны души, музыка души, душа поёт, душа трепещет, душа стонет*; или восходящие к образу струны предикаты *душа оборвалась, душа дрожит*.

Музыкальные метафоры в языке занимают чрезвычайно важное место как средство выражения различных состояний человека: физического (*тело как струна*) и нервного (*нервы натянуты, как струны*). Среди метафорических конструкций со словом *струна*, которые встречаются в Интернете, лидируют существительные *душа* и *сердце*: словосочетание «струны души» (263 000 употребления в Интернете), «струны сердца» (375 000), «струны нервов» (3 370), «нервные струны» (1 210), «струны волос» (меньше 100), «струна мысли» (меньше 199), «как струна» (дрожит, напряжена, вытянута, натянута, а также «жизнь как струна») (326 000, включая прямые и переносные значения).

Как известно, метафоры в языке передают о предмете информацию предикативного характера. Соответственно, можно сделать вывод о том, что душа — это то, что вибрирует, стонет (как скрипка), вступает в резонанс с окружающим миром или диссонирует с ним, т. е. эмоционально отзывается на любые его проявления.

В русской культурной традиции концепт «душа» имеет основополагающее значение. Возможно, именно с этим связан высокий статус и уровень развития русской классической литературы, ведь понятие души включает в себя не только эмоциональную, но и ментальную сферу существования человека в природе и обществе. К тому же понятие души неразрывно связано с творчеством, потому что душевные муки сопровождают настоящего художника на всех этапах создания произведения. Кроме мук, с прилагательными душевный и творческий в равной степени сочетаются существительные порывы (душевные порывы — творческие порывы), состояние (душевное состояние — творческое состояние), подъём (душевный подъём — творческий подъём), кризис, одержимость, неуравновешенность, подход, мир и др., тем самым указывая на некую общность по-

нятий, выраженных с помощью данных прилагательных. Действительно, «творческие порывы» и «душевные порывы», как и другие приведённые выше словосочетания, часто выступают в качестве синонимов.

В Древней Греции космос обозначал порядок, строй, божественную гармонию. Согласно легенде, гармонические числа, соотношение которых рождает музыку, были найдены ещё Пифагором. Французский астроном Камиль Фламарион так пересказывает это предание: «Рассказывают, что проходя мимо одной кузницы, он услышал стук молотов, которые с точностью передавали музыкальные созвучия. Он велел взвесить молоты; оказалось, что из двух молотов, находившихся в расстоянии октавы, один весил вдвое больше другого; что из двух, находившихся в расстоянии квинты, один весил в три раза больше другого; а для расстояния кварты — один весил вчетверо больше другого. Легко было сделать подобные вычисления относительно терций, тонов и полутонов. После опытов над молотами, произвели опыт над струной, натянутой гириями. Оказалось, что когда струна издавала какой-то звук при определённом весе гири, то для повышения этого звука на октаву, вес гири потребовался вдвое больше; для квинты — только на треть больше, для кварты — на четверть, для тона — на одну восьмую, для полтона — на одну восемнадцатую, или около этого. Или говоря проще: натянули струну, которая при всей своей длине издавала какой-то звук; сжатая посередине, она давала октаву от первоначального звука; на одной трети длины — квинту, на четверти — кварту, на восьмой доле длины — тон, на восемнадцатой — полутон. Так как древние определяли Душу по движению, то количество движения должно было служить для них мерою количества Души»<sup>442</sup>. Неслучайно движение души в соответствии с принципами гармонии определяет творчество.

Уделяя большое внимание проблеме числа, пифагорейцы создали учение о музыке сфер. Елена Блаватская даёт представление о космической октаве пифагорейской музыки: «Именно на числе семь Пифагор основал свою доктрину Гармонии и Музыки Сфер, назвав „тоном“ расстояние Луны от Земли; от Луны до Меркурия — полтоном, так же как и от Меркурия до Венеры; от Венеры до Солнца — полтора тона; от Солнца до Марса — тон; от Марса до Юпитера — полтона; от Юпитера до Сатурна — полтона и от Сатурна до Зодиака — один тон; что составляет семь тонов — диапазон гармонии. Вся мелодия Природы заключается в этих тонах и потому называется „Голосом Природы“»<sup>443</sup>. Символом космического бытия в пифагорейской традиции был шар как фигура, обладающая наибольшей степенью совершенства и симметрии.

На основе пифагорейской концепции устройства Вселенной и музыки сфер Платон создал теорию небесного гептахорда (семиструнника), опи-

<sup>442</sup> Фламарион К. История неба. М.: Золотой век. 1994. С. 195–196.

<sup>443</sup> Оливер. Треугольник Пифагора. Цит. по Блаватская Е. Тайная доктрина. Т. 2. М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио. 1999. С. 698–699.

сывающую семь подвижных сфер, настроенных по отношению друг к другу в соответствии с определённой закономерностью. В книге Иоганна Кеплера «Гармония мира» приводятся рассуждения о «музыке сфер» и платоновых телах, которые, по мнению астролога, составляют эстетическую суть высшего проекта мироздания.

По убеждению пифагорейцев, душа человека представляет собой некую гармонически организованную числовую структуру, в которой музыка, поэзия, живопись находят отклик, вводя её в глобальный резонанс с космосом. Однако услышать музыку сфер может не каждый, а только тот, кто настроен на Вселенную и у кого есть не только слух, но и ощущение гармонии космоса. Принципы организации космоса, звучание космических тел и пение светил ложились в основу величайших произведений искусства, которые через своих создателей на земном уровне передавали представления о существующих во Вселенной законах гармонии.

Итак, согласно данным языка, наша душа имеет непосредственное отношение к музыкальной гармонии. Вполне вероятно, что она каким-то образом связана и с выдвинутой в физике струнной теорией. Дуализм материального и духовного предполагает равноправное их сосуществование в мире. При этом тело существует в четырёхмерном пространстве-времени. Вполне вероятно, что нашей душе доступны оставшиеся семь измерений. Не случайно же на числе семь Пифагор основал свою доктрину гармонии. И не только Пифагор. В теологии и науках древности число семь обладало сакральным значением.

В христианской культуре, например, *семь* изначально соотносится с духовной сферой человека: *семь Таинств* в христианской религии (Крещение, Причащение, Священство, Покаяние, Миропомазание, Брак, Елеосвящение), «*семь звёзд* суть Ангелы *семи церквей*; а *семь светильников*, которые ты видел, суть *семь церквей*» (Откровение Иоанна Богослова 1: 20); *семь смертных грехов* (гнев, жадность, зависть, обжорство, похоть, гордыня, лень) указывают на отрицательные черты характера человека, которые могут привести к преступлениям. Семи грехам противостоят *семь добродетелей*, мирских и религиозных: целомудрие, умеренность, справедливость, щедрость, надежда, смирение, вера. Для того чтобы предостеречь человека, помочь ему разобраться в себе самом, научить выстраивать отношения с окружающим миром, существуют *семь столпов Премудрости* (*Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его*) (Библия. Притчи. гл. 9: 1). В апокрифической «Книге Еноха» излагается устройство семи небесных сфер, которое в дальнейшем подхватил Платон, развив эту концепцию в десятой книге диалога «Государство» (616b–617d).

Священное число семь достаточно часто встречается в библейских обрядовых постановлениях, регламентируя продолжительность ритуальных испытаний и очищений: *семь лет голода* после *семи лет изобилия* (Бытие, 41: 29–54); *семь дней* испытаний (Третья книга Ездры, 12: 51); *семь дней заключения* на карантин для больных с язвами (Левит, 13: 4, 5).

В «Откровении Иоанна Богослова» говорится о *семи печатях*, которые снимает «Агнец как бы закланный, имеющий *семь рогов* и *семь очей*, которые суть *семь духов Божьих*, посланных во всю землю», после чего на землю обрушиваются смерть и страдания; о *появившихся* вслед за Агнцем *семи ангелах с семью трубами* — предвестников Апокалипсиса (Откровение Иоанна Богослова, Гл. 8, 9); о *семи громах* (там же, 10: 3,4) и *семи тысячах имён человеческих*, погибших при землетрясении (там же, 11: 12), о *большом красном драконе с семью головами и десятью рогами*, и на головах его *семь диадим* (там же, 12: 3), о *семи Ангелах*, имеющих семь последних язв (там же, 16: 1), о *семи чашах* гнева божьего на землю (там же, 16:1).

По мнению И.Н.Панина, известного своими исследованиями в области библейской нумерологии, в исходном тексте Библии, состоящей из Ветхого Завета, записанного на древнееврейском языке, и Нового Завета, записанного на греческом языке, цифра *семь* закодирована в каждом слове и в каждой букве; и эту особенность, считает автор, нельзя объяснить теорией вероятности<sup>444</sup>.

Число *семь* имеет сакральное значение в самых разных религиях и культурах. В Древней Греции *семь* является символом Аполлона, а «*семь мудрецов*» — это особо чтимые древнегреческие философы и политики VII–VI веков до н. э., авторы сентенций о мудрой и правильной жизни: Фалес Милетский, Биант Приенский, Питтак Митиленский, Клеобул Линдский, Периаандр Коринфский, Хилон Спартанский, Солон Афинский<sup>445</sup>. На стенах дельфийского храма было написано *семь* коротких изречений — уроков жизненной мудрости. Они гласили: «Познай себя самого»; «Ничего сверх меры»; «Мера — важнее всего»; «Всему своё время»; «Главное в жизни — конец»; «В многолюдстве нет добра»; «Ручайся только за себя». *Семь мудрецов* существуют и в индийской мифологии. Считается, что в любой женщине живут *семь* разных женщин, названных именами 7 греческих богинь: Афина Паллада, Артемида, богиня домашнего очага Гестия, богиня плодородия Деметра, дочь Аида Персефона, жена Зевса Гера, богиня любви Афродита.

В Египте *семь* — число бога Осириса — является символом вечной жизни и семи Хатхор, божеств Судьбы. *Семь* дочерей Ра делают *семь* узлов на своих семи туниках; *семь* ястребов Ра — это *семь* мудрейших; выходящие из Нила *семь* коров и священный бык Апис, ритуальный бег которого оплодотворяет поля, олицетворяют плодородие.

В исламской традиции существует *семь* небес и *семь* земель, *семь* вратрая и *семь* ступеней ада, *семь* пророков (Адам, Ной, Авраам, Моисей, Давид, Иисус, Мухамед). Во время Хаджа в Мекку паломники должны *семь* раз обойти вокруг священного камня Каабы. *Семь* дней душа умершего проводит возле могилы. На *седьмой* день новорождённый получает имя.

<sup>444</sup> См.: Panin Ivan, The New Testament in the Original Greek, the Text Established by Means of Bible Numerics. Oxford: University Press, 1934.

<sup>445</sup> На самом деле в эту группу могли входить и другие философы, неизменным оставалось только их количество: в каждом списке мудрецов было *семь*.

В географии выделяют семь частей света, каждая из которых, согласно античным верованиям, управляется одной из семи основных планет (Солнце, Луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн). Планеты, по мнению древних астрологов, обладая отличительными особенностями, являются источниками космических энергий, которые оказывают влияние: гармоничные и дисгармоничные. Города на семи холмах (Рим, Иерусалим, Москва, Барселона, Стамбул, Киев и другие) имеют важное значение не только в географии, но и в истории.

Семью чудесами света называют самые известные памятники античности, которые принято считать вершинами творения человека на земле. Безусловно, выбор их весьма условен, так как среди созданного человеком можно найти немало того, что достойно столь высокой оценки. Но, согласно традиции, к наиболее известным относятся только семь достопримечательностей.

Число *семь* часто встречается в пословицах и поговорках, отражающих общие принципы коллективного видения мира, традиционные взгляды и верования, которые предназначены для того, чтобы регулировать поведение человека в природной и социальной среде.

*Чувства и ум:* счастье (быть на седьмом небе), ум (семь пядей во лбу).

*Характер, поведение:* непостоянство (семь пятниц на неделе), решительность (Семь бед — один ответ; Семи смертям не бывать, а одной не миновать), ответственность, несвобода от обязательств (У него семеро по лавкам), безответственность (У семи нянек дитя без глаза; Семеро одного не ждут; Семь раз отмерь — один раз отрежь).

*Отношение к окружающим:* к родственникам (седьмая вода на киселе); к любимым со знаком (+) — Для любимого дружка семь вёрст не околица, со знаком (–) — Для бешеной собаки семь вёрст не круг; к перемещению со знаком (–) (за семь вёрст киселя хлебать).

*Отношение к работе:* интенсивность (работать до седьмого пота; Лучше семь раз покрыться потом, чем один раз инеем) и несправедливость трудовых отношений (Один с сошкой, а семеро с ложкой).

*Пожелание успеха:* Семь футов под килем!

Число *семь* входит в состав пословиц, предупреждающих о непостоянстве осенней погоды (Сентябрьский час — семь погод у нас), и поговорок, усиливающих значение наречий: за семью морями (очень далеко), семимильными шагами (очень быстро), или раскрывающих секреты народной медицины: лук от семи недуг.

На основании приведённых примеров, можно сделать вывод о том, что сферы, в которых традиционно используется число семь, связаны с религией, представлениями о красоте и этике, о законах мироздания и, конечно, о творчестве.

## III

Литературные произведения, как и музыкальные, строятся в соответствии с принципами гармонии, основанными на порядке, метре и ритме, слаженности и соразмерности отдельных частей и целого. Неслучайно Андрей Белый говорил о том, что работе писателя за письменным столом предшествует «звук темы» как основа создания будущего произведения.

По мнению Иосифа Бродского, дух стихотворения подбирается «на слух» и заложен в его размере, «ибо именно он предопределяет тональность произведения». В эссе «Об одном стихотворении» поэт пишет: «Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определённого душевного состояния, порой не одного, а нескольких. Поэт „подбирается“ к духу произведения посредством размера. Тяжущуюся в употреблении стандартных размеров опасность механистичности речи каждый поэт преодолевает по-своему, и чем сложнее процесс преодолевания, тем подробней становится — и для него самого, и для читателя — картина данного душевного состояния. Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевлённые — одухотворённые — предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма ещё менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише). Во всяком случае, у каждого стихотворца есть свои излюбленные, доминирующие, размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию автора».

В поэзии, как считает Бродский, главное — музыка, «вокальный элемент». Размышляя о стихах Марины Цветаевой, которую Бродский считал самым значительным поэтом XX века, он пишет: «У Цветаевой звук — всегда самое главное, независимо от того, о чём идёт речь. И она права: собственно говоря, всё есть звук». Поэт вспоминает, что во время работы над «Поэмой без героя» «Анна Андреевна находилась во власти этой самой строфы. Я помню, как она меня учила. Она говорила: „Иосиф, если вы захотите писать большую поэму, прежде всего придумайте свою строфу — вот как англичане это делают“. У англичан это дело действительно поставлено на широкую ногу. Почти каждый поэт придумывает свою собственную строфу. Байрон, Спенсер и так далее. Ахматова говорила так: „Что погубило Блока в ‘Возмездии’? Поэма-то, может быть, замечательная, но строфа — не своя. И эта заёмная строфа порождает эхо, которого быть не должно. Которое всё затемняет“»<sup>446</sup>.

Стихотворный размер, рифма и интонация, заданные строфой, определяют характер звучания произведения, задают тон, который прежде всего

<sup>446</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во Независимая газета. 2000. С. 233.

воспринимает читатель. Так, например, состоящая из 14 стихов «онегинская строфа» на долгие годы стала предметом изучения и подражания. Пушкин составил краткое описание её структуры: «4 — croise, 4 — de suit, 1–2–1, +2»<sup>447</sup>. Особенность онегинской строфы состоит в том, что она имеет все три возможные формы рифмовки: начинается с наиболее частотной перекрёстной рифмовки (авав), после чего идёт рифмовка парная, или смежная, (аавв), а в заключении поэт прибегает к охватному сочетанию рифм (авва).

«Онегинская строфа, — пишет С. Аверинцев, — принадлежит к числу самых строгих, самых сложных и музыкально-упорядоченных строф. <...> Содержание той или иной строфы „Евгения Онегина“ говорит о бессмысленности жизни героев и через это — о бессмысленности жизни автора, т. е. каждый раз о своём, *о частном*; но архитектоника онегинской строфы говорит *о целом*, внушая убедительнее любого Гегеля, что *das Wahre — это das Ganze* (Истинное... Целое (нем.). (Примеч. ред.)). Классическая форма — это как небо, которое Андрей Болконский видит над полем сражения при Аустерлице. Она не то чтобы утешает, по крайней мере, в тривиальном, переслащенном смысле; пожалуй, воздержимся даже и от слова „катарсис“, как чересчур заезженного; она задаёт свою меру всеобщего, его контекст, — и тем выводит из тупика частного»<sup>448</sup>.

Постоянная смена характера созвучий при рифмовке создаёт особую форму диалога, который автор ведёт со своим читателем. Простота интонации и разговорный стиль в начале строфы («Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог, Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог») сменяется двоянной рифмой с усилением в результате повтора как самой темы, так и эмоционального отношения к ней автора («Его пример другим наука; Но, боже мой, какая скука С больным сидеть и день и ночь, Не отходя ни шагу прочь!»). Замкнутое строение предпоследней части позволяет выделить заключительное двустипение, которое в зависимости от тематики строфы имеет статус вывода или ремарки и часто даётся автором в ироническом стиле: «Вздыхать и думать про себя: Когда же черт возьмет тебя!»; «Всегда довольный сам собой, Своим обедом и женой»; «Защитник вольности и прав В сем случае совсем не прав»; «Я это потому пишу, Что уж давно я не грешу».

«Интеллектуальная устремлённость человека не ограничивается одним рассудком, а воздействует на всего человека, и звук голоса принимает в этом большое участие»<sup>449</sup>. Безусловно, поэзия оказывает более сильное,

<sup>447</sup> Б. Томашевский перевёл данный отрывок из пушкинского черновика «Евгения Онегина» следующим образом: «Четверостишие перекрёстной рифмовки, четверостишие парной рифмовки, охватное четверостишие и заключительное двустипение» (Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1958. Т. 2. С. 112).

<sup>448</sup> Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 204.

<sup>449</sup> Гумбольдт В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / Пер. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс. 1984. С. 76.

чем проза, влияние на человека, но и в прозе звучание и темп речи имеют значение, вступая в резонанс с внутренним миром читателя или обращая на себя его внимание дисгармонией языкового контекста. Восприятие художественного произведения всегда начинается на звуковом и ритмическом уровне, и только затем, получив первоначальное впечатление, читатель переходит к осмыслению прочитанного.

Рассмотрим начало романа Михаила Булгакова «Белая гвардия»: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс». Многочисленные повторы, характерные для эпических жанров, лексический и синтаксический параллелизмы, специфическая форма изложения событий с указанием года в начале повествования с первых строк романа вводят читателя в тематику произведения, определяя принципы его восприятия.

Торжественность и неторопливый ход изложения событий характерны для древнерусских летописей. «Это стиль, в пределах которого всё наиболее значительное и красивое представляется монументальным, величественным, воспринимается как бы с высоты птичьего полета»<sup>450</sup>. Но художественное произведение не ограничивается общим звучанием. Каждая тема, каждый герой требуют своего собственного музыкального развития.

М. Бахтин ввёл в литературоведение музыкальный термин «полифонизм», или «многоголосие». Определяя произведения Достоевского как «полифонические романы», Бахтин объясняет значение данного термина следующим образом: «Мир частушек сочетается с миром шиллеровского дифирамба, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разномирности материал до конца может развить своё своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизмируя его». Особенность произведений Достоевского как раз и состоит в том, что, несмотря на самостоятельность и разность звучащих в романе голосов, «эти миры, эти сознания с их кругозором сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единстве полифонического романа»<sup>451</sup>. «Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой <...>, Достоевский, — пишет Бахтин, — сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусств. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание»<sup>452</sup>.

<sup>450</sup> История русской литературы X–XVII веков / Под ред. Д. С. Лихачёва. М. 1980. С. 79.

<sup>451</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 2. М.: Русские словари. 2000. С. 23.

<sup>452</sup> Там же. С. 21.

Многоголосие в романах Достоевского выступает не только как принцип различения мировоззрений и поступков героев, оно присутствует во внутреннем мире и представлениях каждого из них, придавая тексту произведения симфоническое звучание. Интересно отметить, что в своих работах Бахтин не использовал термин «художественное пространство», предпочитая говорить об «освоении в литературе реального исторического пространства».

Подводя итог сказанному, стоит отметить, что для автора гармония сама по себе не является самоцелью, скорее, это средство, которое настраивает читателя на определённый лад, предваряя главное — смысловое восприятие художественного произведения. Постигая смысл, читатель приобретает опыт. Процесс этот сложный и неоднозначный, понять его можно, обратившись к главному — тому, что составляет основу художественного текста.

Художественное произведение совмещает в себе материальное — текст и духовное — смысл, т. е. закодированные в тексте мысли, чувства и представления автора. Последние относятся к пространству художественному, в котором реальный мир анализируется, структурируется и преобразуется в зависимости от точки зрения автора. По мнению Ю. Лотмана, «Искусство — модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве — это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление»<sup>453</sup>.

Процесс преобразования реальной действительности в художественное пространство происходит в соответствии с механизмами памяти. «Когда мы пользуемся воспоминанием как одним из способов интеллектуальной реконструкции действительности, мы берём только тот обрывок, который нам нужен, а потом, не дав ему развиться согласно собственным законам, отправляемся дальше. Рассудок и простейшая ассоциация идей развиваются по траектории, переходят от одной вещи к другой, последовательно и постепенно смещая наше внимание. <...> Вспоминать — совсем не то, что размышлять, перемещаться в пространстве мысли; нет, воспоминание — это спонтанное разрастание самого пространства»<sup>454</sup>. Продвигаясь по тексту, мы вслед за ним постепенно расширяем границы своих представлений: чувственных и ментальных. Как же это происходит?

Согласно Полу Дэвису, «интуитивно все геометрические структуры мы подразделяем на одно-, двух- и трёхмерные в соответствии с их протяженностью. Так, не имеющей протяженности точке соответствует нулевая размерность. Линия является одномерной, поверхность — двумерной, объём — трёхмерным. Вряд ли нам удастся лучше сформулировать эти определения, — пишет Дэвис, — чем это сделал сам Евклид почти за

<sup>453</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 402.

<sup>454</sup> Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство. 1991. С. 185.

236 300 лет до н. э. Точка — это то, что не имеет частей. Линия — длина, лишённая ширины. Плоскость — это то, что имеет только длину и ширину. Объём — это то, что имеет длину, ширину и глубину»<sup>455</sup>.

Если рассматривать текст художественного произведения, то буквы в нём соответствуют точкам, слова — отрезкам, строки — линиям, а сама плоскость текста будет, с одной стороны, ограничиваться шириной строки, а с другой — количеством строк. Двумерное пространство текста в этом случае будет представлять материальный объект, лишённый глубины, т. е. смысла. Для того чтобы подключить смысловой вектор, нам необходимо представить текст художественного произведения в трёхмерном объёме, используя в качестве дополнительного вектора понятийную составляющую слов.

Надо отметить, что наша геометрическая аналогия не так уж далека от представлений, которые существуют в физике: «Древние греки предположили, что вещество Вселенной состоит из мельчайших „неделимых“ частиц, которые они назвали *атомами*. Они высказали гипотезу, что точно так же, как в языках алфавитного типа огромное количество слов строится путём комбинации небольшого числа букв, так и огромное многообразие материальных объектов может быть результатом комбинации небольшого числа различных элементарных строительных блоков. Это было гениальным предвидением»<sup>456</sup>.

В приведённом выше отрывке из книги известного американского физика-теоретика Брайана Грина «Эlegantная Вселенная» ни слова не говорится о смысле, который формирует объём художественного текста. Однако, если каждое слово представляет собой отрезок, ограниченный с двух сторон точками-буквами, то этому отрезку — знаку соответствует определённое понятийное содержание. Текст, таким образом, представляет собой совокупность лексических единиц — формальных средств выражения, которые соотносятся с соответствующим им набором понятий — смыслов, образуя не только его протяжённость, но и объём. Надо сказать, что не только слову-отрезку, но и букве-точке в нашей трёхмерной системе координат на понятийном уровне соответствует кратчайшая, минимальная, нечленимая звуковая единица, обладающая не только звучанием, но и эмоциональной окраской<sup>457</sup>.

---

<sup>455</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 83.

<sup>456</sup> Грин Б. Эlegantная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. Пер. с англ. / Общ. ред. В. О. Малышенко. М.: URSS. 2004. С. 13–14.

<sup>457</sup> Размышляя о музыкальных свойствах человеческого голоса, выдающийся русский языковед и филолог XIX века А. А. Потебня задолго до появления теории струн приходит к выводам о возможном существовании невербальных способов передачи информации: «Повышение и понижение, степень силы и долготы дают звуку столько разнообразия, что если бы возможны были люди со струнами на груди, но без органов слов, то звуками струн они могли бы свободно выражать и сообщать другим свои мысли. С другой стороны, и мысль существует независимо от языка» (*Потебня А. А. Мысль и язык*. М.: Лабиринт. 1999. С. 7).

Для того чтобы прочитать обычный текст, достаточно сложить репрезентируемые лексемами понятия и в соответствии с используемым в механике Ньютона принципом аддитивности получить информацию. Однако смысловое содержание произведения художественной литературы намного глубже и имеет разветвлённое многоуровневое строение. Излишне говорить о том, что, кроме соответствующих словам значений, в создании художественного произведения важную роль играют процессы взаимодействия лексем на уровне смысла и экстралингвистические факторы.

«Анализируйте не слово, а систему слов: мысль, оторванная от обстоятельств произнесения, т. е. оторванная от души человека, от того лабиринта сцеплений, куда она погружена, а это есть жизнь, — такая мысль „страшно понижается“»<sup>458</sup>. С одной стороны, слова в художественном тексте вступают во взаимодействие друг с другом, образуя сложные переплетения смыслов, с другой стороны, при чтении и декодировании художественной информации читатель подключает своё видение предмета, свой опыт, свои чувства и творческую активность, поэтому один и тот же текст каждый раз будет восприниматься по-разному.

«Разница в толковании произведений искусства — явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо приводящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству. По крайней мере, видимо, именно с этим свойством связана отмеченная выше способность искусства коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен»<sup>459</sup>.

Закодированные в произведении художественной литературы смысловые значения, возникающие в результате взаимодействия лексем разных уровней, осложнённые влиянием экстралингвистических факторов, не имеет соответствий в трёхмерном пространстве текста. Вполне естественно предположить, что этот смысл присутствует в других системах координат, — возможно, в тех самых семи пространствах, которые теория струн рассматривает в качестве дополнительных измерений.

Соответствующие букве звуки имеют ярко выраженную чувственную окраску, являются холодными или тёплыми, свободными или прерывистыми, консонантными или диссонантными<sup>460</sup>. Объединяясь в слове, они

<sup>458</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 136.

<sup>459</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 36.

<sup>460</sup> Например, по мнению Платона, звуки речи могут быть быстрые, тонкие, громадные, округлые и т. д. М. В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» писал: «В российском языке, как кажется, частое повторение письмени А способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины...; учащение письмен Е, И, Ъ, Ю — к изображению нежности, ласкательства... или малых вещей...». Английский математик, логик и философ Джон Уоллис (1616–1703) в трактате об английской грамматике составил список фонемем — повторяющихся сочетаний звуков английского языка, которые вызывают определённые ассоциации. О семантике звуков см.: Воронин С. В. Основы фоносемантики Л.: ЛГУ.

238 образуют сложное переплетение чувственных ассоциаций, которые наслаиваются друг на друга и, вступая во взаимодействия в единой структуре, придают ей чувственную фонетическую конфигурацию. Выбор того или иного слова имеет важное значение для построения фразы, так как в качестве синонимов могут выступать слова с разным фонетическим рисунком и, соответственно, с разным эмоционально-чувственным наполнением. Чередование открытых и закрытых слогов, звуковые повторы, аллитерация, ассонанс, формирующие характеристики образующего слово звукового ряда, создают определённый музыкальный рисунок, который в дальнейшем будет определять выбор стоящих с ним рядом лексем.

При сцеплении слов корреляция фонетических форм осложняется взаимодействием между их понятийным содержанием и смысловыми оттенками. На уровне словосочетания принципы взаимодействия представляют более сложную структуру, образуя конфигурацию из совмещённых или пересекающихся множеств, в состав которых входят элементы чувственного и смыслового содержания. На данном этапе при выборе слов в составе словосочетаний возможности автора расширяются за счёт грамматических средств: изменения порядка слов (*быстро идти — идти быстро*), привлечения той или иной части речи для выражения определённого смыслового содержания (*кухонный стол — стол на кухне*), использования образного метафорического аналога языковой конструкции (*идти очень быстро — лететь стрелой*) и т. д.

В предложении, кроме слов и словосочетаний с соответствующими им потенциальными возможностями воздействия на читателя, большое значение имеет выбор и расположение главных членов. Положение их по отношению друг к другу и второстепенным членам, т. е. порядок следования частей, формирует логический уровень презентации информации в высказывании. Структурно-семантическая организация предложений и порядок их следования позволяют расставлять акценты в зависимости от коммуникативных задач автора и обуславливают связность текста в целом.

Лев Толстой заметил, что художественная мысль реализует себя через «сцепление», т. е. через структуру, — и не существует вне этой структуры. Каждое сцепление рождает новый смысловой оттенок или даже поворот в интерпретации художественного текста. «Мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна и без того сцепления, в котором она находится»<sup>461</sup>. На более высоких уровнях организации текста предложения образуют параграфы, парагра-

---

1982; Воронин С. В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. Л.: ЛГУ, 1990; Журавлёв А. П. Звук и смысл. М.: Просвещение. 1991; Зубкова Л. Г. Типология фонологических оппозиций в свете их семантических функций // Вопросы языкознания. 1999. № 3. С. 60–69; Данилина В. В. Ритмические особенности политической ораторской речи // Вестник МГУ. Серия 19. 2002. № 4. С. 33–34.

<sup>461</sup> Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 18. Письма. М.: Художественная литература. 1984. С. 784.

фы выстраиваются в главы, а главы формируют художественное произведение как единое целое, которые нельзя раззять или использовать по частям без утраты основополагающего значения. «Текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общезыкового текста сведены в нём до уровня элементов знака»<sup>462</sup>.

Таким образом, в процессе написания художественный текст — система знаков — осложняется смысловыми конфигурациями дополнительных значений, которые в сумме своей, т. е. по объёму заложенной в них информации, существенно превосходят смысл входящих в его состав лексем. Каждый новый понятийный уровень осложняется множеством факторов, которые создают неповторимость художественного произведения, определяя его эстетическую значимость.

Но как работает данная система, и каким образом художественное произведение оказывает воздействие на читателя? Брайан Грин в книге «Элегантная Вселенная» при описании струн обращается к лингвистическим соответствиям: «параграфы состоят из предложений, предложения — из слов, слова — из букв. А из чего состоит буква? С лингвистической точки зрения это конец пути. Буквы есть буквы — они представляют собой фундаментальные строительные блоки письменного языка; они не имеют внутренней структуры. Вопрос об их составе не имеет смысла. Аналогично струна представляет собой просто струну, поскольку нет ничего более фундаментального, нельзя описать струну как нечто, состоящее из каких-то других компонентов»<sup>463</sup>.

Если представленное Б. Грином соответствие уместно, можно предположить, что в структуре художественного текста буквы ведут себя подобно струнам, приводя в движение процесс литературного творчества как высшую форму субъективно-авторского отражения действительности. В процессе работы над произведением на обычное звучание слов накладывается специфика их авторской интерпретации, обуславливающая уникальный характер «партитурного исполнения» текстового материала. Субъективный характер творчества не случайность, а закономерность, потому что любая «мысль одарена в высокой степени характером субъективности» (И. М. Сеченов).

Процесс создания и восприятия художественного текста не симметричен, поэтому обычно говорят о диалектике «читательского» и «авторского» взглядов на литературное творчество. Предположение Р. Якобсона о том, что в процессе передачи информации фактически используются не один, а два кода: один — зашифровывающий и другой — дешифрующий сообщение, оказалось востребованным при анализе художественного тек-

<sup>462</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 34.

<sup>463</sup> Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. Пер. с англ. / Общ. ред. В. О. Мальшенко. М.: URSS. 2004. С. 99.

ста. С развитием электронно-вычислительных методов обработки текста, при обращении к искусственному интеллекту и связанным с ним задачам порождения и дешифровки текстовых структур, эта разница стала особенно очевидной при работе над компьютерными программами.

Основной характеристикой пространства, по О. Шпенглеру, является его глубина, причём «не геометрическая, достигаемая с помощью системы прямой перспективы, а интуитивная, или содержательная, глубина, зависящая как от объектов, находящихся в определённых пространственных отношениях, так и от воспринимающего их субъекта»<sup>464</sup>. Субъективный характер восприятия и способность к отображению в тексте тончайших движений души, образующих сложный комплекс аналитических смысловых значений, нельзя свести к ряду репрезентирующих их лексем.

Процесс творчества в высшем значении этого слова остаётся сферой сознания и не может быть воссоздан или запрограммирован на механическом уровне. «Одна из функций великой литературы и заключается в передаче живого переживания того, что лежит за пределами слов» (А. Н. Уайтхед), и это переживание недоступно искусственному интеллекту. «Проблема соотношения синтетического художественного кода автора и аналитического — читателя имеет ещё один аспект. И тот и другой коды представляют собой иерархическое построение большой сложности»<sup>465</sup>, и их элементы коррелируют между собой и друг с другом, образуя множества, соответствующие разным уровням восприятия.

На уровне букв, слогов и морфем превалирует (1) *чувственная* апперцепция. Сознание воспринимает соответствующую фонетическую оболочку буквосочетаний с точки зрения элементарных квалификационных признаков: благозвучия, синестезии звука и цвета, лёгкости произношения и т. д. Предварительные впечатления, которые формируются на основе эстетической оценки звукообразов, оказывают существенное воздействие на последующие процессы осмысления прочитанного.

При восприятии слов и словосочетаний мышление читателя переходит выше — на (2) *смысловой, или понятийный*, уровень. Сопоставляя знаки со смыслом, обуславливающим значение отдельных лексических единиц, читатель собирает разрозненные впечатления и переходит на следующий — (3) *чувственный + смысловой* уровень — к их синтезу. Таким образом, на третьем уровне происходит совмещение чувственного и смыслового восприятий, т. е. эмоции человека соединяются с рациональным мышлением.

В предложении на первое место выходит (4) *логический* уровень отображения мысли, который, сочетаясь с первичными типами восприятия, образует (5) *чувственный + логический* и (6) *смысловой + логический*

---

<sup>464</sup> Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Дис. ... д. филос. наук. М. 2003. С. 15.

<sup>465</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 37.

уровни. И завершает весь процесс обобщающий (7) *чувственный + смысловой + логический* уровень.

Каждый аспект восприятия обеспечивает доступ к определённому уровню информационного поля художественного текста, но только тот читатель, который способен пройти через все ступени чувственно-рациональных форм осмысления, может понять и оценить произведение в целом.

Процессы апперцепции художественного текста не изолированы и включают в себя различные варианты восприятия и осмысления окружающей действительности: ощущения, переживания, впечатления на уровне эмоций; ассоциации (бытовые, традиционные, социальные и т. д.) на смысловом уровне; абстрактно-логический, понятийно-логический, грамматический, иерархический и др. аспекты логических форм познания и т. д. При этом переход от одного вида апперцепции к другому не имеет чётких границ. Например, в поэтическом творчестве звук обладает смысловыми характеристиками и может использоваться в качестве средства создания художественного образа (ср. у Бродского: «О неизбежность Ы в правописание жизни»). На уровне восприятия морфем (приставок, корней, суффиксов, окончаний), кроме чувственного аспекта, вполне вероятно подключение смыслового аналитического кода и т. д.

Восприятие текста во время чтения происходит на основе хранящихся в памяти ассоциативных структур, которые дают возможность читателю не только верифицировать заложенную в тексте информацию, но и существенно расширять её значение за счёт обращения сознания к традиционному опыту и своим собственным представлениям.

Как правило, усвоение материала при чтении проходит интуитивно, на бессознательном уровне. Воспринимая ситуацию или объект, мы фиксируем релевантные для него признаки, которые в дальнейшем при появлении их в поле нашего внимания обеспечивают однозначность декодирования. Какие средства выражения использует при этом автор, не имеет значения, однако точность описания является залогом последующей адекватной дешифровки информационного сообщения читателем.

Таким образом, возвращаясь к нашей аналогии и используя теорию струн, можно представить процесс восприятия художественного текста следующим образом. Если рассматривать букву как отдельную неделимую струну, которой на понятийном уровне соответствует кратчайшая, минимальная, нечленимая звуковая единица в нашем трёхмерном пространстве (а звук и есть волна), то взаимодействующая с ней другая струна-буква способна вызывать более сложные чувственные ассоциации. То есть переход от одной буквы к другой, или от одной точки художественного пространства к другой, сопровождается синтезом их восприятия и соответствующими чувственными переживаниями.

Безусловно, эмоциональная окраска сочетания букв может носить авторский субъективный характер и остаться незамеченной для читателя. Но даже в том случае, если коммуникация не состоялась, по мере продвиже-

242 ния от буквы к букве и переходе с фонетического на смысловой уровень, у читателя всегда есть возможность наверстать упущенное.

Сочетание букв в составе слова рождает уже целую мелодию звучащих струн, которая осложняется приписываемыми лексеме смысловыми характеристиками. Дальше больше: по мере продвижения читателя по текстовому пространству разрозненные восприятия множатся и структурируются, образуя сложный многоуровневый конгломерат чувственно-смысловых и рациональных значений.

«Читая (или слушая) стихотворение, читатель одновременно воспринимает его логический смысл и „магию“ его поэтической речи — ощущает различные, сменяющиеся оттенки его ритма, его языка и стиха, которые находятся в определённом более или менее сложном взаимодействии со смыслом. <...> При чтении лирического стихотворения в сознании читателя возникают определённые строки, насыщенные определённым логическим, эмоциональным, интонационным, экспрессивным содержанием, несущие на себе те или иные музыкальные и живописные образы, ритмические созвучия и так далее; затем, по мере дальнейшего развёртывания произведения, смысловые и ритмические связи между отдельными его частями в нашем восприятии укрепляются и расширяются, и из первоначально разрозненных элементов возникает отчётливый образ целого»<sup>466</sup>.

Воспринимая очередное сцепление языковых знаков разного уровня, читатель проходит через всю цепочку ментально-чувственных апперцепций, которые наслаиваются друг на друга, формируя представление сначала об отдельных словосочетаниях, предложениях, абзацах, главах, а затем и о произведении в целом. Так в процессе чтения художественного произведения рождается сложный и неповторимый синтез переживаний, которые в дальнейшем преобразуются в приобретённый читателем опыт. Конечно, чтобы результат был достигнут, необходимо воспринимать материал медленно, осмысливая прочитанное и соотнося его со своими знаниями и с информацией, которая была в предыдущих структурах текста.

Вполне вероятно, что каждый раз, переходя от одной точки текстового пространства к другой, наше сознание совершает петлю, оказываясь в скрытых ментально-чувственных измерениях, в которых и приобретает новые формы ощущений, мыслей, чувств, впечатлений. Дополнительные пространства Калаби—Яу имеют сферическую форму, приспособленную для гармонических колебаний<sup>467</sup>, что, может быть, и объясняет тот факт, что наше восприятия окружающего мира происходит в соответствии с принципами гармонии. Но, безусловно, это только предположение.

---

<sup>466</sup> Фридлендер Г. М. О некоторых проблемах поэтики сегодня // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука. 1972. С. 19.

<sup>467</sup> При равномерном движении точки по окружности её проекция совершает гармонические колебания. Гармоническими по форме являются колебания маятника, камертона, металлической пластины, груза, подвешенного на пружине.

С другой стороны, вряд ли стоит преувеличивать роль художественной литературы, ведь тот же самый опыт мы приобретаем не только во время чтения, но и в обычной жизни, которая представляет собой постоянное перемещение в пространстве и времени. Движение это может быть медленным, незаметным, а может происходить стремительно. Но так или иначе, перемещаясь от одной точки к другой, переходя в разные окружения, мы меняемся сами и меняем окружающую нас действительность или, по крайней мере, оказываем на неё влияние. То есть трёхмерный мир, в котором мы существуем, постоянно испытывает на себе наше влияние, хотя бы и косвенное. И каждый раз, «как только возникает опыт, возникает и отсылка к чему-то иному, как-то: следу, тексту, а чтобы след оставил след, требуется опространствление»<sup>468</sup>, а значит обращение к литературному творчеству неизбежно.

Процесс чтения во многом сходен с восприятием человеком окружающего мира с той лишь разницей, что модус восприятия художественного произведения задан писателем. «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, — чем его индивидуальная модель мира»<sup>469</sup>. Следовательно, на пути к познанию мы не одиноки, у нас есть посредник — текст и его проводник — автор, которые помогают существенно сократить время получения и осмысления информации.

Каждый шаг в жизни имеет смысл, но в реальности у человека часто нет ни времени, ни желания, чтобы осознать это. При чтении художественной литературы у нас не остаётся выбора: мы вынуждены размышлять над тем, что происходит, следуя целевой установке автора (нацисты и коммунисты не случайно сжигали книги и прятали их в спецхранилищах). Конечно, не все шаги равноправны: и в жизни каждого из нас, и в судьбе литературных героев некоторые события отличаются от других степенью своей значимости. В художественном произведении, например, эти события отмечают повороты в развитии сюжетной линии, и автор последовательно готовит читателя к встрече с ними.

Восприятие художественного произведения происходит в соответствии с волновой функцией, где каждый подъём воплощает кульминацион-

<sup>468</sup> Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. Пер. с фр. и англ./ Предисл. М. К. Рыклина. М.: РИК „Культура“. 1993. С. 157. Комментарий Ж. Дерриды: «Опространствление (espacement) — не просто интервал. Английское слово spacing тоже вполне подходит для передачи его смысла. Французское espacement, как я его употреблял, означает также открытость промежутка...» (Там же. С. 156).

<sup>469</sup> Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. XI). С. 6–7.

ный момент содержания текста, т. е. поворотное событие в жизни героев. Если волны, которые исходят из текста, по частоте совпадают с колебаниями внутреннего мира читателя, звучание усиливается и в этом случае художественное произведение способно оказать достаточно сильное воздействие. Если же читатель настроен на другую волну и описываемые события не вызывают в его душе резонанса, то движущиеся навстречу друг другу волны будут гасить друг друга, и книга приведёт к отторжению<sup>470</sup>. Это не значит, что читателя нельзя настроить на восприятие художественного текста (задача школьного образования именно в этом и состоит), однако сделать это не просто.

Событие — это точка в пространстве-времени, которая образуется на месте пересечения пространственных координат с вектором времени. Любое событие является вехой, связывающей прошлое с будущим: причина его лежит в прошлом, а возможные последствия в будущем. Но для того чтобы от этой вехи двинуться дальше, определиться со следующим шагом, необходимо проделать путь по петле чувственного и рационального её осмысления — осознать то, что произошло, и найти связь между прошлым и будущим.

---

<sup>470</sup> По той же самой причине, вероятно, агрессию невозможно погасить агрессией. Но и миролюбиво настроенный человек, не обладающей внутренней силой воздействия, вряд ли способен остановить распространение негативной энергии.

## Глава 13

### Время в художественном тексте

---

*Время больше пространства. Пространство — вещь. Время же, в сущности, мысль о вещи.*

Иосиф Бродский

*Время втекает в систему через причину к следствию.*

Николай Козырев

*Искусство предвидит будущее и напоминает о прошлом.*

Виктор Шкловский

## I

В XX века Ричард Фейнман в знаменитых лекциях по физике интерпретирует понятие времени следующим образом: «Разберем сначала, что мы понимаем под словом время. Что же *это такое?* Неплохо было бы найти подходящее определение понятия „время“. В толковом словаре Вебстера, например, „время“ определяется как „период“, а сам „период“ — как „время“. Однако пользы от этого определения мало. Но и в определении „время — это то, что меняется, когда больше ничего не изменяется“ не больше смысла. Быть может, **следует признать тот факт, что время — это одно из понятий, которые определить невозможно, и просто сказать, что это нечто известное нам: это то, что отделяет два последовательных события!**»<sup>471</sup> (выделено мною. — *О. Г.*) Тот факт, что один из наиболее авторитетных физиков XX века при определении времени обращается к лингвистическому словарю, не мог не вызвать вопросов, тем более что это понятие является одним из самых востребованных в нашей жизни.

Из античных философов наиболее последовательную концепцию времени предложил Аристотель. Рассматривая время как способ определения «движения и изменения», т. е. как основной количественный и каче-

---

<sup>471</sup> Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Том I. Современная наука о природе. Законы механики. М.: Мир. 1967. С. 86.

246 ственный показатель процессов, которые следуют параллельно или последовательно, он указывал на то, что само время таким образом определяться не может, так как течёт «равномерно везде и при всём», однако при этом имеет «подлежащее счёту количественное значение»<sup>472</sup>.

Вывод Аристотеля о том, что «время <...> есть число движения в отношении к предыдущему и последующему»<sup>473</sup> нашёл продолжение в трудах Декарта и Лейбница. В «Началах философии» Декарта говорится об относительном и абсолютном характере времени. Размышляя о том, что «одни из тех свойств, кои мы именуем атрибутами или модусами, существуют в самих вещах, другие же — только в нашем мышлении», философ обращается к интерпретации самого понятия времени. «Когда мы отличаем время от длительности, взятой в общем смысле этого слова, и называем его числом движения, это лишь модус мышления; ведь мы никоим образом не разумеем в движении иную длительность, нежели в неподвижных вещах, как это очевидно из следующего: если перед нами два тела, из которых одно в течение часа движется медленно, а другое — быстро, мы насчитываем для одного из них не больше времени, чем для другого, хотя движение в этом последнем значительно интенсивнее»<sup>474</sup>.

Действительно, характер движения тел, быстрый или медленный, не переносится нами на понятие времени и не меняет нашего о нём представления. Отсчёт времени остаётся абсолютным и неизменным, и только процессы, которые в нём осуществляются, могут рассматриваться с точки зрения длительности и интенсивности.

Для того чтобы найти эталон времени, с помощью которого можно будет сравнивать характер движения любой вещи, — пишет Декарт, — «мы сопоставляем данную длительность с длительностью максимально интенсивных и равномерных движений вещей, из которой складываются годы и дни»<sup>475</sup>. Дни и годы действительно являются показателями наиболее устойчивых периодических изменений в природе, наблюдения над которыми человек обобщил и упорядочил, чтобы систематизировать свои представления об окружающем мире и адаптироваться к его условиям. Как некогда бусинки и куски серебра использовались в качестве денег, так и цикличность природных процессов позволяла древнему человеку ориентироваться и обмениваться информацией в тот момент, когда представления о времени ещё не сложились. Таким образом, время — это традиционный способ от-

---

<sup>472</sup> См., например: «Кто же не поймёт, что времени нет, если нет сотворённых созданий, которые как-то и в каком-то движении меняются. Эти движения и изменения не могут возникнуть одновременно: одно приходит на смену другому, одно длительнее, другое короче — и совершаются во времени» (Августин «О граде Божиим», 11, 6).

<sup>473</sup> *Аристотель*. Физика // Аристотель. Сочинения. В 4-х томах. Т. 3 / Пер., вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский. М.: Мысль. 1981. С. 149. (Физика IV, 11, 219b).

<sup>474</sup> *Декарт Р.* Первоначала философии // Декарт Р. Сочинения в 2-х томах: Пер. с лат. и франц. Т. 1 / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. М.: Мысль. 1989. С. 337.

<sup>475</sup> Там же.

ражения цикличности природных явлений, поэтому естественно, что каждая его единица по продолжительности должна соотноситься с визуально наблюдаемыми процессуальными изменениями в природной среде.

Лейбниц считал пространство и время «чем-то чисто относительным: пространство — порядком сосуществований, а время — порядком последовательностей. Ибо пространство с точки зрения возможности обозначает порядок одновременных вещей, поскольку они существуют совместно, не касаясь их специфического способа бытия. Когда видят несколько вещей вместе, то осознают порядок, в котором вещи находятся по отношению друг к другу»<sup>476</sup>.

Соответственно, пространство, по Лейбницу, «является таким порядком, который делает возможным само расположение тел и в силу которого они в своём существовании друг подле друга обладают отношением расположения», а «время представляет собой тот же порядок в смысле последовательности их существования»<sup>477</sup>.

Как пространство воспринимается только благодаря наличию в нём тел, порядок расположения которых определяет его структуру, так и время являет собой «тот же порядок в смысле последовательности их существования». Таким образом, пишет Лейбниц, «мгновения в отрыве от вещей ничто, и они имеют своё существование только в последовательном порядке самих вещей, а так как этот порядок остаётся неизменным, то одно из двух состояний, например то, в котором всё совершалось бы на определённый промежуток времени раньше, ничем не отличалось бы от другого, когда всё совершается в данный момент, и различить их было бы невозможно»<sup>478</sup>.

Для Ньютона время являлось «измеряемой длительностью» — понятием математическим, абсолютным и неизменным. Естественно, что все усилия науки в тот период были сосредоточены на способах его вычисления. Рабочего определения вроде «время — это то, что измеряют часы» для учёных было вполне достаточно при условии, что все «часы» будут синхронизированы. Даже если бы в природе нельзя было обнаружить ни одного примера действительно равномерного движения, это не оказало бы никакого влияния на вычисления. В соответствии с классической физикой, «все движения могут ускоряться или замедляться, течение же абсолютно времени изменяться не может»<sup>479</sup>.

По Канту, «идея времени не возникает из чувств, а предполагается ими». Тесная взаимосвязь между понятием времени и сознанием определяется тем фактом, что «только посредством идеи времени можно пред-

<sup>476</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения в 4-х томах: Т. I / Ред. и сост., авт. вступит, статьи и примеч. В. В. Соколов; перевод Я. М. Боровского и др. М.: Мысль. 1982. С. 441.

<sup>477</sup> Там же. С. 455.

<sup>478</sup> Там же. С. 442.

<sup>479</sup> Ньютон И. Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и коммент. А. Н. Крылова; предисл. С. Л. Полака. М.: Наука. 1989. С. 32.

ставить себе, бывает ли то, что действует на чувства, одновременным или последовательным; последовательность не порождает понятия времени, а только указывает на него»<sup>480</sup>. Кантовское время является чувственно-антропологическим и, соответственно, единичным, а не всеобщим. Это «субъективное условие, по природе человеческого ума необходимое для координации между собой всего чувственно воспринимаемого по определённом закону, и чистое созерцание. Ведь мы координируем субстанции и акциденции как по одновременности, так и по [их] последовательности только через понятие времени, и потому понятие о нём как принцип формы предшествует понятию о них. А что касается каких угодно отношений, насколько они доступны чувствам, одновременны ли они или следуют друг после друга, то они заключают в себе только положения во времени, которые должно определить или в одной его точке, или в различных»<sup>481</sup>.

Человек постигает мир на основе объективно присутствующих в нём причинно-следственных отношений, устанавливающих связь между вещами, и эти отношения, для того чтобы быть воспринятыми, должны уместиться в сознании. Исходя из этого, «необходимо, — пишет Кант, — чтобы всё, что может быть объектом чувств (по их качеству), по необходимости представлялось относящимся к одному и тому же целому»<sup>482</sup>, т. е. осознавалось в единстве и взаимной связи явлений.

Человек — часть природы, следовательно, цикличность протекающих вокруг него процессов является тем фактором, который определяет его существование на самых разных уровнях и этапах развития. С другой стороны, заметить смену ритмов, периодов и фаз, обобщить их порядок следования и использовать эти знания при обращении не только к прошлому, но и к будущему, кроме человека, никому.

Если представить, что человек не одинок и существуют другие объекты, обладающие способностью воспринимать течение времени, очевидно, что отсчёт в этом случае происходил бы на основе более значимых для них циклов развития. С другой стороны, на другой планете с иными природными условиями представления о времени существенно отличались бы от земных. Отсюда можно сделать вывод о том, что время — это неотъемлемая часть сознания, способ структурной организации процессов и явлений окружающего мира, исходя из их продолжительности, частотности или порядка следования. На основании сложившихся представлений о времени осуществляются любые виды человеческой деятельности.

С помощью пространственных ориентиров человек способен определять место, размеры, форму или расположение предметов относительно других предметов; с помощью времени он может выявлять частотность,

<sup>480</sup> Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения в 6 томах. Т. 3. М.: Мысль. 1964. С. 398.

<sup>481</sup> Там же. С. 400.

<sup>482</sup> Там же. С. 397.

длительность или эффективность тех или иных процессов, а значит получает доступ к осуществлению функций управления ими. Время помогает нам ориентироваться в настоящем и даёт возможность планировать будущее.

Для Гегеля время, как и пространство, «есть чистая форма чувственности, или созерцания». Представления Гегеля меняют логику бытия: «Но не во времени всё возникает и происходит, а само время есть это становление, есть возникновение и прихождение, сущее абстрагирование, всепорождающий и уничтожающий свои порождения Кронос»<sup>483</sup>.

Длительность рассматривается Гегелем как обобщение мгновенных состояний времени — «этого „теперь“», а само время представляет собой «нечто всецело абстрактное и идеальное; оно есть бытие, которое, существуя, не существует и, не существуя, существует, — оно есть созерцаемое становление»<sup>484</sup>.

В XX веке понятие времени получило различные интерпретации. В науке стали активно использоваться многочисленные системы отсчёта: время физическое и космическое, геологическое и биологическое, психологическое и социальное, измеряемое и переживаемое и т. д. Масштаб временного охвата и цели исследований способствовали вычленению новых единиц, более удобных для решения практических задач. Например, геологическое летоисчисление построено на учении о временной последовательности формирования горных пород, слагающих земную кору. Социальное время определяется затратами на коллективный труд и выполнение общественных функций. При формулировке своего представления о гравитационном пространстве-времени Эйнштейн ввел идею о космическом времени, которое связано с распределением материи во Вселенной.

Количество определений постоянно росло, но это не приближало нас к пониманию того, чем же на самом деле является время. Мартин Хайдеггер даже считал, что «всякая попытка удовлетворительно осмыслить соотношения бытия и времени с помощью общезначимых и приблизительных представлений о времени и бытии вскоре увязает в нераспутываемом клубке едва продуманных связей»<sup>485</sup>. Хайдеггер пишет: «Время есть „наглядное“ становление, т. е. переход, который не мыслится, а прямо предлагает себя в черед *теперь*. Если существо времени определяется как „наглядное становление“, то тем самым обнаруживается: время первично понимается из *теперь*, а именно так, как оно предносится чистому взгляду»<sup>486</sup>. Определяя понятие времени, Хайдеггер опирался на представления Аристотеля и Гегеля.

<sup>483</sup> Гегель. Энциклопедия философских наук в 3-х томах. Т. 2. Философия природы. М.: Мысль. 1975. С. 52–53.

<sup>484</sup> Там же. С. 52.

<sup>485</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер. с нем. и комм. В. В. Библихина. М.: Республика. 1993. С. 393.

<sup>486</sup> Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Библихина. Изд. 2-ое, испр. СПб.: Наука. 2002. С. 431.

*Теперь* в интерпретации Аристотеля является временной границей между прошлым и будущим. Оно связывает прошлое и будущее, и оно же их разделяет, т. е. через *теперь* происходит постоянное становление будущего из прошлого. По мнению Гегеля, «настоящее есть результат прошедшего и беременно будущим», следовательно, «истинное настоящее есть тем самым вечность», потому что оно будет всегда, как возникающе-уходящая непрерывная череда теперь-последовательностей, которая воплощается в образе часов, отсчитывающих время. «Раз присутствие, считаюсь с собой, ведёт счёт времени, то поведение, в каком „человек“ явно равняется на время, лежит в применении часов. Его экзистенциально-временной смысл являет себя как актуализация движущейся стрелки»<sup>487</sup>.

Мысль о том, что «настоящее оказывается временем только потому, что оно уходит в прошлое» (Кн. 11, XIV), что «всё извечно и одновременно» (Кн. 11, VII) встречается в «Исповеди» Августина Аврелия (397–400 гг.)<sup>488</sup>. Время длится, обладает длительностью, т. е. это «есть не что иное, как растяжение, но чего?» (Кн. 11, XXVI), — задаёт вопрос Августин, пытаюсь понять, что именно составляет смысл времени. «Длительное время делает длительным множество преходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое» (Кн. 11, XI), и каждое новое мгновение, которое мы переживаем, есть настоящее, но «как можем мы измерять настоящее, когда оно не имеет длительности?» (Кн. 11, XXI)

В качестве примера Августин рассматривает звук человеческого голоса. «Человеческий голос начинает звучать и звучит и ещё звучит, но вот он умолк и наступило молчание: звук ушёл, и звука уже нет» (Кн. 11, XXVII). Мы не можем измерить его, пока он не зазвучал, не можем измерить и после того, как он смолк. Единственная возможность — измерить его в настоящем, но как? Ведь «настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно» (Кн. 11, XXVIII).

Или, задаётся вопросом Августин, как измерить два звука, «когда один звучит после другого, сначала краткий, потом долгий, как же удержать мне краткий, как приложить его в качестве меры к долгому, чтобы установить: долгий равен двум кратким. Долгий не начнёт ведь звучать раньше, чем отзвучит краткий. А долгий — разве я измеряю его, пока он звучит? Ведь я измеряю его только по его окончании. Но, окончившись, он исчезает».

Что же остаётся после звуков, позволяя определять их длительность и распознавать мелодию? Только память о них. «Я, следовательно, — говорит Августин, — измеряю не их самих — их уже нет, — а что-то в моей памяти, что прочно закреплено в ней» (Кн. 11, XXVII-35). И делает вывод: «В тебе, душа моя, измеряю я время».

<sup>487</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. С. 420.

<sup>488</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по: *Аврелий Августин. Исповедь* / Пер. с лат. и коммент. М. Е. Сергиенко. М.: Гендальф. 1992.

Душа человека, или его сознание, способно удерживать в памяти впечатление, соединять прошедшее с настоящим и будущим, тем самым формируя представление о длительности. Постоянную смену временных циклов, когда настоящее переходит в прошлое, а будущее становится настоящим, способна осознать только «душа», по мнению Августина Аврелия. «То, что уже раздалось, конечно, звучало; оставшееся ещё прозвучит, и всё закончится таким образом: внимание, существующее в настоящем, переправляет будущее в прошлое; уменьшается будущее — растёт прошлое; исчезает совсем будущее — и всё становится прошлым» (Кн. 11, XXVII-36).

В наглядной форме ход времени можно представить в виде движения по дороге между двумя точками — рождением и смертью человека, когда с каждым шагом расстояние позади растёт, а в будущем уменьшается. На этом пути в распоряжении человека есть только одна точка — его «настоящее», но эта точка приобретает для него основополагающее значение: она определяет память о прошлом и на его основе формирует будущее, т. е., по сути, является единственным связующим звеном между тем, что было, и тем, что будет. От настоящего и присутствующего в сознании человека прошлого всецело зависит его будущее. Однако память человека во многом определяется им самим и часто работает избирательно — именно в этом заключается причина многих бед и ошибочных решений, которые он принимает.

Различные характеристики времени — «прошлое», «настоящее» и «будущее» — пребывают в постоянном движении, образуя в «душе» единую временную структуру, что позволяет удерживать в памяти и через настоящее «переплавлять» в будущее наши представления о том, что происходит в жизни. Без этой функциональной установки сознания само понятие времени было бы лишено смысла.

Способность человека к восприятию окружающего мира в процессе его становления и развития находит отражение в любом виде его жизнедеятельности. «То, что происходит с целой песней, то происходит и с каждой её частицей и с каждым слогом; то же происходит и с длительным действием, частицей которого является, может быть, эта песня; то же и со всей человеческой жизнью, которая складывается, как из частей, из человеческих действий; то же со всеми веками, „прожитыми ‘сынами человеческими’, которые складываются, как из частей, из всех человеческих жизней“» (Кн. 11, XXVIII).

Не только образы дороги или реки, но и образ часовых стрелок, совершающих движение вокруг циферблата, несёт в себе представление о внешнем постоянстве и внутреннем изменении, о цикличности времени и точечном характере его обозначения, о одновременности и последовательности событий, о соотношении скорости и меры. Стрелки часов постоянно возвращаются в одну и ту же точку, а время идёт, и всё вокруг меняется. Большая стрелка перемещается во много раз быстрее, успевая совершить круговое движение за тот период, пока маленькая стрелка на ци-

252 Глава 13 ферблате сдвигается на одно часовое деление. Периодически стрелки часов совпадают друг с другом, но чаще следуют одна за другой, как события в нашей жизни, — и только человек способен осознавать продолжительность и характер их следования — следить за временем, фиксируя в памяти временные отрезки и соотнося их с тем, что с ним происходит. Не случайно в конце жизни великих людей их часы останавливают, они становятся символом завершения земного пути человека.

Обратимся к этимологии слова «время». В словаре М. Фасмера читаем: «Вре́мя, заимств. из церк.-слав. вместо \**веремя*, ср. укр. *ве́реме* „ведро, погода“, белор. *ве́реме*, болг. *вре́ме*, сербохорв. *врије́ме*, словенск. *vréme*. Родственно др.-инд. *vártma* ср. р. „колея, рытвина, дорога, жёлоб“, сюда же *вертётъ*»<sup>489</sup>. В этимологическом словаре Н. Шанского «время» трактуется как «образование от основы \**vert-* (ср. др.-инд. *vártma* „путь, колея“), что и *вертеть* <...>, таким образом, первоначальное знач. — это „нечто вращающееся“ или „возвращающееся в прежнее положение“»<sup>490</sup>.

Жизнь — это череда событий, к которым человек относится по-разному: в юности, как правило, преобладают ожидания будущего, в старости — воспоминания о прошлом. Всё подвижно и взаимосвязано, всё пребывает в движении, перетекая из одного состояния в другое. Настоящее не изолировано, оно включает в себя воспоминания о предшествующих событиях и предчувствие нового. Если настоящее нас не устраивает, мы устремляемся в прошлое, чтобы восстановить равновесие. Если же в настоящем мы счастливы, то можем грустить оттого, что это состояние кратковременно, испытывая страх перед будущим. Страх в этом случае идёт из прошлого, это те негативные воспоминания, которые хранятся в памяти и накладываются на полноту ощущений настоящего, лишая его устойчивости.

В этом состоянии постоянной раздвоенности сознания обрести внутреннее равновесие человеку помогал коллективный опыт, передаваемый из поколения в поколения в песнях, мифах, сказаниях. В том, что происходило в реальности, люди искали сходство с тем, что уже было в прошлом, заимствуя у предков отношение к событиям и правила поведения в них. «„Архаическое“ сознание антиисторично. Память коллектива о действительно происшедших событиях со временем перерабатывается в миф, лишаящий эти события их индивидуальных черт и сохраняющий только то, что соответствует заложенному в мифе образцу; события сводятся к категориям, а индивиды — к архетипу»<sup>491</sup>.

У древнего человека, жизнь которого определялась принадлежностью к племени, на первом месте были традиции, в соответствии с которыми он

<sup>489</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах. Изд. 4-ое, стер. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. Т. 1. М.: Астрель-АСТ. 2004. С. 361.

<sup>490</sup> Шанский Н. М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. Вып. 3. М.: МГУ. 1968. С. 194.

<sup>491</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство. 1972. С. 88. Ср. также: Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф. 2000. С. 138–142.

и выстраивал своё поведение и свою деятельность. Всё, что происходило с человеком, имело смысл только в том случае, если это соответствовало раз и навсегда сложившемуся ритуалу. «То обстоятельство, что в аграрном обществе время регулировалось природными циклами, определяло не только зависимость человека от смены годовичных периодов, но и специфическую структуру его сознания. В природе нет развития, — во всяком случае, оно скрыто от взора людей этого общества. Они видят в природе лишь регулярное повторение, не в состоянии преодолеть тиранию её ритмического кругового движения, и это вечное возвращение не могло не встать в центре духовной жизни в древности и в средние века. Не изменение, а повторение являлось определяющим моментом их сознания и поведения. Единичное, никогда прежде не случавшееся, не имело для них самостоятельной ценности — подлинную реальность могли получить лишь акты, освященные традицией, регулярно повторяющиеся»<sup>492</sup>.

«Исповедь» Августина Аврелия изменила сложившиеся представления о круговом течении времени. Для того чтобы понятие времени обрело смысл, Августин вводит в систему представлений о нём себя как наблюдателя — того, кто оценивает время с позиций «прошедшего-настоящего-будущего» и таким образом имеет возможность измерять его длительность. Каждая точка на шкале, или (по Эддингтону) стреле, времени обозначает «настоящее», и сам человек может физически пребывать исключительно в настоящем, но его сознание способно по-разному выстраивать систему временных координат, сортируя на ней мгновения-точки в зависимости от того, как они расположены по отношению к его на ней пребыванию, — позади его «настоящего» или в будущем. На этой шкале человек способен устанавливать порядок следования событий и вычленять отрезки, которые соответствуют длительности их протекания не только по отношению к своему физическому «настоящему», но и позади или впереди него. В дальнейшем антропоморфный принцип был положен в основу формирования идеи исторического времени, согласно которой существующие на земле общественно-исторические формации соотносились с периодами жизни самого человека, т. е. с его возрастом<sup>493</sup>.

По сути, Августин вводит две системы временных координат, одна из которых состоит из бесконечной череды точек, обозначающих объективное «настоящее», а другая — фиксирует пребывание на этой шкале самого наблюдателя, жизнь которого ограничена во времени, а сознание — безгранично в возможности каждое мгновение своего «настоящего» обращаться к событиям, расположенным в любом конце той самой бесконечной шкалы.

<sup>492</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. С. 87.

<sup>493</sup> См., например, «Закат Европы» О. Шпенглера: «Всякая культура переживает возрасты отдельного человека. У каждой имеется своё детство, юность, возмужалость и старость» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Пер. с нем. Н. Ф. Гарелина. Новосибирск: Наука. 1993. С. 173).

Переворот в представлениях привёл к тому, что на единую и бесконечную шкалу времени стали накладываться, следуя друг за другом или пересекаясь, входящие в неё многочисленные индивидуальные системы координат — шкалы «внутреннего сознания-времени»<sup>494</sup> в виде оценочного поля её значений. Часть из них находила отражение в текстах, часть образовывала информационно-оценочное поле значений, которое выходило за рамки привычного нам четырёхмерного пространства-времени, и, следовательно, не могло быть зафиксировано на визуальном уровне, но подавалось чувственному восприятию.

Как оказалось позже, разница в характере протекания временных процессов не исчерпывается позицией наблюдателя, а имеет и вполне объективные корни. С точки зрения современной физики понятие времени относительно и зависит от местоположения точки в пространстве, что было подтверждено в ходе экспериментов. В разных точках пространства время будет отличаться, соответственно, при использовании данного понятия речь может идти только о единстве пространства-времени. Однако, несмотря на то что теория относительности Эйнштейна отрицает существование абсолютного времени, в философии и любом виде творчества единая шкала времени по-прежнему используется как эталон — объективный показатель следования событий, без которого сознание человека было бы не в состоянии ориентироваться в мире, производить оценки и делать выводы.

Время определяется не только местоположением объекта, но и его скоростью. Согласно теории относительности, чем выше скорость объекта, тем более насыщенным становится время — оно замедляется и уплотняется. Н. А. Козырев — автор известной «теории времени Козырева» — полагал, что «у времени существует ещё и переменное свойство, которое можно назвать *плотностью* или интенсивностью времени. При малой плотности время с трудом воздействует на материальные системы, и требуется сильное подчёркивание причинно-следственного отношения, чтобы появились силы, вызванные ходом времени»<sup>495</sup>. При увеличении плотности, в единицу времени происходит гораздо больше событий, что, исходя из общей эволюционной направленности системы, неизбежно приводит к качественным преобразованиям.

Если представить, что скорость сознания очень высока (вряд ли здесь стоит говорить о скорости света, так как сами физики в настоящий момент не уверены, что она предельна<sup>496</sup>), то за единицу времени оно может охва-

---

<sup>494</sup> Ср.: «Zeitbewußtsein» у Эдмунда Гуссерля: *Гуссерль Эд.* Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. Пер. с нем. / Составл., вступ. статья, перевод В. И. Молчанова. М.: Гнозис. 1994. С. XII.

<sup>495</sup> *Козырев Н. А.* О возможности экспериментального исследования свойств времени // Козырев Н. А. Избранные труды / Сост. А. Н. Дадаев, Л. С. Шихобалов. Л.: ЛГУ. 1991. С. 357.

<sup>496</sup> В шестидесятых годах XX века американский физик-теоретик Джеральд Фейнберг (Gerald Feinberg) и индийский физик Эннакал Сударшан (Sudarshan Ennakkal Chandy George)

тить невероятный поток событий. Рассматривая сознание человека как одну из форм существования материи, можно сказать, что доступное ему время вполне соотносится с космическими параметрами.

В «Кратчайшей истории времени» Стивена Хокинга и Леонарда Млодинова говорится о том, что «открытие постоянства скорости света для любого наблюдателя независимо от его движения, привело к созданию теории относительности и отказу от идеи единственного абсолютного времени. Моменты времени для событий стало невозможно определить однозначным образом. Оказалось, что каждый наблюдатель имеет свою собственную меру времени, фиксируемую его часами, и нет гарантии, что показания часов сойдутся. Таким образом, **время стало более субъективным понятием, относящимся к наблюдателю, который его измеряет**»<sup>497</sup> (выделено мною. — О. Г.).

Понятие относительности времени определяется не только показаниями наручных часов, но и включает работу сознания по временной оценке происходящего. Представление о времени существует благодаря способности человека складывать события в единое целое, из которого он выбирает то, что необходимо измерить, и осуществляет измерение, исходя из своей меры времени.

Любое событие, каким бы точечным оно ни было, имеет длительность, поэтому каждый из наблюдателей может фиксировать момент времени, исходя из своих о нём представлений: в начале, в середине или в конце происходящего. К тому же, физические данные наблюдателей и, соответственно, их реакция при снятии показаний времени могут существенно различаться.

Если же событие включено в пространственно-временной континуум, то его сопровождают различные сопутствующие обстоятельства, например погодные условия, которые могут отвлекать наблюдателя, оказывая влияние на его измерения. С другой стороны, ветер, дождь, яркое солнце и т. д. тоже можно рассматривать как события. В этом случае значение оценочного компонента при установлении времени существенно осложняется, так как разные наблюдатели могут по-разному воспринимать и интерпретировать то, что они видят перед собой.

Исследование окружающей среды и желание человека к ней приспособиться включало не только наблюдение за порядком следования и характером протекания природных явлений, но и их интерпретацию с точки зрения взаимной обусловленности. «Где нет событий — нет и времени»<sup>498</sup>.

независимо друг от друга выдвинули гипотезу о существовании гипотетических частиц (тахионов), которые движутся быстрее скорости света. С их помощью, по мнению некоторых физиков-теоретиков, время может замедляться и даже «идти вспять».

<sup>497</sup> Хокинг Ст., Млодинов Л. Кратчайшая история времени / Пер. с англ. Б. Оралбекова под ред. А. Г. Сергеева. СПб.: Амфора. 2006. С. 119.

<sup>498</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачёв Д. С. Избранные труды в 3-х томах. Т. 1. Л. 1987. С. 495.

256 Глава 13 Если абстрагироваться от длительности и рассматривать событие как точку в пространственно-временном континууме, которая приводит к изменению состояния системы<sup>499</sup>, то очевидно, что, исходя из общей направленности течения времени, все точки-события прямо или опосредованно соотносятся друг с другом на основе причинно-следственной связи.

«Мир можно представить как множество событий, связанных воздействиями и образующих потому соответствующую структуру. Это не значит, что каждые два события связаны воздействием одного на другое, но имеются другие события, которые на них воздействуют. Эта структура, лишь взятая в соответствующей степени абстракции, и есть не что иное, как пространство-время. <...> Воздействие можно понимать как элементарную причинно-следственную связь. В этом смысле можно сказать, что пространственно-временная структура мира есть не что иное, как его причинно-следственная структура, взятая лишь в соответствующей абстракции»<sup>500</sup>.

Временная стрела, определяющая как природные, так и мыслительные процессы, устанавливает закономерность, согласно которой причина предшествует следствию. Индуктивный метод мышления, основанный на переходе от частного к общему, первичен и преобладает в работе сознания: «индуктивные рассуждения являются одним из главных аспектов когнитивного развития и играют важную роль как в развитии системы процессов логического мышления, так и в приобретении новой информации»<sup>501</sup>. В то время как дедуктивный метод (от общего к частному) требует от наблюдателя опыта и определённых навыков логического мышления.

## II

Естественность предшествования причин следствиям в восприятии человеком действительности находит отражение в языке. Например, предложение «Он заболел и ушёл с работы» соединяет две ситуации, между которыми автоматически устанавливаются причинно-следственные отношения. При обратном порядке следования частей (в том случае если причина стоит после следствия) нам недостаточно использовать сложение на основе сочинительного союза **и** — необходимо задействовать дополнительные ресурсы, отделив причину от следствия с помощью сложноподчинённого союза причины **потому что**: «Он ушёл с работы, *потому что* заболел». Если этого не сделать, предложение изменит смысл и причина («заболел») будет рассматриваться как следствие: «Он ушёл с работы и заболел».

---

<sup>499</sup> Сравните: Мир — «это воплощение самой изменчивости. Она и позволяет чувствовать время и вести ему счёт, ибо время создаётся переменной вещей» (Августин Аврелий «Исповедь»). Кн. 12, VIII-8).

<sup>500</sup> Александров А. Д. Проблемы науки и позиция ученого. М.: Наука. 1988. С. 245.

<sup>501</sup> Pellegrino & Goldman, 1983, p. 143. Цит. по: Халтерн Д. Психология критического мышления. СПб.: Питер. 2000. Интернет-ресурс [http://www.reasoning.ru/6\\_hypotheses/part\\_1\\_2.html](http://www.reasoning.ru/6_hypotheses/part_1_2.html)

С другой стороны, причинно-следственные отношения относятся к логике. Следовательно, между временем и существующими в природе логическими закономерностями наблюдается соответствие — порядок следования связан со смыслом. От того, что будет сделано вначале, а что потом, зависит успешность действий и конечный их результат. Неслучайно на ранних стадиях эволюции традиции, которые изначально задавали алгоритм поведения человека, имели определяющее значение.

Преимущество действий и постепенное совершенствование навыков обеспечивали поступательное развитие общества. Однако качественный скачок — переход на другой уровень был возможен только в случае отхода от традиционных установок. Как однажды в шутку или всерьёз заметил Эйнштейн, великие открытия делают следующим образом: подавляющее большинство людей знают, что это невозможно, а затем находится один человек, который этого не знает, — вот он-то и делает открытие.

На шкале времени точка сцепления причины со следствием является промежуточным звеном, соединяющим два события в единое смысловое целое: «Набежали тучи, пошёл дождь». В случае, если следствие отделяется от причины промежутком времени, точка сцепления становится временным отрезком, приобретая длительность: «У меня были прекрасные учителя, я с благодарностью вспоминал их в старости». Между детством и старостью проходит вся жизнь, которая в данном случае связывает возникающие в сознании человека причинно-следственные отношения<sup>502</sup>.

Таким образом, рассматривая окружающую действительность как множество взаимосвязанных между собой событий, наше сознание способно абстрагироваться от непосредственного их следования на шкале времени и устанавливать между ними связи на основе интуиции и своих субъективных представлений. Иногда путь от причины к следствию проходит через ряд, на первый взгляд, не соотносящихся между собой событий, которые часто игнорируются с тем, чтобы выявить и обозначить причинно-следственную зависимость.

«Секрет Леонардо (да Винчи. — О. Г.) — как и Бонапарта, — тот, которым овладевает всякий, кто достиг высшего понимания, — заключается лишь в отношениях, какие они обнаружили, были вынуждены обнаружить, между явлениями, чей принцип связности от нас ускользает»<sup>503</sup>. Чем больше у человека способностей к обобщению и навыков в выявлении различного рода соответствий, тем выше уровень его сознания. Анализируя то, что его окружает, человек создаёт свою собственную временную систему координат, которая кроме логических принципов построения включает оценочные значения и выводы, позволяющие ему использовать её в соответствии с определёнными целями и задачами.

<sup>502</sup> О вариантах выражения времени в лексике и грамматике (на уровне предикативных и модально-предикативных форм) см. сборник: Логический анализ языка: Язык и время. РАН. Ин-т языкознания / Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. М.: Индрик. 1997. С. 62–77.

<sup>503</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 29.

Обладая возможностью охватывать широкое временное поле событий, сознание не прекращает работу и по систематизации того, что происходит «здесь» и «сейчас». Способность перестраиваться, меняя фокусное расстояние, позволяет человеку выполнять сразу несколько функций: ориентироваться в настоящем, анализировать прошлое и строить планы на будущее.

«Ход времени проявляется в причинных связях»<sup>504</sup>. Причины того, что происходит, лежат в прошлом, а следствия — в будущем, и от того, насколько правильно человек определит связь между ними, зависит многое в его жизни. Можно с большой долей уверенности сказать, что умение делать выводы, объективно устанавливая связь между причинами и следствиями, является высшей степенью проявления аналитических способностей сознания как на малых, так и на более продолжительных периодах времени.

Если событие не имеет контекста — оно не имеет смысла. Время — это осознание настоящего в движении от прошлого к будущему, это то, что соединяет события в единой причинно-следственной связи, которая, как паутина, окутывает всю реальность. Если человек живёт только настоящим, у него нет представлений о времени: «вчера», «сегодня», «завтра» для него лишь мгновения, которые он переживает исключительно здесь и сейчас; и только осознание того, что происходит, инициирует движение потока времени.

События будущего по мере превращения в прошлое получают оценку и структурируются сознанием в зависимости от их значимости, частотности, порядка следования, квалификационных характеристик — т. е. обретают смысловую интерпретацию. Понятие времени ничем не отличается от любого другого понятия, которое имеется в распоряжении человека. Например, «дом» передаёт не только общее представление о характерных структурных составляющих некоего класса объектов (дом — это то, что имеет четыре стены и крышу), но и обладает функционально-оценочными значениями (дом — убежище человека от холода, непогоды, диких животных, врагов). Соответственно, «время», с одной стороны, имеет структуру, т. е. состоит из расчленяющих реальность единиц времени (секунд, минут, часов, дней, тысячелетие и т. д.), а с другой — наделяет смыслом окружающую человека действительность на уровне множества индивидуальных «сознаний-времени».

В умении выстраивать причинно-следственные закономерности большую роль играет уровень личностной самоидентификации человека, его готовность брать на себя ответственность, осознавая себя как инициатора и движущую силу возникающих изменений. Если человек полагает, что причины его неудач кроются во внешнем мире и обстоятельствах, препятствующих ему в достижении результата, это неизбежно ведёт к раздраже-

---

<sup>504</sup> Козырев Н. А. Человек и Природа // Козырев Н. А. Избранные труды. Л.: ЛГУ. 1991. С. 407.

нию, которое способно омрачить будущее. В то время как трезвый взгляд на проблему и осознание своей ответственности за то, что произошло, помогает разобраться, собрать волю и сконцентрировать силы на достижении желаемого. Таким образом, объективный анализ ситуации и выявление истинных причин произошедших событий имеют отношение не только к прошлому, они формируют будущее.

Если интерпретация человека соответствует действительности, он переходит на новый уровень развития, который расширяет кругозор, наделяя его дополнительными возможностями. Если человек не понимает или не хочет понимать, что происходит вокруг, если он искажает смысл событий в свою пользу, он остаётся в прежней системе координат или деградирует. Получив возможность выбора между добром и злом, человек способен наделять окружающую его действительность теми или другими качествами. Возможно, зло существует для того, чтобы человек сознательно смог сделать в пользу добра свой выбор. С другой стороны, при отсутствии противоположных начал, сознание человека пребывало бы в состоянии бездействия. А если сознание бездействует, то окружающий мир лишается смысла и, соответственно, предстаёт в пространственно-бесвременном варианте существования, так как смысл — это и есть время, переход из прошлого в будущее.

Интерпретация художественной действительности проходит в соответствии с теми же принципами. Выбирая в потоке возможностей то, что отражает истинное положение дел, автор выстраивает сюжет в едином потоке причинно-следственных соответствий. Смысловая интерпретация событий в художественной действительности ничем не отличается от осмысления окружающего мира. Сознание одно, и методы, которые им используются, одни и те же. Человек — единственное существо, которое способно придавать смысл пространству, художественному и реальному.

По свидетельству учёных, мышление человека на ранних стадиях его развития ничем не отличаются от мышления современного *homo sapiens*. Любое исследование начинается с вопроса «почему?», который приводит к выстраиванию причинно-следственных отношений. Не только умение наблюдать, анализировать и устанавливать связи между событиями и явлениями, но и творческий подход, т. е. способность на основе интуиции делать предположения и выдвигать гипотезы, определяет ход научных изысканий. Если предмет по сложности превосходит возможности человека охватить его содержание, на помощь приходит метод выстраивания аналогии в качестве более простой модели осуществления того или иного типа взаимодействия.

Великие открытия часто совершаются случайно при наблюдении за достаточно прозаическими объектами. Альберт Эйнштейн высказал предположение о предельной скорости света, наблюдая за лучом карманного фонарика. Законы генетики были выявлены Менделем при выращивании гороха, Морган же пришёл к ним, изучая обыкновенных мушек-дрозофил.

Глава 13

260 Сознание человека способно в единичном увидеть всеобщее, применяя результаты наблюдения ко множеству других объектов. Иногда решение приходит мгновенно, чаще всего на то, чтобы выявить закономерности и проверить гипотезу, уходят годы. Когда охват событий выходит за рамки жизни исследователя, он переходит в иное измерение, получая доступ к множеству других индивидуальных систем «сознания-времени» в текстовом или любом другом варианте их существования. С каждым новым шагом на пути обобщения, сознание приобретает ускорение, которое позволяет ему перейти в другие сферы, недоступные для тех, чья мыслительная активность ограничивается рамками «здесь» и «сейчас».

Н. А. Козырев был убеждён в том, что «события должны происходить не только во времени, как на некоторой арене, но и с помощью времени. Время, — по его мнению, — становится активным участником Мироздания», устанавливающим порядок следования событий и определяющим причинно-следственные их соответствия<sup>505</sup>. Неслучайно время в сознании человека традиционно ассоциируется с тканью, в которой нити переплетаются между собой, образуя на пересечениях узелки событий.

На уровне мифологии представление о взаимосвязи всего сущего нашло отражение в образах трёх богинь судьбы (в древнеримской культурной традиции их называли парками, в древнегреческой — мойрами), которые пряли нити человеческих жизней. Нити соединялись друг с другом, обрывались и вновь возникали, создавая единую ткань времени.

«Секрет эволюции складывается из смерти и времени — из смерти огромного числа форм жизни, которым не удалось достаточно хорошо адаптироваться к окружающей среде, и из времени, необходимого для постепенного накопления длинной цепочки небольших мутаций, которые по чистой случайности оказываются благоприятными и способствуют адаптации»<sup>506</sup>. По мнению Козырева, «течение времени препятствует наступлению равновесных состояний, а потому является источником жизненных процессов нашего мира»<sup>507</sup>.

Но эволюция включает не только физическое преобразование. Мир мыслей, чувств, мир научных и художественных открытий не менее важен для становления и развития природы и человека. Время, которое задаёт порядок следования всего сущего, формируя логическую основу познания, предоставляет сознанию неограниченные возможности. Кроме общей направленности стрелы времени, каждый способен создавать свой мир, выстраивать события, исходя из собственного опыта и тех задач, которые он перед собой видит. Н.П.Бехтерева пишет о том, что полученные в совре-

---

<sup>505</sup> Козырев Н. А. О возможности экспериментального исследования свойств времени // Козырев Н. А. Избранные труды / Сост. А. Н. Дадаев, Л. С. Шихобалов. Л.: ЛГУ. 1991. С. 336–337.

<sup>506</sup> Саган К. Космос: эволюция Вселенной, жизни и цивилизации / Пер. с англ. А. Сергеева. СПб.: Амфора. 2005. С. 58.

<sup>507</sup> Козырев Н. А. О возможности экспериментального исследования свойств времени // Козырев Н. А. Избранные труды / Сост. А. Н. Дадаев, Л. С. Шихобалов. Л.: ЛГУ. 1991. С. 329.

менной нейрофизиологии данные указывают на то, что «мозговой контроль психических функций обеспечивает различные их стороны и в том числе развитие явлений во времени и масштаб этого времени. Эти данные свидетельствуют также о возможности обеспечения мозгом не одного, а многих различных масштабов времени»<sup>508</sup>.

Занимая на шкале времени одну точку, человек с помощью памяти и воображения способен анализировать прошлое и прогнозировать будущее. Но он всегда остаётся в центре событий, выстраивая перспективы прошлого и будущего по своему усмотрению. Если пространственная перспектива, уходя вдаль, сужается, как тоннель, в одну точку, то временная перспектива расширяется по мере отдаления от наблюдателя. «Действительно, когда весь Мир перемещается по оси времени от настоящего к будущему, само это будущее, если оно физически реально, будет идти ему навстречу и будет, стягивая многие следствия к одной причине, создавать в системе тенденцию к уменьшению энтропии», — писал Козырев<sup>509</sup>.

«Причиной», благодаря которой все следствия событий стягиваются в одну точку и получают осмысление, является наблюдатель, с позиции которого в настоящем интерпретируется и то, что было в прошлом, и то, что произойдёт в будущем. Согласно Л. Франку, ученику Курта Левина, временная перспектива — это «полная совокупность представлений индивидуума о своём психол. будущем и психол. прошлом, существующих в данный момент времени». По мере нашего взросления, предполагает Франк, наша временная перспектива расширяется и усложняется, отражая тот уникальный опыт, который мы приобретаем на протяжении своего жизненного пути<sup>510</sup>.

Человек находится на шкале времени. События, которые приходят из будущего, проходят через него и движутся дальше, а его сознание, как луч фонарика, освещает то, что находится позади него, в прошлом, и перед ним, в будущем. По сути, временная перспектива соответствует обратной перспективе в живописи.

Особенность визуального восприятия состоит в том, что при ближайшем рассмотрении предмет предстаёт перед наблюдателем в обратной перспективе, позволяющей одновременно видеть его с разных сторон, в то время как дальний план характеризуется прямой линейной перспективой расположения объектов, сужающейся вдали в одну точку. В пространственных видах искусства, например в живописи, обратная перспектива указывает на положение наблюдателя: она соответствует тому, какими мы видим близкие предметы при взгляде на них сверху.

<sup>508</sup> Бехтерева Н. П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. 2-ое изд., перераб. и доп., Л.: Медицина. 1974. С. 63.

<sup>509</sup> Козырев Н. А. Время как физическое явление // Моделирование и прогнозирование в биоэкологии. Рига: Латвийский госуниверситет им. П. Стучки. 1982. Интернет-ресурс: рубрика «Статьи Козырева» на сайте <http://www.univer.omsk.su/omsk/Sci/Kozyrev/index.win.htm>

<sup>510</sup> Психологическая энциклопедия / Под ред. П. Корсини, А. Аурэрбаха. Изд. 2-ое. СПб.: Питер. 2003. С. 96.

Действительно, если взглянуть на лежащий на полу лист бумаги, то «его дальняя от человека сторона будет больше ближней. Но это и есть „обратная перспектива“, ведь реально ближняя и дальняя стороны прямоугольника равновелики, а в зрительном восприятии он оказался расширяющимся в глубину»<sup>511</sup>. Естественное пространственное восприятие в обратной перспективе возникает в том случае, если видимый предмет малого размера, т. е. полностью укладывается в поле зрения наблюдателя, и близко он него расположен. Однако по мере отдаления от наблюдателя, когда отдельные части предмета становятся недоступными для визуального восприятия, перспектива становится линейной, сужаясь вдали в одну точку.

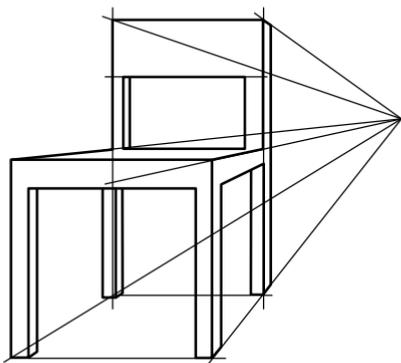


Рис. 1

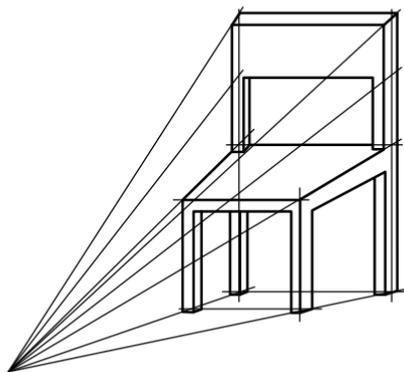


Рис. 2

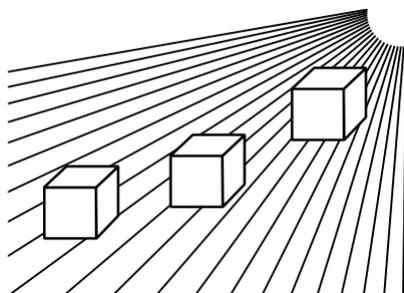


Рис. 3

<sup>511</sup> Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М.: Наука. 1980. С. 102.

Рассмотрим рисунки стула, изображённого в прямой (рис. 1) и обратной (рис. 2) перспективах. Очевидно, что при взгляде на первый из них внимание зрителя сосредоточивается на точке схождения изображающих перспективу линий, в то время как на втором рисунке в поле зрения наблюдателя находится сам предмет. Эта особенность прослеживается и в изображении уходящих в перспективу предметов (рис. 3): «Равные кубы по мере удаления по законам линейной перспективы кажутся больше»<sup>512</sup>. Таким образом, отдельные предметы, которые взгляд наблюдателя способен охватить целиком, представляются ему в обратной перспективе, позволяющей рассмотреть все детали и особенности их строения. При восприятии издали предметы теряют свои отличительные качества и предстают перед наблюдателем в соответствии с законами линейной перспективы.

Способность привлечь внимание зрителя к отдельным предметам с помощью изображения их в обратной перспективе используется в живописи и имеет много общего с перспективой времени, которая, возникает в сознании, чтобы сосредоточить внимание человека на главных событиях. Таким образом, обратная перспектива в живописи даёт возможность привнести в изображение пространственного мира предметов временные значения.

Смещение прямой и обратной перспектив свойственно древнерусской живописи, в которой отдельные предметы и фигуры святых изображались в соответствии с перцептивным способом восприятия, т. е. исходя из их значимости, а не из принципов линейного сокращения пропорций. Так, например, «на иконе „Успение“ из Кирилло-Белозерского монастыря перед ложем Богоматери изображён ангел, отсекающий руки нечестивому Авфонию. Если бы эта группа была дана в том же масштабе, что и остальные персонажи (апостолы, святители, жёны), то ангел и Авфония заслонили бы изображение Богоматери. Именно поэтому они показаны в уменьшенном масштабе едва выше колен апостолов»<sup>513</sup>. Обратная перспектива, как считает Павел Флоренский, имеет глубокое символическое значение: она характеризует не мир земных вещей, но мир Духа: «таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нём нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше»<sup>514</sup>.

Таким образом, прямая перспектива соответствует выстраиванию глубоких пространственных отношений, например в живописи, обратная перспектива возникает при описании событий во времени. «Образ внешнего

<sup>512</sup> Гамезо М. В., Домашенко И. А. Атлас по психологии: Информ.-методическое пособие к курсу «Психология человека». М.: Педагогическое общество России. 2004. С. 152.

<sup>513</sup> Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. С. 132.

<sup>514</sup> Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли. (Приложение к журналу «Вопросы философии») / Вступ. статья С. С. Хоружего. М.: Правда. 1990. С. 72.

мира, создаваемый мозгом, не является точной копией реального внешнего мира»<sup>515</sup>. Чем дальше мы отдаляемся от того, что происходит «здесь и сейчас», тем абстрактнее становится предназначение предметов и большее значение приобретает их смысл.

При описании событий, которые охватывают огромные периоды времени, превышающие продолжительность человеческой жизни, важным становится не порядок их следования на шкале времени, а их смысловая составляющая — общие характеристики, которые позволяют вычленять и структурировать их в истории развития общества: первобытнообщинный строй, Античность, Средневековье, Возрождение и т. д.

Человек является центром мироздания — точкой на шкале времени, к которой стягиваются все события, чтобы обрести смысл, получить причинно-следственную интерпретацию. Самим своим присутствием, исходя из анализа того, что было, человек способен оказывать воздействие на развитие и становление событий в будущем. Любое осознанное действие имеет причину, которая находится в прошлом, и превосхищаемый сознанием результат в будущем.

С точки зрения логики, причинно-следственная зависимость всего, что происходит в действительности, сопряжена с целями, которые выдвигаются и осуществляются благодаря волевым качествам личности. «Воля — форма психического отражения, проявляющегося в способности к выбору действий, связанных с преодолением внешних или внутренних препятствий»<sup>516</sup>.

Намерение человека осуществить то или иное действие (даже в случае, если его необходимость воспринимается им как независимый, самопроизвольный или импульсивный акт) имеет причину в прошлом и сопряжено с целью, которую он намеревается достичь в будущем. Модальный вектор необходимости, или долженствования, является неотъемлемой частью процесса целеполагания. Любое исходящее от человека осознанное действие является следствием причины из прошлого и одновременно выступает как средство достижения сформированной на её основе цели в будущем.

Тесная связь между причинами и следствиями, с одной стороны, и формированием целевых установок — с другой, находит отражение в синтаксической структуре языка. В качестве примера рассмотрим предложение: *Я был голоден (причина) и зашёл в кафе (следствие), чтобы перекусить (цель)*. Действие индивидуума (*зашёл в кафе*) выступает одновременно как следствие причины (*был голоден*) и как средство достижения сформированной на основе причины цели (*перекусить*). Сложноподчинённые конструкции с придаточным причины (или следствия) по смыслу

---

<sup>515</sup> Раушенбах Б. В. пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М.: Наука. 1980. С. 43.

<sup>516</sup> Гамезо М. В., Домашенко И. А. Атлас по психологии: Информ.-методическое пособие к курсу «Психология человека». М.: Педагогическое общество России. 2004. С. 191.

соотносятся со сложноподчинёнными конструкциями с придаточным цели: *Я поехал на такси, потому что опаздывал* — причина. (*Я опаздывал, поэтому поехал на такси* — следствие). — *Я опаздывал и поехал на такси, чтобы не опоздать (чтобы приехать вовремя)* — цель.

Придаточное причины (*потому что опаздывал*) имеет отношение к прошлому, в то время как придаточные цели (*чтобы не опоздать (чтобы приехать вовремя)*) ориентированы на будущее. При использовании отрицательной частицы **не** придаточное цели указывает на намерение субъекта, совершив указанное в главном предложении действие, предотвратить возможные нежелательные последствия — *чтобы не опоздать*, или достичь желаемого результата — *чтобы приехать вовремя*.

В реальной жизни, в отличие от синтаксической структуры предложения, цель, как правило, имеет ценностную ориентацию, т. е. её достижение предполагает результат, обретение индивидуумом некоего желаемого состояния, опыта или практических навыков. В противном случае цель квалифицируется как задача. Например, «строительство новых дорог» рассматривается не как цель, а как задача, целью осуществления которой является «повышение уровня безопасности и улучшение условий движения».

Действие само по себе не может рассматриваться как цель, оно лишь приводит к её достижению. Если вернуться к рассмотренному выше предложению «*Я был голоден и зашёл в кафе, чтобы перекусить*», становится очевидным, что действие «перекусить» для человека, зашедшего в кафе, является технической задачей, целью же выступает желание обрести состояние сытости. Рассмотрим предложение: *Я перекусил (причина) и почувствовал себя лучше (следствие)*. Вторая часть (*почувствовал себя лучше*) может рассматриваться и как результат достижения цели.

Взаимообусловленная цепь событий, в которой каждое следствие одновременно выступает и как причина, формирует временной ряд, связанный причинно-следственными отношениями. Однако, как было показано выше, лишь те следствия, которые обладают для субъекта ценностным значением, могут рассматриваться как результат достижения поставленных целей.

«Поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события»<sup>517</sup>. Обретение результата означает конец циклического процесса: из одного состояния (неудовлетворённости и вызванных этим состоянием намерений субъекта предпринять какие-то действия) человек переходит в новое качество, связанное с получением желаемого. После чего наступает разрыв в причинно-следственной цепи явлений, и, чтобы двигаться дальше, человеку необходимо найти новые цели и сосредоточиться на поисках путей для их достижения. Напри-

<sup>517</sup> Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: ГНОЗИС. 1994. С. 417.

266 мер: *После кафе я почувствовал себя лучше* (причина) и *решил пойти в театр* (следствие). И так далее.

Причины действий могут быть как внутренними (обретение некоего состояния), так и внешними, обусловленными не зависящими от субъекта обстоятельствами. Цель же всегда связана с субъектом и его волевыми качествами.

Причина влюблённости Татьяны в Онегина, по словам Пушкина, состояла в том, что её время настало: «Пришла пора, она влюбилась». Следствием влюблённости Татьяны стало письмо, адресованное Онегину, в котором она признавалась ему в любви. Для Татьяны в начале романа цель этого действия заключалась в счастливом, как ей казалось, браке с Евгением, который должен был последовать за её трогательным признанием. Однако этой цели не дано было осуществиться из-за внешней причины — неготовности главного героя к серьёзным отношениям.

Причина отказа Онегина состояла в его внутреннем состоянии, целью же отповеди в саду послужило, с одной стороны, желание предостеречь Татьяну от необдуманного поступка, а с другой — продемонстрировать самому себе и молодой девушке свои лучшие, как казалось ему тогда, качества — великодушие и благородство.

В конце романа ситуация повторяется, но уже в прямо противоположном значении. Герои меняются местами: целью Евгения, встретившего Татьяну на светском балу в Петербурге, стало обретение с ней счастья, но теперь уже Татьяна не может пойти на это. С помощью знаков, указывающих на наличие или отсутствие у героев определённых предикативных признаков, можно представить развитие отношений между ними следующим образом: в начале романа Татьяна любит (+), делает предложение (+); Онегин любит (-), делает предложение (-); в конце романа Онегин любит (+), делает предложение (+), Татьяна любит (+), делает предложение (-).

Отличие ситуации в конце романа от того, что произошло в начале, состоит в том, что Татьяна, отказывая Онегину, продолжает любить его. А значит цель героини не изменилась (она по-прежнему хочет быть счастливой), но изменились сопутствующие обстоятельства — она замужем. И этот факт оказывает решающее влияние на её выбор, приводя к сознательному отказу героини от желанной цели.

Проблема личности в романе «Евгений Онегин» выходит на первый план, вовлекая читателя в новый для него круг вопросов. Становится очевидным, что достижение цели сопряжено не только с желанием или физической готовностью человека осуществить задуманное, но и с его нравственными устоями и чувством долга по отношению к другим людям. Как совершенно справедливо заметил Ю. Лотман: «Обычное представление: человек прочитал хорошую книгу — и стал хорошим; прочитав книгу, где герой поступает дурно, — стал плохим. Поэтому, говорим мы, плохие книги лучше не читать. Мы как бы говорим: не знайте, что такое плохие поступки, иначе вы начнёте их делать! Но незнание никого никогда не

спасает. Сила искусства в другом: оно даёт нам выбор там, где жизнь выбора не даёт. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, перенося его в жизнь»<sup>518</sup>. И как бы читателю ни хотелось увидеть счастливый конец в истории взаимоотношений Татьяны и Онегина, этого не происходит и не может произойти в силу изменившихся обстоятельств.

Таким образом, воля человека проявляется не только в его упорстве достигнуть желаемого, но и в сознательном отказе от него, т. е. в способности изменить причинно-следственный ряд событий под влиянием своего субъективного к ним отношения. Своими действиями и поступками человек формирует не только своё будущее, но и будущее окружающего его мира. Роман «Евгений Онегин» ломает стереотипы. Если цель существования живых существ — выживание, то Пушкин в понятие выживания включает не только физические параметры, но и внутренний мир человека, его убеждения и морально-нравственные устои.

Субъективная интерпретация событий под воздействием разного рода приоритетов приводит к формированию особого временного ряда. У каждого из нас, кроме физического времени, определяющегося спецификой временной организации протекающих внутри и снаружи физиологических процессов, есть внутреннее время — индивидуальный ракурс осмысления того, что происходит, и этот ракурс задаётся и определяется работой сознания. Внутреннее время — это время системы, которое не совпадает с реальным ходом событий и, следовательно, его интерпретация «выходит за рамки традиционного физического описания»<sup>519</sup>.

Выпадение из заданного цикла свойственно системе, которая находится в неустойчивом состоянии. И. Пригожин вводит понятие внутреннего времени для обозначения состояния неравновесных структур: «Динамическое время позволяет „маркировать“ движение точки в классической механике или изменение волновой функции в квантовой теории. Но приписать таким системам внутреннее время мы можем лишь при гораздо более жёстких условиях (таких, как неустойчивость движения)»<sup>520</sup>. Внутреннее время системы предвещает переход системы на другой уровень и всегда сопряжено со смыслом.

В случае, если сознание работает исключительно на фотографическое отражение наблюдаемых процессов, оно не выходит за рамки физического времени. Однако подобное состояние для человека является, скорее, исключением. Как правило, деятельность сознания обусловлена необходимостью решить некую задачу, установив в ретроспективе событий при-

<sup>518</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 402.

<sup>519</sup> Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. Пер. с англ. / Под ред., с предисл. и послесл. Ю. Л. Климонтовича. Изд. 2-е, доп. М.: URSS. 2002. С. 218.

<sup>520</sup> Там же. С. 246.

268 чинно-следственное соответствие, — т. е. соответствует принципам необратимости времени.

Как в живописи «обратная перспектива в изображении мира — вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности»<sup>521</sup>, так и в работе сознания «обратная» перспектива в осмыслении действительности позволяет оценивать события в прошлом и будущем с точки зрения настоящего. Обычно это перспектива задаётся смысловой организацией событий, имеющей тенденцию к расширению и усложнению.

### III

Смысловая интерпретация событий особое значение приобретает в искусстве, которое ориентируется на отражение и осмысление разных аспектов действительности. Ещё Лессинг отмечал: «Остаётся неизблемым следующее положение: временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца»<sup>522</sup>.

Д. С. Лихачёв, анализируя принципы построения «Жития» протопопа Аввакума, говорит о том, что в нём «нет непрерывности исторического времени, как в летописях, нет замкнутости времени, типичного для исторического рассказа, посвященного одному сюжету. <...> В нём преобладает „внутреннее время“, время психологическое, субъективное, связанное с трагическим мировосприятием Аввакума, отмечающее в большей мере последовательность событий, чем их объективную временную прикреплённость. Аввакум, — делает вывод исследователь, — до крайности эгоцентричен в своём восприятии времени»<sup>523</sup>.

«Житие» было писано в 1672–1673 годах в Пустозерске, куда протопоп Аввакум был сослан официальной церковью вместе с другими сторонниками старообрядчества. Пятнадцать лет Аввакум провёл на цепи в земляном срубе. События, которые возникали в его памяти, не могли не иметь отношения к его состоянию и положению, а потому выстраивались в ином, отличном от линейной последовательности, ракурсе: «Аввакум как бы смотрит на своё житие из определённой точки настоящего, и эта точка зрения крайне важна в его повествовании. Она определяет то, что можно было бы назвать временной перспективой, делает его произведение не просто повествованием о своей жизни, а повествованием, осмысляю-

---

<sup>521</sup> *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П. А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли. (Приложение к журналу «Вопросы философии») / Вступ. статья С. С. Хоружего. М.: Правда. 1990. С. 62.

<sup>522</sup> *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. / Общая редакция, вступительная статья и примечания Г. М. Фридендера. М.: ГИХЛ. 1957. С. 210.

<sup>523</sup> *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы // Лихачёв Д. С. Избранные труды в 3-х томах. Т. 1. Л. 1987. С. 581.

щим положение Аввакума в тот момент, когда он писал в земляной тюрьме, в наиболее патетический момент своей жизни».

По мнению Лихачёва, перспектива времени в художественном произведении — «это потребность, ведя повествование, не забывать и о том моменте, в котором находится пишущий»<sup>524</sup>, она всегда имеет отправной точкой настоящее, и это «настоящее вершит в „Житии“ Аввакума суд над прошлым»<sup>525</sup>. Принципы изображения времени в «Житии» Аввакума сближает его с произведениями художественной литературы более позднего времени. «Субъективность времени, взгляд на прошлое из авторского настоящего, своеобразная перспектива времени, обусловленная появлением индивидуализированной авторской личности»<sup>526</sup>, которые составляют неповторимость современной прозы, берут начало в трактате протопопа Аввакума.

В. П. Руднев рассматривает текст как «„реальность“ в обратном временном движении». В истории развития культуры этот процесс выполняет чрезвычайно важную функцию, ведь «текст движется по времени в противоположном направлении — уменьшения энтропии и накопления информации»<sup>527</sup>. Вместе с тем следует добавить, что накопление информации в данном случае происходит под воздействием её тщательного отбора и систематизации.

Личность автора определяет уровень любого текста и интерес к нему среди читателей. Только талантливое художественное произведение остаётся в веках, обычный же текст растворяется во времени без остатка. Читают не книги, читают авторов.

Произведения литературы являются отражением реальной жизни, и потому те принципы, которые в них заложены, не отличаются от обычного ретроспективного восприятия человеком окружающей действительности. Трансформируя в своих произведениях пространство и время в соответствии с задачами, которые стоят перед ним, писатель создаёт мир художественного произведения, выстраивая события в соответствии с внутренней логикой развития связывающих их причинно-следственных отношений, позволяя читателю через «настоящее» воспринимать прошлое и будущее литературных героев. «Поэзия или проза помогают человеку связать явления мира, связать и очистить эмоции. На этой дороге познания монтаж и

<sup>524</sup> Там же. С. 582–583.

<sup>525</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 584. Подобный ракурс оценки событий является актуальным не только для прозы, но и для поэзии. Сходные тенденции к постоянному выявлению связей между настоящим и прошлым, с одной стороны, и настоящим и будущим — с другой, прослеживаются, например, в эмиграционной лирике, когда особое душевное состояние поэта — оторванность от корней и предчувствие смерти — накладывает отпечаток на его мысли и чувства, соизмеряя их не только с настоящим, но и с будущим.

<sup>526</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачёв Д. С. Избранные труды в 3-х томах. Т. 1. Л. 1987. С. 588.

<sup>527</sup> Руднев В. П. Текст и реальность: Направление времени в культуре // Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего». 2007. С. 39.

270 переосмысление, новый монтаж так же необходим, как посох слепому страннику. Искусство делает мир более прочным»<sup>528</sup>.

Все сюжетные линии в художественном произведении стягиваются к единому центру — к рассказчику (автору или повествователю), поэтому он является частью творения — «Вергилием», который проводит читателя по лабиринтам художественного пространства. Его взгляды и оценки определяют ход развития событий, т. е. ход времени, формируя отношение читателя к литературным героям. В талантливом произведении присутствуют несколько временных ракурсов: с одной стороны, это время описываемых событий, с другой — параллельно существующий в сознании автора вневременной пласт, который позволяет сохранять преемственность традиций, связывая то, что было создано в прошлом, с представлениями о развитии литературного процесса в будущем.

«Творческий акт есть взлёт, победа над тяжестью объективированного мира, над детерминизмом»<sup>529</sup>. Присутствующее в литературе абсолютное, или «вечное», время является своеобразным камертоном, который задаёт тон художественного произведения, приподнимая его над реальностью, заставляя сознание читателя рассматривать описываемые события с учётом предшествующего опыта и традиций.

И. Бродский, анализируя стихотворения М. Цветаевой «Новогоднее», обращает внимание на строчку «С Новым годом — светом — краем — кровом!», в которой каждое слово отделено от другого с помощью тире. «В сущности, — пишет Бродский, — Цветаева пользуется здесь пятистопным хореем как клавиатурой, сходство с которой усиливается употреблением тире вместо запятой: переход от одного двухсложного слова к другому осуществляется посредством логики скорее фортепианной, нежели стандартно грамматической, и каждое следующее восклицание, как нажатие клавиш, берет начало там, где иссякает звук предыдущего. Сколь ни бессознателен этот прием, он как нельзя более соответствует сущности развиваемого данной строкой образа — неба с его доступными сначала глазу, а после глаза — только духу — уровнями. Сугубо эмоциональное впечатление, возникающее у читателя от этой строчки, — ощущение чистого, рвущегося ввысь и как бы отрекающегося (отрешающегося) от себя голоса» (И. Бродский «Об одном стихотворении»).

Движение вверх, «ощущение чистого, рвущегося ввысь» голоса, увлекает читателя в круговорот чувств автора, вырывая его из рамок обычной жизни. Эмоциональный настрой повествования создаёт фон, который обращает сознание, или «душу», читателя к высшим сферам, которые раньше, возможно, не имели для него значения. В этом и состоит миссия

<sup>528</sup> Шкловский В. Б. Повести о прозе // Шкловский В. Б. Избранное. В 2-х томах. Т. 1. Размышления и разборы. М.: Худ. литература. 1983. С. 6.

<sup>529</sup> Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря / Сост. и пред. П. В. Алексеева. Подг. текста и прим. Р. К. Медведевой. М.: Республика. 1995. С. 76.

настоящего художника, сходная с задачами, которые стоят перед духовным наставником или психотерапевтом, — раскрыть внутренний потенциал человека, помочь ему стать мудрее, обрести уверенность, дать надежду на будущее.

Друг Л. Н. Толстого и издатель его произведений В. Г. Чертков вспоминает о том, как писатель говорил о себе и о людях творческих: «Я живу в вечности. И поэтому рассматривать всё я должен с точки зрения вечности. И в этом сущность всякого дела, всякого искусства. Поэт только потому поэт, что он пишет в вечности»<sup>530</sup>. Постоянное незримое присутствие «вечности» отличает талантливое произведение от ремесленничества. Ощущение мировой гармонии изначально заложено в душе каждого человека на подсознательном уровне. Миссия художественной литературы, как и любого другого вида искусства, заключается в том, чтобы пробудить это чувство, заставив читателя, зрителя, слушателя обратить взор к горизонтам, которые находятся за пределами окружающей его действительности.

Преемственность литературного творчества, незримое присутствие в нём тех, кто уже ушёл, но чьи произведения продолжают жить, настраивают художников на особую волну. «Душа моя, Элизиум теней...» — эти слова Ф. Тютчева свидетельствуют об ощущении поэтом некой изначально заданной высоты, к которой надо стремиться в творчестве.

О поэтическом Элизиуме говорится в стихотворениях «Элизия» К. Батюшкова, «Воспоминания о Царском селе» А. Пушкина, «Элизиум поэтов» А. Дельвига, «Концерт на вокзале» О. Мандельштама. В эссе «В тени Данте» Бродский пишет: «В отличие от жизни произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают. Поэтому значительная часть труда любого поэта подразумевает полемику с этими тенями, горячее или холодное дыхание которых он чувствует затылком». Любая полемика ведёт не только к отрицанию, но и к развитию, задавая вечный круговорот в поэтическом творчестве.

В стихотворении из цикла «Деревья» М. Цветаева тоже обращается к своим предшественникам: «Други! Братственный сонм! Вы, чьим взмахом сметен / След обиды земной. / Лес! — Элизиум мой!». Судьба человека творческого всегда трагична, и только чувство причастности к общему делу, к тем, кто уже был и ещё будет в подобной ситуации, заставляет его пренебрегать лишениями и работать на будущее.

Осип Мандельштам в статье 1921 года «Слово и культура» размышляет о преемственности поэтического творчества. Ключевой в этой работе является фраза: «вчерашний день ещё не родился». «Поэзия, — по мысли Мандельштама, — это плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его

<sup>530</sup> Толстой о литературе и искусстве. Записи В. Г. Черткова. Публ. А. Сергиенко // Литературное наследство. Т. 37–38. М.: АН СССР. 1939. С. 526.

272 Глава 13 чернозём, оказываются сверху». Как в природе на смену стуже приходит «яркая, нежная зелень», пробивающаяся «из-под городских камней», так и в поэзии на смену старым мастерам приходят новые, возрождающие традиции.

Человек творческий по-своему соединяет прошлое с будущим. Отмечая изменения, которые происходят в настоящем под влиянием прошлого, и предчувствуя их развитие в будущем, он улавливает в событиях непрерывный шум времени. Слова принца Гамлета «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!» свидетельствуют о том, что герой воспринимает убийство отца, предательство матери и провозглашение королём того, кто совершил преступление, не только как личную трагедию, но и как нарушение естественного хода событий — поворотный момент в истории, обозначивший разрыв между прошлым и будущим. Сознание личной ответственности за происходящее и уверенность в том, что, только совершив возмездие, можно соединить «обрывки» времён, вернуть всё к исходному состоянию, заставляет Гамлета действовать вопреки здравому смыслу и обстоятельствам.

Преодоление существующих в мире противоречий и осознанное выстраивание будущих отношений — задача творчества. Гамлет «штопает» реальность, как обычный человек штопает прохудившуюся ткань, корректируя не только свою жизнь, но и жизнь окружающих. В этом его величие и его трагедия, потому что те противоречия, которые он видит, никому другому ещё не ведомы. Гамлет — не просто литературный герой, он творец, который сам создаёт предмет своего описания. Неслучайно, чувствуя приближение смерти, Гамлет просит Горацио написать обо всём, что произошло, уверенный в том, что тот отразит события с его точки зрения.

Если автор — это тот, кто творит, то роль повествователя сходна с позицией исследователя: находясь внутри системы, он пытается понять, что происходит вокруг, сложить разрозненные факты в единую картину реальности. И даже в том случае, если что-то ускользает от его внимания или недоступно пониманию, он продолжает работу, уверенный в том, что будущие читатели смогут завершить то, что он начал.

Формируя будущее, человек творческий обретает душевное состояние, в котором он уже не вправе жить так, как хочется. Оглядываясь вокруг, он соизмеряет свои мысли и поступки с иной шкалой ценностей, и это даёт ему возможность слышать не шум толпы, а дыхание вечности. Белла Ахмадулина в одном из интервью говорила об ответственности творца перед самим собой и об опасностях, которые подстерегают его, — если поэт поступает несправедливо, он может утратить «дар слова».

Талантливое произведение выявляет в сознании читателей все противоречия времени, а потому судьба творца часто бывает трагичной. «Литература, — заметил Зощенко, — производство опасное, равное по вредности лишь изготовлению свинцовых белил»<sup>531</sup>.

<sup>531</sup> *Игнатова Е.* Записки о Петербурге. Жизнеописание города со времени его основания до 40-х годов XX века. СПб.: Амфора. 2003. С. 661–662.

Отсутствие в современной литературе общественно-значимых произведений, свидетельствует о том, что на рубеже веков произошёл серьёзный разрыв в сознании. Система ценностей, которая была сформирована в XIX–XX веках, вступила в противоречие с новым этапом развития общества и новой практической философией. А в этих условиях неизбежно утрачивается преемственность творчества, нарушается связь с вневременной системой координат.

«Мир живёт будущим. Живёт надеждой, которая осуществляется в идее, если идея гениальна»<sup>532</sup>. Читателя обмануть нельзя, он всегда безошибочно чувствует настоящее искусство, каким бы сложным или необычным оно ни было, интуитивно отмечая все «рыночные» способы завоевать его доверие. Поэтому-то «рукописи не горят», конечно, в том случае, если они действительно этого заслуживают.

Таким образом, художественное пространство задаётся несколькими временными параметрами: временем событий, которые описываются в произведении, абсолютной вневременной системой эстетических ценностей и временем реальной жизни писателя. Неслучайно в литературоведении большое значение приобретает интерпретация биографии писателя. В том случае, например, если произведение не в полной мере соответствует официальной идеологии, сведения об авторе становятся единственной формой анализа его литературного творчества.

В процессе чтения читатель вовлекается в художественную систему координат автора, соизмеряя свои ощущения с разновременными факторами: событиями в жизни писателя и вечностью; событиями в жизни писателя и событиями, описанными в художественном произведении; временем, заданным художественным произведением, и вечностью. Точки их совмещения можно рассматривать как впечатления, получаемые при чтении литературного произведения.

Задача художника состоит не только в том, чтобы реализовать свои замыслы, но и в том, чтобы сделать их доступными для читателей. Выбор и порядок выстраивания событий в художественном произведении можно сравнить с описанием предметов в замкнутом пространстве, например в комнате. У наблюдателя есть много способов осуществить этот процесс. Например, можно составлять список в произвольном порядке, перечисляя те предметы, которые попадают на глаза; или делать это, начиная с самых ближних по отношению к наблюдателю (или самых дальних) предметов; можно, наконец, сосредоточить внимание сначала на светлых (или крупногабаритных) предметах, а затем перейти к описанию тёмных (или меньших по размеру) и т. д. Однако все перечисленные варианты основываются на внешних принципах классификации.

При структурировании событий в рамках художественного произведения любое их совмещение на основе внешних признаков, является абсолютно недопустимым. Даже в летописях, задача которых сводится к тому,

<sup>532</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 286.

274 чтобы как можно более точно отразить реальность, автор не ограничивается сухим изложением последовательности фактов, а выстраивает их в соответствии со своей оценкой происходящего.

Представим, что задача описания предметов в комнате не ограничивается перечислением, а подчиняется определённой цели — например поиску предметов, которые позволили бы наблюдателю составить представление о том, кто в этом помещении проживает. Безусловно, процесс структурирования существенно усложнился бы, так как в этом случае выбору алгоритма должно было бы предшествовать создание предварительного плана, т. е. осмысление и сопоставление возможных вариантов описания. Однако и интерес к тому, что предстоит делать, при этом бы существенно возрос, потому что описание предметов в соответствии с заданной целью потребовало бы подключения интеллектуальных и творческих способностей наблюдателя.

То же самое происходит при выстраивании сюжета художественного произведения. Структурно-схематический способ изображения сюжетной линии литературного произведения с точки зрения порядка следования событий напоминает множество точек, расположенных вокруг фабулы, пересекающейся с осью времени: нижние точки соотносятся в прошлом, верхние — с будущим, и только те, которые лежат на пересечении с фабульной прямой, имеют отношение к описанию настоящего. На самом же деле построение графика функции развития сюжетной линии обусловлено многими факторами: позицией автора или повествователя, внутренним состоянием героев и логикой развития взаимоотношений между ними.

Параллельно существующие временные отрезки, соотносящиеся с жизнью героев, их прошлым, настоящим и будущим, переплетаются между собой в единой временной ткани художественного произведения, а их столкновения в пространстве и времени создают событийные узлы повествования. «Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха»<sup>533</sup>.

Выборочность в представлении событий в сюжетной линии позволяет автору вносить в структуру произведения дополнения, создавая переплетения и ответвления в развитии сюжетных линий, останавливаясь на описании сопутствующих им обстоятельств и характерных черт, которые в конечном счёте должны приблизить читателя к пониманию смысла художественного произведения в целом. «Художественное время, — считает Д. С. Лихачёв, — это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении. Именно исследования этого художественного времени в произведениях, а не исследования концепций

<sup>533</sup> Тьянянов Ю. Н. Литературный факт // Тьянянов Ю. Н. Литературный факт. (Сборник статей). М.: Высшая школа. 1993. С. 125.

времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства»<sup>534</sup>.

Произведения искусства всегда связаны со временем, и эта связь многогранная. Описываемые события, с одной стороны, происходят во времени, а с другой — соотносятся и с вневременным типовым сюжетом, и с реальным временем автора и читателей. События художественного произведения уникальны, так как отражают виртуальный мир воображаемых образов, и традиционны в силу того, что подчиняются единой причинно-следственной связи явлений. Каждый автор опирается на опыт своих предшественников, и, следовательно, сюжетные коллизии воспринимаются в сопоставлении с аналогичными историями прошлого, которые обуславливают самые разные варианты их прочтения. С другой стороны, у читателя тоже есть свой жизненный опыт, который определяет его интерес к произведению и степень познавательной активности.

Перечисленные особенности приводят к тому, что время в художественном произведении определяется не ходом следующих друг за другом событий, а осмыслением закономерностей их развития и принципов соответствия/несоответствия тем установкам, которые присутствуют в сознании писателя и читателей. Автор художественного произведения воплощает в тексте своё субъективное представление о времени. В зависимости от ситуации течение времени в литературе может растягиваться до бесконечности или сжиматься, как шагреновая кожа; может ускоряться или тормозиться, потому что в творчестве, как и в жизни, время определяется значимостью того, что в нём происходит. В реальном мире, согласно общей теории относительности, время замедляется вблизи массивных объектов, в соответствии с этим и развитие сюжета замедляется, если ситуация имеет особое значение в структуре повествования или обладает повышенной информативной нагрузкой.

Даже в том случае, если герои литературного произведения ведут самое обыкновенное существование, например в «Обломове» Гончарова, в «Смерти Ивана Ильича» Толстого или в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, автор строит сюжет на каком-то одном неординарном событии, которое неожиданно вторгается в привычный уклад их жизни. Для Обломова — это встреча с Ольгой, для Ивана Ильича — предчувствие скорой смерти, для героев Гоголя — ссора. Сюжет, выстроенный подобным образом, на первый взгляд, выглядит вполне обычно, однако в интерпретации автора неожиданный событийный всплеск переворачивает сознание героев и, соответственно, сознание читателей литературного произведения.

«В пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещён на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядо-

<sup>534</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачёв Д. С. Избранные труды в 3-х томах. Т. 1. Л. 1987. С. 491.

ченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой *одно* событие, в том или ином реальном тексте может быть развернуто в *сюжет*»<sup>535</sup>. Из обыкновенной истории писатель способен создать произведение, которое становится частью жизни не одного поколения. Чем проще событие, тем выше вероятность того, что оно затронет большинство читателей.

История первой любви в «Евгении Онегине» или супружеской измены в «Анне Карениной» — вряд ли можно представить что-то более банальное. Однако в изложении талантливого писателя самая обычная ситуация становится знаковой, переворачивая наши представления о действительности. После прочтения мы делаемся другими людьми, меняясь вместе с героями. Их победы и переживания, боль и трагедия становятся частью нашего читательского сознания.

Задумаемся над тем, почему роман в стихах Пушкина назван по имени главного героя, а не героини, личность которой в романе, безусловно, заслуживает большего внимания. Возможно, причина состоит в том, что по мере развития сюжета Татьяна — «милый идеал» — меняется лишь внешне, её внутренний мир остаётся прежним. Героиня с самого начала предстаёт перед читателем как натура цельная и глубокая, а сцена финального объяснения с Онегиным убеждает нас в том, что и после многих лет пребывания в светском обществе она остаётся прежней.

Характер же Евгения претерпевает существенные изменения: из равнодушного, скучающего молодого человека в начале романа он превращается в личность, способную глубоко чувствовать и переживать. Герой преображается, и мы, читатели, пройдя сквозь все перипетии сюжета, преобразуемся вместе с ним. Благодаря зеркальному отражению описанных в романе сцен объяснений между героями, мы переносим на Онегина то сочувствие, которое возникло у нас по отношению к отвергнутой им Татьяне в начале повествования. И потому в заключительной сцене объяснения между героями для читателя нет правых и виноватых, порок не наказан и добродетель не торжествует, как это бывало в литературе прошлого.

«Искусство, театр, драма, поэма отличаются тем, что мы показываем обычную жизнь с необычными смыслами»<sup>536</sup>. Произведение литературы постоянно балансирует на грани художественного вымысла и реальности. Из сферы подражательного искусства роман становится частью жизни читателей. И уже сама жизнь начинает оцениваться и выстраиваться в соответствии с принципами, заданными художественным произведением.

Образ Татьяны Лариной в романе для нас, читателей, интересен не сам по себе (он слишком далёк от реальной жизни), а как логическое про-

<sup>535</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство—СПб., 1998. С. 224.

<sup>536</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 276.

тивоедействие мятущейся в неопределённости личности главного героя. Татьяна становится причиной глобальных изменений в Онегине, она же, благодаря цельности своего характера, делает эти изменения более явными для читателя.

Идея возрождения, но уже в новом качестве соответствовала эволюционным принципам развития, что привело к тому, что постепенно литература из развлечения превратилась в насущную потребность человека мыслящего. История взаимоотношений Евгения и Татьяны вошла в сознание многих поколений читателей. Если же учитывать тот факт, что в XIX веке влияние литературы на состояние общества превысило многие другие, например природные, факторы, можно сделать вывод, что по ряду параметров художественная литература даже превзошла реальность. И это не случайно.

Процесс создания литературных произведений основывается на тех же самых принципах, что и любая другая познавательная деятельность человека. «Сохранение — это динамический процесс, совершающийся на основе и в условиях определённым образом организованного усвоения, включающий какую-то более или менее выраженную переработку материала, предполагающую участие различных мыслительных операций (обобщения, систематизации и т. д.)»<sup>537</sup>. Произведения художественной литературы не просто входят в сознание читателей, они становятся частью их генетического кода, который из поколения в поколение передаёт информацию, формируя морально-этические критерии отношения личности к себе и к окружающему миру.

Осмыслить ситуацию — значит придать ей смысл, т. е. из множества вариантов развития сюжетной линии выбрать тот, который позволит представить замысел автора наилучшим образом. Идея литературного произведения влечёт за собой образы, темы и ситуации, которые ложатся в основу художественного текста.

Выбор сюжетных линий и вариантов их пересечений определяет композицию произведения. В художественной литературе, как правило, преобладают рассказы, повести, романы, в которых доминирует одна сюжетная линия, дающая представление об истории жизни героя или о развитии его взаимоотношений с другими героями или с внешним миром. Сложные, многосюжетные произведения, например роман «Война и мир» Л. Толстого, охватывают длительный временной пласт развития общества и включают в себя отдельные сюжеты как иллюстрации некой общей выявленной автором закономерности или существующего в мире порядка.

Процесс написания литературного произведения, как правило, начинается с узлового, наиболее яркого или значительного момента, который по мере развития сюжетной линии «обрастает» подробностями, объединяя предшествующие и последующие события в единой логически-связанной последовательности. Художественное произведение строится на основе

<sup>537</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер. 2003. С. 258.

278 обратной перспективы: от общего представления к определяющим его подробностям, от некой точки (идеи, образа, темы) в направлениях, способных представить ситуацию в соответствии с целью, заданной автором.

Одно событие влечёт за собой другое, формируя сюжет. Понять смысл события в структуре художественного произведения можно только в том случае, если просматривается его связь с тем, что произошло ранее, и намечается перспектива развития сложившейся ситуации в будущем. Автор выстраивает цепочку таким образом, чтобы сознание читателя могло воспринимать происходящее во всей полноте и объёме, как и окружающую его реальность.

Одно из центральных событий «Евгения Онегина» — встреча Татьяны с Онегиным и описание состояния влюблённой Татьяны. В виртуальном пространстве романа у этого события есть координаты, но у него есть также значение и смысл, которые не только определяют развитие сюжета, но и соотносятся с реальностью. Смысл события формируется автором и воспринимается читателем через сопоставление причины (прошлого, из которого это событие вытекает) со следствием (развитием ситуации в будущем), а значит он имеет непосредственное отношение к сознанию.

Смысл события всегда положителен, так как он определяет поступательное развитие ситуации, а вот последствия у события могут быть разными: и положительными, и отрицательными. Но и в этом случае многое зависит от особенностей восприятия и выбранной точки зрения. Так, грехопадение Адама, которое, согласно распространённой версии, стало великой бедой, положившей начало страданиям рода человеческого, на самом деле пробудило желание и ознаменовало новый этап в существовании человека, предоставив в его распоряжение свободу выбора.

Но вернёмся к «Евгению Онегину». В третьей главе романа произошло событие, которое послужило началом развития главной сюжетной линии, — Татьяна влюбилась. Ожидания героиней счастья «душа ждала кого-нибудь» сменилось на радостное его предчувствие («и дождалась»). Интересно проанализировать, как в этом случае Пушкин описывает состояние влюблённой девушки. При идентификации сложных предикативных признаков использовать прямые лексические соответствия нецелесообразно, так как абстрактная лексика, отвечающая за обозначение чувств, имеет условно-обобщённый характер, а в художественном произведении ценится индивидуальность и смысловая точность.

Самым распространённым вариантом в художественной литературе является приём аналогии, т. е. использование метафорических образов, которые кратчайшим путём и с минимальными затратами «наведут» читателя на нужное значение. Обладая способностью концентрировать информацию в образе, метафоры в соответствии со своей знаковой природой ориентируются, прежде всего, на эмоциональную сторону восприятия человеком действительности. Визуальный образ, лежащий в основе метафорического переноса, апеллирует к чувственной стороне человеческого сознания, создавая сложные комбинации ассоциативных признаков.

В рассказе о состоянии влюблённой Татьяны, автор использует средства языка разных уровней. От общего представления о чувстве, выраженного с помощью сравнения: «так в землю падшее зерно / Весны огнём оживлено» (конкретный и метафорический субъекты не связаны друг с другом), и метонимического оборота «Открылись очи» в значении «Она осознала, что ей нужно», Пушкин переходит к изображению изменившегося поведения Татьяны: «Увы! теперь и дни и ночи, / И жаркий одинокий сон, / *Всё полно им; всё* деве милой / Без умолку волшебной силой / *Твердит о нём. Докучны ей* / И звуки ласковых речей, / И взор заботливой прислуги. *В уныние погружена,* / Гостей не слушает она / И прокликает их до суги, / Их неожиданный приезд / И продолжительный присест» (выделено мною. — О. Г.).

Состояния героини в романе передаётся в соответствии с принципом обратной перспективы: от общего плана (метафорического сравнения) — к метонимическому сопоставлению и далее — к конкретным особенностям её поведения. Этот приём, по сути, отражает принцип визуального представления в кинематографии: сначала даётся общий план (он метался, как лев в клетке), затем — отдельная деталь или детали внешнего вида (волосы его развивались, глаза горели) и далее — камера фиксирует особенности поведения героя (он поминутно твердил ...).

Применяя различные средства языкового выражения, автор даёт возможность читателю представить ситуацию с разных позиций в нескольких ракурсах восприятия, чтобы он сам имел возможность оценить её с точки зрения значимости, правомерности или целесообразности. Дополнительно Пушкин вводит в текст романа свои комментарии в виде лирических отступлений для того, чтобы представленная информация была интерпретирована должным образом.

Образ Татьяны в «Евгении Онегине» раскрывается не опосредованно — с помощью описания впечатлений, которые она оказывает на других героев (как это обычно бывает), а через размышления автора относительно её имени, внешности, привычек. В приведённом выше отрывке авторское видение ситуации проявляется в восклицании «Увы!», выражающем сожаление: «Увы! теперь и дни и ночи, / И жаркий одинокий сон, / *Всё полно им*», и в окончании строфы: «В забвеньи шепчет наизусть / Письмо для милого героя... / *Но наш герой, кто б ни был он,* / *Уж верно был не Грандисон*». Завершающая повествование ремарка звучит как приговор Онегину и настраивает читателя на тревожное восприятие сложившейся ситуации.

Интересно отметить, что первое впечатление Онегина о Татьяне после их встречи занимает всего две строчки: «*Неужто ты влюблен в меньшую? / — А что? — Я выбрал бы другую*» (выделено мною. — О. Г.). На фоне многочисленных восторженных авторских размышлений о Татьяне, замечание главного героя звучит довольно холодно и прозаично.

Лирическое отступление и одиночные оценочные высказывания автора в контексте произведения имеют то же значение, что и сопутствующие

щие развитию сюжета обстоятельства — символы, например несчастный случай с обходчиком, который произошёл на вокзале во время встречи Анны и Вронского.

«„Отзвуки“ локальных событий разносятся по всей системе»<sup>538</sup>. В литературе, как и в жизни, мы постоянно получаем информацию, помогающую нам почувствовать, что произойдёт дальше. Однако в отличие от реального мира, в котором далеко не все способны улавливать знаки судьбы, в художественном тексте они имеют явные формы языкового выражения, а значит доступны для любого, даже не очень восприимчивого, читателя.

Подобный приём, работающий на опережение восприятия, формирует представление о непрерывности художественного пространства. Литературное произведение — это не ряд независимых событий-кубиков, а ткань, расшитая сложными узорами, которые переплетаются в рисунке, создавая ощущение его целостности и неповторимости. Строгость композиции и плавный переход от одного фрагмента к другому позволяет читателю не только воспринимать заложенную в тексте информацию, но и усваивать её таким образом, чтобы в дальнейшем она могла получить интерпретацию и развитие.

Рассмотрим узловый момент в сюжетной линии романа «Анна Каренина» — встречу на вокзале Анны с Вронским: «Вронский пошёл за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходящей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил её принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошёл было в вагон, но почувствовал необходимость ещё раз взглянуть на неё — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей её фигуре, но потому, что **в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное**» (здесь и далее выделено мною. — *О. Г.*).

Замечание автора о том, что выражение лица Анны было ласковым и нежным, имеет особое значение в контексте информации, представленной в предыдущем абзаце, о том, что Вронский «в душе своей не уважал матери и, не отдавая себе в том отчёта, не любил её». Недостаток теплоты и нежности со стороны матери заставил Вронского обратить внимание на взгляд Анны, как будто он всё время интуитивно искал того, чего был лишён в своей жизни.

В тот же день вечером, Анна, проходя мимо лестницы в доме брата, увидела стоявшего внизу Вронского «и **странное чувство удовольствия и вместе страха чего-то вдруг шевельнулось у неё в сердце**». В этом «удовольствии» и «страхе», которые почувствовала Анна, как в зеркале, отразилось последующее развитие событий романа. Вронский же, «в ту минуту как она поравнялась с серединой лестницы», «поднял глаза, увидел её, и **в выражении его лица сделалось что-то пристыженное и испуганное**».

<sup>538</sup> *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 240.

Толстой привлекает внимание читателя к тому, что произошло, дополнительными замечаниями: «Ничего не было ни необыкновенного, ни странного в том, что человек заехал к приятелю в половине десятого узнать подробности затеваемого обеда и не вошёл; но **всем это показалось странно. Более всех странно и нехорошо это показалось Анне**».

Анна не молодая девушка и не кокетка, а потому неожиданная встреча с красавцем Вронским заставляет её внутренне сопротивляться возникшему в душе чувству. На балу она, «не замечая поклона Вронского», идёт танцевать с другим. Наблюдавшая эту сцену Кити, «заметив, что **Анна умышленно не ответила на поклон Вронского**», решила, что она была недовольна им.

И вновь обстоятельства в тексте указывают на неблагоприятный для Кити вариант развития событий: «Вронский подошёл к Кити, напоминая ей о первой кадрили и сожалея, что всё это время не имел удовольствия её видеть. Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его. **Она ждала, что он пригласит её на вальс, но он не пригласил, и она удивлённо взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать, но только что он обнял её тонкую талию и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась**. Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от неё расстоянии, и долго потом, чрез несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и **на который он не ответил ей**, мучительным стыдом резал её сердце».

Описание состояния главных героев в дальнейшем ведётся от лица Кити, которая на балу пристально наблюдала за развитием отношений между Анной и Вронским, мучительно переживая каждый их жест, взгляд, каждую фразу. Ей «**казалось, что всякое сказанное ими слово решало их и её судьбу**».

Кити увидела в Анне, танцующей в паре с Вронским, «**знакомую ей самой черту возбуждения от успеха**. Она видела, что **Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения**». Она понимала, что «не любованье толпы опьянило её, а восхищение одного». «Неужели это он?» — подумала она о Вронском. Увиденное подтвердило её тревожные ожидания, не оставляя Кити никаких надежд на будущее. «**Каждый раз, как он говорил с Анной, в глазах её вспыхивал радостный блеск, и улыбка счастья изгибала её румяные губы. Она как будто делала усилие над собой, чтобы не выказывать этих признаков радости, но они сами собой выступали на её лице**». Через восприятие Кити Толстой вводит в текст принципиально важную для понимания развития сюжетной линии информацию: Анна, танцующая с Вронским, чувствовала себя так, словно вернулась в пору своей юности, когда она, девушка на выданье, посещала балы, свободная и не связанная никакими обязательствами.

По сути, роман Анны с Вронским был предрешён задолго до того, как Анна решила оставить мужа. Толстой не даёт возможности читателю усомниться в развитии событий в будущем. И эта предрешённость диктовала негативную оценку поведения главной героини. «Анна улыбалась, и

282 улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьёзен. Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. *Она была прелестна в своём простом чёрном платье, прелестны были её полные руки с браслетами, прелестна твёрдая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные лёгкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своём оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в её прелести*».

Трудно сказать, чьи чувства переданы в последней фразе, Кити или автора, но в ней содержится явно выраженное осуждение, предсказывающее трагическую развязку сюжета. Безусловно, страдания Кити не могли оставить автора равнодушным. «Кити чувствовала себя раздавленной, и лицо её выражало это». Всё, что произошло на балу между Анной и Вронским, придавало особый смысл их отношениям, не давая возможности читателю, как и Кити, усомниться в том, как будут развиваться события.

«Ощутить направление, в котором вещь уже движется сама по себе, — значит увидеть её смысл. Во вникании в такой смысл — суть осмысления»<sup>539</sup>. В художественном тексте события будущего проступают в настоящем в виде ремарок, оценочных замечаний, указаний на особенности поведения героев или проявления их чувств, заставляя читателя быть готовым к тому или иному варианту развития сюжетной линии. Предсказываемый вариант не всегда осуществляется, как, например, в романе Гончарова «Обломов» или в «Евгении Онегине» Пушкина, но обманутые ожидания — это тоже художественный приём, который по силе воздействия на читателя часто превосходит впечатление от заранее запланированного действия.

Для автора крайне важно обосновать изложенную в произведении точку зрения и свой взгляд на проблему. Одно и то же событие, в зависимости от того, в какой ряд оно включено, может менять степень предсказуемости. «Этот момент — момент взрыва непредсказуемости: он даёт набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна. Далее происходит весьма любопытный процесс: совершившееся событие отбрасывает ретроспективную тень и характер произошедшего решительно трансформируется. Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняют наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Глядя в прошлое, мы видим уже два типа событий: реальные и возможные. Реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нём нечто единственно возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, ка-

<sup>539</sup> *Хайдеггер М.* Наука и осмысление. «Наука и осмысление» — доклад, прочитанный в первоначальной редакции 15 мая 1953 г. перед комитетом работников научной книготорговли и в окончательной редакции — перед узким кругом слушателей 4 августа 1953 г. в Мюнхене в порядке подготовки к чтениям «Искусства в техническую эпоху». Опубликовано в сб.: *Heidegger M. Vortrage und Aufsätze.* Pfullingen, 1054, S. 45–70. Интернет-ресурс: [http://www.philosophy.nsc.ru/BIBLIOTECA/PHILOSOPHY\\_OF\\_SCIENCE/Haidegger/xaid\\_2.htm](http://www.philosophy.nsc.ru/BIBLIOTECA/PHILOSOPHY_OF_SCIENCE/Haidegger/xaid_2.htm)

кие фатально не могли быть реализованы. Они становятся эфемерными»<sup>540</sup>. Но сколь эфемерными ни казались бы нереализованные возможности, для читателя представляет особый интерес рассмотреть их все, включая даже самые невероятные. В этом реализуется его желание стать, если не соавтором, то хотя бы критиком художественного произведения.

Чтобы обеспечить возможность комплексного восприятия и всесторонней оценки основных событий, автор вводит в художественный текст сопутствующих героев и сходные по смыслу, параллельно развивающиеся сюжетные линии. В романе «Евгений Онегин» за историей любви Татьяны и Евгения читатель следит на фоне рассказа автора о взаимоотношениях между супругами Лариными, с одной стороны, и между Ольгой и Ленским — с другой.

Как в музыкальном произведении второстепенные темы сопутствуют главным, создавая особую полифонию звуков, так и в литературе развитие основной темы сопровождается возможными вариантами её воплощения, ибо «предсказуемы только вероятности, а не отдельные события»<sup>541</sup>. В «Преступлении и наказании» в качестве двойников главного героя Достоевский вводит образы Свидригайлова и Лужина, которые своими рассуждениями и поступками доводят до абсурда идеи Раскольникова, способствуя «развенчанию» его в глазах читателей. По мнению В. Шкловского, «история Свидригайлова удваивает и тормозит историю Раскольникова», потому что, в отличие от главного героя, «Свидригайлов обладает, так сказать, органическим отсутствием раскаяния»<sup>542</sup>. Главная линия развития сюжета поддерживается параллельными линиями, которые звучат в унисон или диссонируют с ней, давая возможность читателю с самых разных сторон оценивать происходящее.

Схожесть литературных образов в художественном произведении не предполагает зеркальное отражение их друг в друге. Сопровождающие образ главного героя второстепенные персонажи несут в себе потенциальное развитие тех или иных его качеств в утрированном, гиперболическом или, наоборот, ослабленном виде. Сопоставление с ними даёт возможность автору выявить и обозначить характерные черты главного героя, создав сложный, основанный на интерференции набор признаков, среди которых читатель вправе находить то, что ему понятно и близко. «Ибо аналогия есть, в сущности, не что иное, как способность варьировать образы, сочетать их, сводить часть одного из них с частью другого и, вольно или невольно, обнаруживать связь их структур. А это делает неопределимым сознание, в кото-

<sup>540</sup> Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: ГНОЗИС. 1994. С. 426.

<sup>541</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс. 1986. С. 292.

<sup>542</sup> Шкловский В. Б. Повести о прозе // Шкловский В. Б. Избранное. В 2-х томах. Т. 1. Размышления и разборы. М.: Худ. литература. 1983. С. 489.

284 ром они пребывают»<sup>543</sup>. Персонажи, которые не соотносятся ни с кем из действующих лиц (например муж Татьяны Лариной), как правило, выглядят случайными в структуре художественного произведения.

Открытость сюжета, нелинейный характер построения художественного произведения, динамическое сочетание взаимодействующих элементов с целью осуществления определённой семантической функции обеспечивают движение сюжетной линии от начала к концу в соответствии с целями и задачами автора. Конец литературного произведения с драматической развязкой описываемых событий — это всегда источник для будущего осмысления и развития самосознания читателя, потому что «то, что не имеет конца — не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства»<sup>544</sup>.

Если на ранних стадиях развития и становления общества основной конфликт, который получал развитие и интерпретацию в сказках, легендах, мифах, был связан с противостоянием природной среде, то на более поздних этапах, когда человек смог ощущать себя в относительной безопасности, на первый план стали выходить совсем другие проблемы: столкновение характеров, сложности взаимоотношений между людьми, конфликты внутри общества и т. д.

В то время, когда смысл жизни заключался лишь в том, чтобы сохранить традиционный уклад с целью выживания племени, жизнь отдельного человека не имела значения. Но с течением времени, когда человек стал осознавать себя не только как часть коллектива, но и как самостоятельную личность, он уже не чувствовал необходимости подчиняться условностям, получив шанс для самостоятельного развития. Этот переход от общественно-значимого к личному и индивидуальному привёл к сдвигу в сознании, который определил новый отсчёт времени и новый взгляд на литературное творчество. Однако какими бы сложными и противоречивыми ни казались характеры героев художественных произведений разных эпох, между ними, в силу преемственности поколений, всегда можно найти сходство.

Время как способ, с помощью которого сознание структурирует окружающий мир, подразумевает обособленный характер описания отрезка действительности. Осмыслению подвергается лишь то, что вычленено сознанием из бесконечной вереницы подобного. Понять значение того, что произошло, можно только в том случае, если отрезок действительности имеет не только конец, но и начало, так как именно в их соотношении раскрывается истинный смысл событий, проявляется связь между прошлым и будущим. «Начало-конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное»<sup>545</sup>.

<sup>543</sup> Валери П. Об искусстве. М.: Искусство. 1993. С. 28.

<sup>544</sup> Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учён. Зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. XI). С. 34.

<sup>545</sup> Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: ГНОЗИС. 1994. С. 418.

В литературе развитие сюжетной линии часто заканчивается или смертью героя, или его возрождением в новом качестве, т. е. возрождением через смерть. Тема смерти всегда занимала особое место в искусстве, не случайно, что счастливый конец в художественных произведениях значительно уступает ей по частотности. «После того (вернее — по мере того), как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие конца приобрело доминирующий характер. Необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания и бессмертие природы со смертностью человека породила идею цикличности, а переход к линейному сознанию стимулировал образ смерти-возрождения»<sup>546</sup>

Любой конец, как физический, так и виртуальный, может быть осмыслен только при условии возвращения к истокам — рождению или началу литературного произведения — с учётом всех обстоятельств, которые сопровождали героя на протяжении его существования. «Два вопроса, — пишет Н. Бердяев, — мучат человека и одинаково важны для понимания всех остальных вопросов — происхождение, истоки, глубинная основа и будущее, исход, конец. Эти два вопроса неразрывно связаны со временем и свидетельствуют о том, что время есть внутренняя судьба человека, которая лишь представляется объективированной волне»<sup>547</sup>.

Будущее героев литературного произведения, выступающее за пределы развития сюжетной линии, мало интересует читателя, точно так же, как после конца жизни человека всё, связанное с ним, теряет целостность восприятия и былое значение. Окружающий мир после смерти меняется, так как оценивается уже с других позиций и под влиянием иного отношения к жизни.

«Проблема времени есть проблема человеческой судьбы»<sup>548</sup>. С уходом героев, которые диктовали автору свои взгляды на развитие сюжета, художественное пространство перестаёт существовать, и вместе с ним перестаёт существовать и время его интерпретации. Пушкин исключил из романа «Евгений Онегин» последнюю главу, посвященную путешествию Онегина по России, потому что она выходила за рамки истории отношений между главными героями и вряд ли могла удерживать внимание читателей на прежнем уровне.

Основу развития сюжетной линии, как правило, составляют ключевые моменты в жизни героев, связанные с их судьбой или событиями, имеющими общественное значение, как, например, война 1812 года в романе Толстого «Война и мир». Конец является точкой, пределом развития ситуации, когда завершающий сюжетную линию аккорд — «следствие» уже не может обратиться в «причину», определяющую дальнейший ход событий. Финал художественного произведения, с одной стороны, завер-

<sup>546</sup> Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета. С. 419.

<sup>547</sup> Бердяев Н. А. Я и мир объектов // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика. 1994. С. 295–296.

<sup>548</sup> Там же. С. 283.

шает развитие сюжетной линии, а с другой — вполне может стать началом другой истории (так несколько произведений одного автора могут объединяться общим замыслом и преемственностью сюжета).

Структурная завершённость произведения искусства является условием целостности его восприятия. «В визуальном смысле, так же как и в физическом, равновесие — это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, как, например, загнанный в лузу бильярдный шар. Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом данная композиция выглядит „нуждающейся“ во всех составляющих её частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. <...> В таких условиях мысль художника становится непонятной. Модель оказывается неопределённой, и нельзя решить, к какому из возможных очертаний её можно отнести. У нас создаётся впечатление, что процесс работы над картиной был неожиданно прерван где-то на половине пути. Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия. Временная неопределённость даёт повод для болезненного ощущения остановленного времени»<sup>549</sup>.

Если все части композиции уравновешены, то неопределённость восприятия сменяется ощущением целостности и законности. Разрешение конфликта в художественном произведении, как правило, сопровождается эмоциональным подъёмом, который заставляет читателя возвращаться назад, пытаясь соединить начало и конец истории, поняв тем самым её смысл и предназначение. Заканчивать сюжет лучше на эмоциональном подъёме, чтобы после прочтения читатель не продолжал по инерции спуск вниз, а захотел вернуться назад, к началу, и ещё раз пройти весь путь вместе с героями.

Финальная сцена объяснения Татьяны и Онегина оставляет читателя потрясённым, разочарованным или торжествующим. И вот уже многие поколения возвращаются к началу истории развития отношений между главными героями романа, и каждый находит свой вариант объяснения тому, что произошло, и свой собственный взгляд на проблему.

«Человеческое мышление, особенно в сфере религии, идеологии и социологии, эсхатологично. Оно в большинстве случаев стремится к созданию завершённых моделей, подражая в этом природным циклам»<sup>550</sup>. Не только в сфере мышления, но и в структуре языка, в нейтральной речи, главная информация всегда располагается в конце предложения. И это вполне объяснимо. Начало, каким бы оно ни было, удачным или не очень,

<sup>549</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 34.

<sup>550</sup> Арутюнова Н. Д. О новом, первом и последнем // Логический анализ языка: Язык и время. Посвящается светлой памяти Н. И. Толстого РАН. Ин-т языкознания / Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. М.: Индрик. 1997. С. 170–200. С. 190.

можно исправить. Конец, как последняя точка, поставленная в сообщении или развитии событий, исправлению не подлежит. Полное впечатление о произведении складывается после его прочтения, и автор вынужден особое внимание обращать на окончание своей истории.

Представим себе, что роман «Евгений Онегин» завершился бы счастливым воссоединением главных героев, Анна Каренина избежала бы мучительной смерти под колёсами поезда, а в «Преступлении и наказании» Раскольников так и умер бы на каторге, не раскаявшись в том, что он сделал. Всё это было бы больше похоже на обычную жизнь, но вряд ли заслуживало того, чтобы стать частью произведения искусства, потому что читатель, перед глазами которого подобные «развязки» случаются каждый день, не удостоил бы их своим вниманием. В жизни человеку проще идти по накатанной плоскости: он не раскаивается, не отказывается от счастья, которое само плывёт в руки, и не кончает жизнь самоубийством из-за предательства любимого человека. В жизни всё происходит гораздо более спокойно и прозаично, хотя, как показало творчество Чехова, в этом спокойствии ничуть не меньше трагедии, чем в буре романтических страстей.

Но для того чтобы осознать и раскрыть трагедию повседневности, надо быть Чеховым. К сожалению, в современной литературе писатели часто уходят от финала, оставляя произведение потенциально открытым для фантазий читателя, и в этом присутствует не только «интерес к построению открытых моделей» и превалирование «нетерминального мышления»<sup>551</sup>, но и определённая растерянность, нерешительность и неготовность взять на себя ответственность за судьбу своих героев. Незаконченность художественного произведения свидетельствует о том, что события, описанные автором, им до конца не прочувствованы и не поняты. Завершить историю можно только в том случае, если в сознании присутствует понимание прошлого и предчувствие будущего, если система представляется замкнутой, со всеми входящими в неё и вытекающими причинно-следственными связями и отношениями.

«Только творческим актом человека (так как он выводит человеческое существование из власти времени, окостенения, замкнутости) осуществляется подлинный смысл истории во внутреннем её измерении, не знающем власти, болезни времени»<sup>552</sup>. Через художественное произведение истина являет себя миру как результат осмысления происходящих в нём событий, и в этом заключается высший онтологический смысл литературного творчества.

Существующая в обществе традиционная система представлений, утрачивая своё значение, постоянно нуждается в обновлении. Задача писателя — уловить изменения и представить их на суд читателя. В отличие от учёного писатель не нуждается в доказательствах открывающихся ему причинно-следственных связей. Его творчество ограничивается лишь та-

<sup>551</sup> Арутюнова Н. Д. О новом, первом и последнем. С. 170–200. С. 190.

<sup>552</sup> Бердяев Н. А. Вечность и время // Вестник РХД. № 177. 1998. С. 140.

лантом и степенью «посвящения», которая наделяет его властью, давая возможность стать проводником читателя в сложном и запутанном мире человеческих чувств и взаимоотношений. Каждое новое произведение искусства приближает нас к пониманию действительности и одновременно отдаляет его, потому что «реализованный путь есть потеря в то же время других путей. Мы всё время обретаем — и всё время что-то теряем. Каждый шаг вперёд есть потеря... И вот здесь мы сталкиваемся с необходимостью искусства»<sup>553</sup>.

Язык для писателя становится полем деятельности и средством познания окружающего мира. Соединяя в своём творчестве прошлое и будущее, переосмысливая изменения в морально-нравственных, этических и эстетических представлениях, он пытается найти равновесие, дать читателю надежду, заставить его задуматься над тем, что происходит вокруг. «Разница зрения художника от обыкновенного зрения — не количественная, а качественная. Это — лучший сорт зрения. Для него явственна красота действительности»<sup>554</sup>.

Логика развития отношений и красота, изначально заложенные в языке и окружающем мире, помогает писателю продвигаться вперёд, а художественные образы, взаимодействуя друг с другом, определяют построение сюжетной линии литературного произведения.

---

<sup>553</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 400.

<sup>554</sup> Шпет Г. Искусство как вид зрения. Избр. труд. по философии культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 192.

## Глава 14

# Простота, красота, симметрия в жизни и в творчестве

---

*Истина всегда оказывается проще, чем можно было предположить.*

Ричард Фейнман

*Простота — это то, что труднее всего на свете; это крайний предел опытности и последнее усилие гения.*

Жорж Санд

*Красота — понятие туманное, однако нет сомнений в том, что именно она служит источником вдохновения учёных. В некоторых случаях, когда дальнейший путь неясен, именно математическая красота и изящество ведут учёных к истине. Физик интуитивно чувствует, что природа предпочитает красивые «решения» некрасивым.*

Пол Дэвис

*Симметрия — в широком или узком смысле в зависимости от того, как вы определите значение этого понятия, — является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство.*

Герман Вейль

*Жизнь — это тоже нарушение симметрии.*

Фримен Дайсон

## I

Стремление к познанию мира вокруг и самого себя в этом мире всегда являлось отличительной чертой человека мыслящего. Если на ранних этапах развития получение информации об окружающей действительности

сти помогало выжить и приспособиться к ней, то постепенно этот процесс превратился в творчество, научное или художественное. «Воспринимать — это значит отбирать, а понять мир — значит понять правила, по которым производится этот отбор при восприятии»<sup>555</sup>.

Поиск законов подразумевает не только обобщение представлений, но и нахождение наиболее простых схем, согласно которым создаются материальные объекты и осуществляются процессы, протекающие в природной среде. Анализируя методы, которые используются в теоретической физике, Альберт Эйнштейн отметил высокую степень упорядоченности окружающего мира: «Весь предшествующий опыт убеждает нас в том, что природа представляет собой реализацию простейших математически мыслимых элементов. Я убеждён, что посредством чисто математических конструкций мы можем найти те понятия и закономерные связи между ними, которые дадут нам ключ к пониманию явлений природы»<sup>556</sup>. Залогом равновесия в природе является реализация базовых и, следовательно, наиболее рациональных вариантов развития, которые в силу отсутствия дополнительных, усложняющих процесс компонентов обладают устойчивостью и жёсткой структурной организацией.

Эффективность системы напрямую зависит от надёжности её функционирования. Чем проще конструкция, которая обеспечивает выполнение заложенных в ней функций, тем больше у неё шансов пройти эволюционный отбор. Данный принцип оценки стал неотъемлемой частью визуальных представлений о действительности и послужил основой для логической и эстетической её интерпретации. Стивен Вайнберг, размышляя о том, что подразумевается под красотой в теоретической физике, заметил: «Частью того, что я называю красотой, является простота, но простота идей, а не механическая простота, которую можно оценить, подсчитав число уравнений или символов»<sup>557</sup>.

Другим свойством, отличающим красивую физическую теорию от некрасивой, является, по мнению Стивена Вайнберга, «ощущение неизбежности, которую нам внушает теория»: «Слушая музыкальное произведение или читая сонет, вы иногда получаете огромное эстетическое наслаждение от ощущения, что в этом произведении ничего нельзя изменить, что ни одна нота и ни одно слово не должны быть иными. В „Святом семействе“ Рафаэля расположение каждой фигуры совершенно. Может быть, это не самая любимая ваша картина, но когда вы на неё смотрите, у вас не возни-

<sup>555</sup> *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. Под ред. с послеслов и примеч. Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова. М.: Мир. 1966. С. 111.

<sup>556</sup> *Эйнштейн А.* О методе теоретической физики // Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4-х томах / Под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. Т. IV. М.: Наука. 1967. С. 184.

<sup>557</sup> *Вайнберг Ст.* Мечты об окончательной теории. Физика в поисках самых фундаментальных законов природы / Пер. с англ. А. В. Беркова. М.: URSS. 2004. С. 107.

кает желаний, чтобы что-то было написано иначе. Это же частично верно (и никогда не более, чем частично верно) и в отношении общей теории относительности. Если вам известны общие физические принципы, принятые Эйнштейном, вы понимаете, что не существует другой существенно отличающейся теории тяготения, к которой он мог бы прийти. Как писал сам Эйнштейн об общей теории относительности, „главной привлекательной чертой теории является её логическая полнота. Если хоть один из её выводов окажется неверным, теорию следует отвергнуть; похоже, что подправить её, не разрушив всю структуру, невозможно“<sup>558</sup>.

Любые знания требуют оформления. Поступающая извне информация находит отражение в языке как единственно возможном для человека способе отражения результатов логического и чувственного анализа: «Языковая форма является <...> не только условием передачи мысли, но прежде всего условием её реализации. Мы постигаем мысль уже оформленной языковыми рамками. Вне языка есть только неясные побуждения, волевые импульсы, выливающиеся в жесты и мимику. Таким образом, стоит лишь без предвзятости проанализировать существующие факты, и вопрос о том, может ли мышление протекать без языка или обойти его, словно какую-то помеху, оказывается лишённым смысла»<sup>559</sup>.

С усложнением структуры окружающей среды и качества жизни, с развитием мышления язык приобретает всё большее значение для человека и общества. Как писал Ж. Пиаже: «Очевидно, что чем более сложными становятся структуры мышления, тем более необходимым для завершения их обработки является язык. Между языком и мышлением ... существует следующий генетический круг: один из двух феноменов необходимо опирается на другой в согласованном формировании и непрерывном взаимодействии. Но оба зависят в конечном счёте от интеллекта, который предшествует языку и не зависит от него»<sup>560</sup>.

Представления об абстрактных понятиях, таких как 'красота', 'простота', 'свобода', 'любовь', сложились в сознании относительно поздно, когда все базовые представления, необходимые для осуществления практической деятельности, были уже сформированы. Красота сама по себе не имеет значение для природы, так как осознание её в качестве оценочной категории доступно исключительно человеку. Все остальные объекты животного и растительного мира руководствуются принципами выживания и инстинктивного приспособления, не нуждаясь в абстрактных понятиях добра, зла, прекрасного, безобразного и т. д.

Обращение человека к эстетической стороне природных явлений предполагает сопоставление их друг с другом на основе принципиально иных

<sup>558</sup> Вайнберг Ст. Мечты об окончательной теории. С. 107.

<sup>559</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. со вступ. статьёй и коммент. Ю. С. Степанова. М.: Прогресс. 1974. С. 105.

<sup>560</sup> Пиаже Ж. Генетический аспект языка и мышления // Психолингвистика. М.: Прогресс. 1984. С. 335.

категорий, соответствующих отвлечённым признаковым значениям. Для их выявления и использования обычный наглядно-познавательный способ сопоставления информации со знаком, который ей соответствует в сознании носителей языка, не может быть задействован. Однако никаких других возможностей, кроме нахождения посредника в окружающей среде, у человека не существует.

Рассмотрим, как справляется с данной задачей ребёнок; его поведение в этом случае является наиболее показательным. «Когда речь идёт об определении отвлечённых понятий, то всё равно при их определении на первый план выступает конкретная, обычно действенная ситуация, которая и является эквивалентом детского значения слова». Абстрактная лексика трактуется следующим образом: «Разум, — говорит ребёнок, — это когда мне жарко и я не пью воды»<sup>561</sup>. Достаточно сложное понятие сознание ребёнка приспособливает к реальной действительности, находя ему соответствие в самых простых и привычных ситуациях: если я не пью воды, когда мне жарко, значит у меня на это есть причины, т. е. в этом случае я поступаю сознательно — на основе разума.

Для взрослого человека, в отличие от спонтанно возникающих у детей аналогий, связь ‘абстрактное понятие — конкретная ситуация, его отображающая’, подчиняется логическим законам целесообразности. Очевидно, что на ранних стадиях развития человека наглядность (ассоциативная соотнесённость признака с предметом или ситуацией реальной действительности) являлась единственным способом выражения абстрактного понятия: *голубой* (как) небо, *злой* (как) чёрт, *красивый* (как) солнце, *свободный* (как) птица. Чем проще и доступнее был образ, выбранный для сравнения, тем выше оказывалась вероятность того, что переданная с его помощью информация будет адекватно воспринята адресатом.

В том случае, если в природной среде невозможно было найти точные соответствия, в языке использовались сложные аналитические конструкции. Чаще всего это происходило уже после закрепления за понятием языкового знака при выражении интенсификации признака: *жадный* = у него снега зимой не выпросишь, *щедрый* = последнюю рубашку отдаст. Окружающая действительность воспринималась человеком как источник добывания пищи или место для отдыха, т. е. с положительной точки зрения, несмотря на опасности, которые подстерегали его на каждом шагу, поэтому чаще всего в качестве образных соответствий для базовых признаковых значений использовались конструкции с лексемами, обладающими нейтральным или позитивным значением: болтливый как *сорока*, глупый как *лень*, трусливый как *заяц*.

Простота как основной принцип развития природы предопределила и понятие красоты. Эстетические предпочтения людей складывались под воздействием региона их проживания. В Южной Америке или в Африке,

<sup>561</sup> Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2. Проблемы общей психологии. М.: Педагогика. 1982. С. 173.

где природа наполнена яркими красками, население предпочитает более экстравагантные цветовые сочетания по сравнению, например, с жителями северных территорий. С другой стороны, яркость красок флоры и фауны южных стран функционально оправдана, а значит, руководствуясь в своём выборе привычной для себя цветовой гаммой, человек следовал сложившимся в природе закономерностям.

Жители северных территорий тоже не оставались равнодушными к ярким краскам. В древнерусском языке, например, красный цвет соотносился с понятием ‘красивый’, т. е. противостоял тёмным или блёклым цветам, которые ассоциировались с буднями. В праздничной одежде Древней Руси традиционно использовалась вышивка красными нитями по белому фону.

Всякое искусство есть подражание природе<sup>562</sup>, а значит опирается на принципы, которые в ней заложены. Однако уже в античности люди отдавали себе отчёт в том, что только подражанием искусство ограничиваться не может. Эстетическая концепция мимезиса, или мимесиса, (греч. μίμησις — подобие, воспроизведение, подражание) была разработана Аристотелем. «Так как поэт есть подражатель (подобно живописцу или иному делателю изображений), то он всегда неизбежно должен подражать одному из трёх: или **тому, как было и есть**; или **тому, как говорится и кажется**; или **тому, как должно быть**»<sup>563</sup> (выделено мною. — *О. Г.*).

Представление вещей, по Аристотелю, может сводиться к их копированию, и в этом случае вещи предстают «такими, каковыми они были или есть», но не ограничивается этим. Начиная с наскальных рисунков первобытного человека, существенную роль в работе художника играло воображение, которое дополняло исходный образ различными элементами в соответствии с его вкусом, опытом или желаниями. «К едва ли не самым главным художественным достоинствам рисунков порою причисляют их „реализм“, верность натуре. В действительности же их ценность как раз в том, что они — не копии с природы, набросанные по непосредственным живым впечатлениям от удачной охоты или промысла, а образы, рождённые и закреплённые в первобытном сознании и перенесённые затем на скалы. В очень многих из них проявляются воображение, фантазия, выдумка, решительно преобразующая, перерабатывающая на особый лад жизненно-правдивый материал. В итоге рождаются персонажи, которым трудно найти полное соответствие в первобытной действительности»<sup>564</sup>.

Преобразование вещей на основе возникающих у художника впечатлений и субъективных переживаний относится к чувственным формам отражения, в то время как способ представления вещей «такими, каковы они должны быть» требует логического осмысления их функциональных возможностей. Таким образом, с самого начала существования человека твор-

<sup>562</sup> Omnis ars imitatio est naturae (лат.).

<sup>563</sup> *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Собрания. В 4-х томах. Т. 4. Пер. с древнегреч. / Общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль. 1983. С. 676.

<sup>564</sup> *Савватеев Ю. А.* Наскальные рисунки Карелии. Петрозаводск: Карелия. 1983. С. 176.

чество воспринималось не только как форма чувственного воспроизведения и преобразования действительности, но и как средство логического познания и осмысления отношений, сложившихся в окружающем мире.

Гармоничное сочетание чувственного и сознательного является основой творчества. Согласно Аристотелю, «искусство в одних случаях завершает то, что природа не в состоянии произвести, в других же подражает ей», потому что опирается на те же самые принципы. Всё, что создаётся, обязательно вбирает в себя опыт предшествующего. Любое изменение и в природе, и в творчестве подчинено определённой цели, «ибо и в созданных искусством и в существующих по природе [вещах] отношение последующего к предшествующему одинаково»<sup>565</sup>.

С течением времени преобразующая роль сознания в творческой деятельности становится всё более востребованной благодаря опыту, который накапливается и закрепляется на генетическом уровне, и благодаря развивающимся техническим средствам, которые человек начинает активно использовать в своей работе. Качественный сдвиг в решении задач становится возможным только в результате взаимодействия творческого начала и неординарных подходов к интерпретации действительности. «Природа говорит на своём языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путём создать настроение природы и передать это настроение слушателю, показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путём художественной передачи внутренней ценности этого настроения»<sup>566</sup>.

По мнению И. Канта, «красота в природе — это прекрасная вещь, а красота в искусстве — это прекрасное представление о вещи»<sup>567</sup>. Для того чтобы составлять прекрасные представления о внешнем мире, человек должен ощущать красоту внутри себя, ведь мир, который отражается его сознанием, является не более чем слепком его собственного внутреннего состояния. Следовательно, он субъективен и уникален по своей сути.

С другой стороны, любое преобразование на чувственном или логическом уровне включает в себя копирование предмета как первичный акт создания базового о нём представления, поэтому процесс творческого осмысления окружающей действительности можно рассматривать как симметрию — поиск сходства и, соответственно, различия между сопоставляемыми объектами (в рассматриваемом выше примере — между реальными звуками курятника и их музыкальной интерпретацией).

В современной науке существует множество различных определений симметрии. Чаще всего симметрию рассматривают как «свойство неиз-

<sup>565</sup> Аристотель. Физика // Аристотель. Сочинения. В 4-х томах. Т. 3 / Пер., вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский. М.: Мысль. 1981. С. 98–99.

<sup>566</sup> Кандинский В. О духовном искусстве. М.: Архимед. 1992. С. 40.

<sup>567</sup> Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. М.: Мысль. 1966. С. 327.

менности (инвариантности) некоторых сторон, процессов и отношений объектов относительно некоторых преобразований»<sup>568</sup>. Однако нас интересуют определения, которые имеют отношение к творчеству.

В «Истории античной эстетики» А. Ф. Лосева под симметрией понимается «равенство двух элементов или двух групп элементов художественного произведения, расположенных вокруг одной общей точки или вокруг разделяющей их оси. Другими словами, симметрия есть разновидность равновесия, но и равновесие есть разновидность правильности»<sup>569</sup>.

Симметрия (др.-греч. *συμμετρία* — «соразмерность») рассматривается как закономерное расположение подобных (одинаковых) частей тела или форм живого организма, совокупности живых организмов относительно центра или оси симметрии. И визуальные, и функциональные свойства симметрии чрезвычайно важны для понимания смысла потенциально возможных преобразований в природе и в творчестве.

Дихотомическое строение природной среды предполагает наличие свойства, противоположного симметрии, т. е. асимметрии — отсутствия, нарушения симметрии. Симметрия указывает на сохранение исходных заданных в объектах параметров; асимметрия обозначает отступление от базовых характеристик, сигнализируя об изменениях, которые произошли в одном из них.

Закон симметрии свидетельствует о равновесии и пропорциональности структурной организации присутствующих в окружающем мире объектов и явлений, к которым в силу своей природы стремится и человека. В книге «Идеи к философии истории человечества» И. Г. Гердер (1729–1781) писал: «Поскольку каждый человек сам по себе существует лишь весьма несовершенно, то в каждом обществе складывается некий *высший максимум взаимодействующих сил*. И эти силы, неукротимые, беспорядочные, бьются друг с другом до тех пор, пока противоречащие правила, согласно действующим законам природы, никогда не ошибающимся, не ограничивают друг друга, — тогда возникает некий вид равновесия и гармонии движения»<sup>570</sup>. Нарушение природного равновесия ведёт к развитию и качественному преобразованию природных объектов, но рано или поздно система стремится восстановить пропорции, компенсировать возникшую асимметрию, чтобы вновь достичь равновесия.

Самый простой вариант превращения двух одинаковых объектов в разные — это создание на основе одного из них множественной структуры с помощью копирования и сложения исходной единичной формы. Множественность несёт в себе не только количественные, но и качественные изменения, так как в результате умножения входящих в её состав единиц система

<sup>568</sup> Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. 1989. С. 603.

<sup>569</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / Вступ. ст. А. А. Тихо-Годи. М.: АСТ; Харьков: Фолио. 2000. С. 566–567.

<sup>570</sup> Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. и примеч. А. В. Михайлова. М.: Наука. 1977. С. 440.

296 получает более мощную конфигурацию, что, несомненно, окажет влияние на её производительность при выполнении заданных функций.

В случае же автономного существования объекта и его копии (например после деления одноклеточного организма) возникают две сходные между собой структуры, которые со временем, в силу разных условий существования, постепенно накапливают отличия, всё более отдаляясь друг от друга, что приводит к возникновению в природе разнообразия видов одной и той же формы.

Симметрия представляет собой концептуальное выражение статики, параллельного накопления исходных свойств; асимметрия выражает движение и развитие. Неслучайно абсолютно симметричный предмет, будь то лицо человека или архитектурное сооружение, кажется застывшим, мёртвым. «Полная безукоризненная симметрия выглядела бы нестерпимо скучно. Именно небольшие отклонения от неё и придают характерные, индивидуальные черты»<sup>571</sup>. В природе, живой и неживой, симметрия не абсолютна и всегда содержит некоторую степень асимметрии. Сосуществование сходного и различного и постоянное взаимопроникновение одного в другое создают предпосылки для поступательного развития природных объектов. Симметрия и асимметрия — принципы, которые лежат в основе самоорганизации систем, даже если они состоят из минимального количества элементов или частей.

Асимметрия вызывает понижение степени симметрии пространства, иницируя процессы самоорганизации. Накопленный потенциал закрепляет исходные параметры, формируя основу (у живых организмов наследственность), а возникающие изменения приводят к развитию системы в целом. При этом процессы количественного накопления и качественных преобразований в природе происходят в соответствии с законом пропорциональности, в результате чего переход от старого к новому осуществляется плавно, при сохранении жизненно важных характеристик.

В соответствии с процессами, регулирующими устойчивость и изменчивость систем в природной среде, осуществляется и деятельность сознания, направленная на получение знаний. Симметрия способствует сохранению и усвоению исходных данных, а асимметрия позволяет извлекать на их основе новую информацию. «Отношение степени изменения и сохранения — главная характеристика эволюции систем»<sup>572</sup>.

Можно предположить, что принципы развития в природе и обществе происходят в соответствии с закономерностями, соответствующими числовому ряду Фибоначчи: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ..., в котором каждое число равно сумме двух предыдущих ( $2 = 1 + 1$ ;  $3 = 2 + 1$ ;  $5 = 3 + 2$  и т. д.). Ряд Фибоначчи, в дальнейшем получивший название кода золотой пропорции, возник при наблюдении за размножением кроликов. Если пару кроликов изолировать на год, то каждый месяц, начиная со второго, они будут произ-

<sup>571</sup> Гильде В. Зеркальный мир. М.: Мир. 1982. С. 10.

<sup>572</sup> Геодакян В. А. Эволюционные теории асимметризации организмов, мозга и тела. 1999. Интернет-ресурс: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000824/st000.shtml>

водить потомство — ещё одну пару. Нетрудно сосчитать, что в каждый из последующих месяцев число пар кроликов будет совпадать с последовательностью: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, .... Решение данной проблемы Фибоначчи изложил в своей книге «Liber abacci» («Книга об абаке»), опубликованной в 1202 году.

Полученное в процессе размножения число пар кроликов создаёт ряд Фибоначчи, каждый член в котором равен сумме двух предыдущих. Позднее выяснилось, что последовательность чисел с точки зрения математики имеет множество интересных свойств. «Если какой-либо член последовательности Фибоначчи разделить на предшествующий ему (например  $13 : 8$ ), результатом будет величина, колеблющаяся около иррационального значения  $1,61803398875\dots$  и через раз то превосходящая, то не достигающая его»<sup>573</sup>. Как оказалось, последовательность, которую вывел Фибоначчи, была известна ещё древним грекам и египтянам: античные храмы и египетские пирамиды строились в соответствии с выраженными в ней пропорциями.

Полученный коэффициент пропорциональности, равный приблизительно 1,618, стал известен как золотое сечение. Золотое сечение получается при разделении линии на два отрезка таким образом, что меньший из них (a) так относится к большему (b), как больший (b) ко всей линии (c).



В эпоху Возрождения считалось, что именно эта величина, устанавливающая соотношения между частями архитектурных сооружений, больше всего соответствовала представлениям о гармонии. Данный принцип получил широкое распространение не только в архитектуре и живописи. Оказалось, что он играет немаловажную роль во многих явлениях природы, составляя основу её развития.

Как справедливо заметил И. В. Гёте, «числа не управляют миром, но показывают, как управляется мир»<sup>574</sup>. Свойства золотой пропорции проявляются в генных структурах живых организмов, в строении растений, животных и человека, в энергетических переходах элементарных частиц, в химических соединениях, в планетарных и космических системах. Представление о том, что вся сложность и многообразие природы базируется на простых математических соотношениях, суть которых находит отражение в формообразующем принципе золотого сечения, всё больше занимают современных исследователей. «Поиски красоты, т. е. единства и симметрии законов природы — характерная черта физики XX в. и особенно последних десятилетий»<sup>575</sup>.

<sup>573</sup> Фишер Р. Последовательность Фибоначчи: приложения и стратегия для трейдеров. Перевод издания: Fischer R. Fibonacci Applications and Strategies for Traders. 1993. С. 2.

<sup>574</sup> Цит. по: Зенкевич И. Г. Не интегралом единым. Тула, 1971. С. 115.

<sup>575</sup> Мигдал А. Б. Физика и философия // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 9.

Рассматривая красоту в качестве эвристического принципа, академик А. Б. Мигдал пишет: «Красота науки, как и искусства, определяется ощущением соразмерности и взаимосвязанности частей, образующих целое»<sup>576</sup>. По мнению Мигдала, «красота, о которой говорил Пуанкаре, — это не только отражение гармонии материального мира, это и красота логических построений. Логическое — один из объектов познания, его объективность доказывается общеобязательностью логических заключений. Логическая красота так же объективна, как и красота физических законов. Мы часто ощущаем изящество теории и в том случае, когда предсказания её не подтвердились экспериментом»<sup>577</sup>.

Наиболее наглядно соответствие между рядом Фибоначчи и принципом симметрии проявляется при замене чисел представлениями и суждениями. Рассмотрим последовательность Фибоначчи с точки зрения её возможного использования в процессе производства и восприятия информации. С логической точки зрения, мысль, возникнув в результате анализа наблюдения или воздействия на организм, развивается в рамках сопоставления друг с другом объектов внешнего мира, соизмерения их сходств, различий, времени протекания происходящих в них процессов, их причинности и т. д. При этом, согласно И. М. Сеченову, сопоставлению могут подвергаться «два действительно отдельных предмета или один и тот же предмет, но в двух различных состояниях; далее — цельный предмет со своей частью и, наконец, части предметов друг с другом».

В качестве вершины логического развития человеческого мышления, «последнего элемента мысли», предстаёт умозаключение как форма абстрактной мыслительной деятельности и способ получения новых знаний. Самые простые «фразы вроде ‘дерево зелено’, ‘камень тверд’, ‘человек стоит (лежит, дышит, ходит)’ заключают уже все существенные элементы мысли: 1) разделённость двух объектов; 2) сопоставление их друг с другом (в сознании) и 3) умозаключение (в приведённых примерах оно останавливается на степени констатирования отдельности объектов мысли)»<sup>578</sup>. Таким образом, симметрия, в результате которой возникает два схожих между собой объекта или две идентичные части одного и того же объекта, является оптимальным вариантом для инициирования процесса сопоставления на уровне сознания.

Предположим, что в поле нашего зрения оказались два предмета, которые каким-то образом связаны между собой, например *Земля* (1) и *Солнце* (1). Актуализация этой связи представляет собой простое суждение: *Земля меньше Солнца* (2). В последовательности Фибоначчи этому суждению соответствует двойка:  $1 + 1 = 2$ . Таким образом, когда внимание индивида сосредоточивается на двух разных предметах, в его сознании происходит основанный на сопоставлении процесс стихийного осмысления, ко-

<sup>576</sup> Мигдал А. Б. Поиски истины. М.: Молодая гвардия. 1983. С. 107.

<sup>577</sup> Там же. С. 108.

<sup>578</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М.: ОГИЗ. 1947. С. 269.

торый в конечном итоге приводит к словесно-оформленному или наглядно-осознанному эмпирическому выводу и, следовательно, к получению новых знаний. (Если при построении суждения мы в качестве единиц используем не два предмета, а один и тот же, наша последовательность замкнётся на самой себе по типу тавтологического высказывания: *Земля есть Земля*).

Даже в стихотворных текстах, которые обращены к внутреннему миру читателя и его эмоциональному состоянию, повторение не приветствуется, так как «подлинная жизнь стиха начинается в его движении»<sup>579</sup>. Сравните: «Поставленные рядом, эквивалентные по смыслу слова не дают развития мысли, поэтому классическая трансляция на уровне стиха практически не встречается, если только повтор не служит специальным экспрессивным приёмом подчёркивания слова»<sup>580</sup>.

В соответствии с логикой построения последовательности Фибоначчи к полученному суждению (*Земля меньше Солнца*) мы должны прибавить ещё одну единицу, в нашем случае информационную — понятие. Если мы используем одно из тех понятий, которые уже были задействованы в предыдущих случаях — Земля или Солнце, то наше рассуждение сможет развиваться по двум направлениям, но в обоих случаях быстро зайдёт в тупик, превратившись в замкнутую систему: 1. *Земля меньше Солнца* (2) + *Земля* (1) = *Земля меньше Солнца* (3); 2. *Земля меньше Солнца* (2) + *Солнце* (1) = *Земля меньше Солнца, Солнце больше Земли* (3). Далее, не получая извне новых объектов для сравнения, система будет двигаться по кругу в сторону энтропии. Замкнутость информационных систем не только непродуктивна, но и опасна. В психологии, например, известно, что заикливание на какой-либо мысли или желании может привести к срывам, неврозам или даже стать причиной самоубийства.

Введём в нашу последовательность третье понятие, например *Марс* (1). В этом случае получим: *Земля меньше Солнца* (2) + *Марс* (1) = *Земля меньше Солнца, но больше Марса* (3). Сопоставив вновь полученное суждение с информацией, известной по предыдущему суждению (2), — (*Земля меньше Солнца*), получим новую искомую информацию: *Земля больше Марса* (3).

В соответствии с заданным в последовательности Фибоначчи алгоритмом нам надо к суждению (2) — *Земля меньше Солнца* прибавить суждение (3) — *Земля больше Марса*. С помощью умозаключения — мыслительной операции, посредством которой из заданных суждений получается новое, определённым образом связанное с исходными, — на основе суждений (2) и (3) выводим третье искомое суждение: *Солнце больше Марса* (5).

Если в соответствии с алгоритмом, заложенным в последовательности Фибоначчи 1, 1, 2, 3, 5, 8, ..., к суждению (5) прибавить предыдущее суждение (3) — *Земля больше Марса*, получим: *Солнце и Земля больше Марса* (8). Полученное суждение (8) без притока информации извне — введения но-

<sup>579</sup> Томашевский В. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л.: Художественная литература. 1959. С. 184.

<sup>580</sup> Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Наука. 1972. С. 301.

300 вого суждения — развиваться не может. Замыкаясь на том, что нам уже известно, мы вновь приходим к информационному тупику. И так далее.

Приведённые схемы продуцирования новых знаний по типу последовательности Фибоначчи работают на основе симметрии и асимметрии: каждый раз перед тем, как образовать новую связь, суждения копируются, оставаясь в памяти, из которой в любой момент могут быть извлечены с помощью рекурсии.

Согласно определению, «под рекурсией в общем смысле понимают такой способ организации системы, при котором она в отдельные моменты своего развития, определяемые её правилами, может создавать (вызывать) собственные изменённые копии, взаимодействовать с ними и включать их в свою структуру»<sup>581</sup>. Рекурсивность мышления даёт возможность человеку хранить в памяти копии суждений и по мере необходимости использовать их автономно при идентификации наблюдаемых в природе явлений или, как в описанном выше случае, для сравнения с полученным на основе их сложения новым суждением.

Составим таблицу, в которой расположим: в графе 1. числа Фибоначчи, в графе 2. соответствующие им суммы понятий и суждений, в графе 3. полученные на основе суммы суждения. В последней графе 4. находится итоговая информация, полученная на основе выводов, которые сделаны в результате процедуры сопоставления.

| Числа Фибоначчи | 2. Исходные слагаемые         | 3. Полученное на основе суммы суждение | 4. Искомая информация (рекурсивная резервная копия) |
|-----------------|-------------------------------|--|---|
| (1)             | (1) З(емля)                   | –                                      | –   |
| (1)             | (1) С(олнце)                  | –                                      | –   |
| (2)             | (1) + (1) = 3 + С             | 3 < С                                  | 3 < С (2)   |
| (3)             | (2) + (1) = (3 + С) + М(арс)  | 3 < С, 3 > М                           | 3 > М (3)   |
| (5)             | (3) + (2) = (3 > М) + (3 < С) | С > М                                  | С > М (5)   |
| (8)             | (5) + (3) = (С > М) + (3 > М) | С > М и 3 > М                          | С и 3 > М (8)                                       |

Каждое новое суждение в цепи, построенной в соответствии с последовательностью Фибоначчи, включает два предыдущих, но в новом качестве — на основе их синтеза. При этом в памяти остаются все копии исходных и полученных структур. Таким образом, развитие системы происходит плавно: ничего не теряется, всё подчинено логике, в соответствии с которой и осуществляется процесс мышления.

Вновь полученное суждение, например *Земля больше Марса* (3), мы сравниваем с оставленной резервной копией предыдущего сужде-

<sup>581</sup> Анисимов А. В. Компьютерная лингвистика для всех. Мифы. Алгоритмы. Язык. Киев: Наукова думка. 1991. С. 6.

ния (2) — *Земля меньше Солнца*, приобретая в результате сопоставления неизвестную ранее информацию: *Солнце больше Марса* (5). Обработывая исходный материал (2) и (3), мышление сравнивает суждения, на основе симметрии выделяя в них общее, а на основе асимметрии — различное.

Полученное суждение (5) в имплицитном виде включает информацию двух предыдущих суждений. Не повторяя то, что было в суждениях (2) и (3), суждение (5) передаёт обработанный сознанием сокращённый вариант их объединения при обязательном сохранении в памяти резервных копий исходных суждений. «Симметрия — это категория, обозначающая сохранение признаков „П“ объектов „О“ относительно изменений „И“»<sup>582</sup>.

В выстроенной по принципу ряда Фибоначчи информационной последовательности, даже если какие-то промежуточные компоненты утрачиваются, всегда есть возможность вернуться назад, чтобы восстановить их и удостовериться в непротиворечивости конечных выводов. «Именно переход с одной ступени на другую, более высокую — от явлений к законам природы, от законов природы к симметрии, или принципу инвариантности, — представляет собой то, что я называю иерархией нашего знания об окружающем мире»<sup>583</sup>, — писал американский физик и математик, лауреат Нобелевской премии Юджин Вигнер.

Главная задача при передаче информационного сообщения состоит в том, чтобы заключённая в нём мысль была воспринята, а для этого в распоряжении адресата должны находиться не только выводы, но и суждения, на основе которых они были получены. Особое значение данный принцип обоснования информационного сообщения приобретает в письменной речи, когда нельзя прояснить ситуацию с помощью дополнительных вопросов, уточнений или комментариев. Наиболее наглядно он проявляется в темарематическом членении предложения, когда первая часть — тема — представляет собой известную адресату информацию, а следующая за ней рема содержит новое сообщение.

Дублирование исходных компонентов речи обычно соблюдается и при ответах на вопросы: — Где ты был вчера вечером? — Вчера вечером я был дома; — Кто купил книгу? — Книгу купил мой брат. Логика развития диалога требует, чтобы перед тем как сообщить новую информацию, отвечающий повторил ту часть вопроса, которая составляет его суть, т. е. рему, представив её в своём ответе уже в новом качестве — в качестве темы своего сообщения. Сложившаяся традиционная модель построения ответов на вопросы, включающая дублирование исходного компонента вопросительного предложения, даёт возможность отвечающему, с одной стороны, создать резервную копию, а с другой — продемонстрировать вопрошающему своё понимание ситуации в целом. Популярный в молодёжной среде жаргонизм «быть в теме» используется, скорее всего, для того, чтобы уверить собеседника в сохранении тра-

<sup>582</sup> Урманцев Ю. А. Симметрия природы и природа симметрии. М.: Мысль. 1974. С. 9.

<sup>583</sup> Вигнер Е. Этюды о симметрии / Пер. с англ. Ю. А. Данилова. Под ред. Я. А. Смородинского. М.: Мир. 1971. С. 36.

При непосредственном устном обмене информацией промежуточные рассуждения — очевидные для собеседников — чаще всего опускаются, чтобы сделать общение более динамичным и поддержать интерес к разговору. Интуитивное умение следить за логикой развития мысли, предсказывая возможные варианты её продолжения, составляет особенность высоко развитого интеллекта. Данное свойство определяется природными данными человека и практикой использования им того, что называется здравым смыслом, т. е. умением сопоставлять самые простые вещи и на основе этого сопоставления делать выводы. «„Предсказуемость“ представляет собой способность приёмника предугадывать в ходе временного или пространственного развёртывания сообщения, исходя из уже переданных элементов, какой элемент сообщения последует. Эта способность экстраполировать временную или пространственную последовательность элементов сообщения (Винер), представлять будущее какого-либо явления исходя из его прошлого»<sup>584</sup>.

В художественной литературе наблюдается и другая тенденция: автор предоставляет в распоряжение читателя исходные компоненты суждения (в виде замечаний, отдельных деталей, характеристик, образных средств выражения), давая ему возможность сопоставить их, оценить и самому сделать выводы.

В процессах передачи и восприятия информации научного, публицистического или художественного характера обычно задействованы и аналитические возможности человека, за которые отвечает левое полушарие мозга, и способности к чувственно-образному восприятию, находящиеся в ведении правого полушария. Следование логическим схемам мышления, с одной стороны, и фоновым знаниям об окружающем мире — с другой, позволяет говорящему вести диалог более продуктивно, исходя из своих представлений о направлениях его развития. «У каждого принимающего индивидуума имеется своя личная „таблица“ знаний (социально-культурная таблица), определяющая, какую информацию он извлекает из сообщений, полученных их внешнего мира или от других людей»<sup>585</sup>.

Симметрия и асимметрия составляют суть процесса получения новых знаний в любой сфере исследований. Митио Каку писал: «Какую бы новую теорию ни придумали физики и о чём бы ни шла в ней речь — о происхождении Вселенной, о взаимодействиях кварков и элементарных частиц, об антивеществе, — мы обязательно начинаем с рассмотрения симметрии, которой подчиняется система. Вообще говоря, в настоящее время симметрия считается ведущим фундаментальным принципом в разработке любой теории. В прошлом на симметрию смотрели как на побочный ре-

---

<sup>584</sup> Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. Под ред. с послеслов и примеч. Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова. М.: Мир. 1966. С. 117.

<sup>585</sup> Там же. С. 197.

зультат теории — приятно, но не имеет большого значения. Сегодня мы понимаем, что симметрия — очень существенная и даже определяющая черта любой теории. Разрабатывая что-то новое, мы, физики, начинаем с симметрии, а затем уже выстраиваем вокруг неё теорию»<sup>586</sup>.

В языкознании, например, использование принципов симметрии в исследовании языковых структур нашло отражение в работах Ф. И. Буслаева. Логико-грамматическая классификация сложных предложений на основе простых основывалась на общности синтаксических функций членов предложения и зависимых частей сложного предложения, что позволяло рассматривать придаточные части сложноподчиненного предложения с точки зрения функций соответствующих им второстепенных членов простого предложения.

Тот факт, что, несмотря на широкое распространение в современной лингвистике принципиально иного структурно-семантического подхода к интерпретации сложноподчинённых предложений, основанная на логике классификация Буслаева дошла до наших дней и получила применение в учебной практике, несомненно, свидетельствует в её пользу.

## II

Основу любой информации составляет не только содержание, но и форма — способ представления излагаемого материала. Согласно методике обучения, для качественного усвоения материала задание, которое стоит перед человеком, должно фокусировать его внимание на решении только одной проблемы. Действительно, если учащемуся одновременно приходится думать над несколькими вопросами, у него может возникнуть непонимание или раздражение, что вряд ли будет способствовать формированию позитивного отношения к процессу получения знаний.

Следовательно, при передаче новой информации целесообразно использовать привычную форму её изложения, которая не вызовет вопросов у адресата. И наоборот, если содержание материала знакомо реципиенту, то способ его представления вполне может быть нетрадиционным, как, например, в абстрактной живописи. Асимметрия (на уровне формы или содержания) между теми представлениями, которые присутствуют у адресата, и сообщением, которое ему направлено, составляет суть информационного обмена. Иначе «в предельном случае, когда приёмник обладает полным знанием *всех* свойств сообщения, которое ему будет передано, другими словами, он „знает“ сообщение априори, полученная информация равна нулю, а её избыточность равна 100 %, т. е. сообщение не представляет интереса, оно банально»<sup>587</sup>.

<sup>586</sup> Какү М. Физика невозможного. Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2009. С. 362.

<sup>587</sup> Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. Под ред. с послеслов и примеч. Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова. М.: Мир. 1966. С. 197.

Как пространство прогибается под тяжестью находящегося в нём предмета, втягивая в его орбиту более мелкие объекты, так и произведение искусства является источником притяжения для зрителей, читателей, слушателей. Если оно не вызывает в вас ответной реакции (даже раздражения), значит заложенная в нём информация равна нулю: вы переросли его.

Интересно отметить, что «вплоть до конца XVI столетия категория сходства играла конструктивную роль в знании в рамках западной культуры. Именно она в значительной степени определила толкование и интерпретацию текстов; организовывала игру символов, делая возможным познание вещей, видимых и невидимых, управляла искусством их представления. Мир замыкался на себе самом: земля повторяла небо, лица отражались в звёздах, а трава скрывала в своих стеблях полезные для человека тайны. Живопись копировала пространство. И представление — будь то праздник или знание — выступало как повторение: театр жизни или зеркало мира — вот как именовался любой язык, вот как он возвещал о себе и утверждал своё право на самовыражение»<sup>588</sup>.

Синтез знакомого, хорошо усвоенного, и принципиально нового, революционного, в силу физиологических возможностей человека и сформировавшихся у него привычек, составляет суть качественного представления и усвоения нового материала. Последовательность Фибоначчи символизирует рост и развитие не только живых организмов, но и процесс поэтапного накопления: материальных объектов, знаний, представлений, идей. В каждом случае вновь полученный результат соединяется с предыдущим, создавая структуру, в которой известное и неизвестное объединяются в новом качестве с обязательным сохранением в памяти резервной копии исходных данных. Поэтапное сопоставление нового материала с предыдущим формирует ответственность, создавая оптимальные условия для усвоения информации.

Принцип симметрии составляет основу любого сопоставления, ведь сравнивать можно только вещи, которые относятся к одной категории или имеют сходство по какому-либо имеющемуся у них признаку. Так, например, прилагательное *голубой* можно сопоставить с прилагательным *холодный* на том основании, что голубой цвет относится к холодной гамме. Безусловно, современное сознание формирует подобные связи на основе субъективного о них представления, ведь, согласно свидетельству Мишеля Пастуро, «в Европе в эпоху Средних веков и Возрождения синий считался тёплым цветом, а иногда даже самым тёплым из всех»<sup>589</sup>.

Произвольный характер метафорических соответствий, которые человек способен устанавливать между объектами и присущими им признаками, часто используется в художественной литературе для создания комических эффектов. В романе И. С. Тургенева «Рудин» провинциальный острослов Пигасов воспользовался этой возможностью для демонстрации разницы

<sup>588</sup> Фуко Л. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс. 1977. С. 61.

<sup>589</sup> Пастуро М. Синий. История цвета / Пер. Н. Кулиш // Иностранная литература. 2010. № 4. С. 297.

между принципами мышления у мужчин и женщин: «Какая разница между ошибкою нашего брата и ошибкою женщины? Вот какая: мужчина может, например, сказать, что дважды два не четыре, а пять или три с половиною; а женщина скажет, что дважды два стеариновая свечка». Действительно, в обычном для нас понимании цифры и свечи не имеют ничего общего, а потому не подлежат сопоставлению, что и использует Пигасов в своих рассуждениях<sup>590</sup>.

Хотя, как отмечает в романе Тургенев, привычные для нас представления далеко не всегда соответствуют действительности: «Да разве чувство не может обмануть вас!» — возражает Пигасову главный герой. — «Чувство вам говорит, что солнце вокруг земли ходит... или, может быть, вы не согласны с Коперником? Вы и ему не верите? Улыбка опять промчалась по всем лицам, и глаза всех устремились на Рудина. „А он человек неслепой“, — подумал каждый».

Вывод о неправомерности сравнения предметов, не имеющих между собой ничего общего, возникает благодаря тому, что наше представление об объекте включает целый набор связанных с ним признаков значений, которые актуализируются сознанием по мере необходимости. Однако, сколь широкими бы ни были наши представления о произведении двух чисел и стеариновой свечки, между ними вряд ли можно найти точки пересечения, которые могли бы быть логически обоснованы. И этот факт даёт возможность автору художественного произведения использовать подобные сопоставления в утрированно-ироническом значении.

«В мире не происходит ничего, в чём не был бы виден смысл какого-нибудь максимума или минимума»<sup>591</sup>. Каждая отдельно взятая категория предполагает проявление признака с разной степенью интенсивности, т. е. в разных числовых формах его выражения. Дихотомическая направленность мышления, включающего противоположные оценочные значения: умный — глупый, жадный — щедрый, добро — зло, красота — безобразие и т. д., с одной стороны, отражает существующую в природе полярность признаков и состояний (жара — холод), а с другой — соответствует пограничным ситуациям, которые сопровождали человека на протяжении его существования в природной и социальной среде.

Противопоставление признаков значений на осях, обозначающих меру проявления противоположных признаков, предполагает наличие нулевой точки отсчёта, в которой они нейтрализуются. Точка, равноудалённая от противоположных оценочных значений, будет обозначать центр симметрии. «Например, изменение из серого в белое [идёт] как из чёрного, из белого в серое — как в чёрное, а из чёрного в серое — как будто серое было белым,

<sup>590</sup> Аналогичный художественный приём используется в пьесе Чехова «Три сестры» в реплике штабс-капитана Солёного: «Если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика; если же философствует женщина или две женщины, то уж это будет — потяни меня за палец».

<sup>591</sup> Эйлер Л. Метод нахождения кривых, обладающих свойствами максимума либо минимума. М.-Л.: Гос. технико-теоретич. издательство. 1934. С. 447.

так как середина считается в некотором смысле [противоположной] по отношению к каждому из крайёв»<sup>592</sup>. Таким образом, существующая в природе полярность признаков создаёт возможности для количественной и качественной трансформации значений, предопределяя работу сознания по их интерпретации и оценке.

Движение между противоположными полюсами формирует представление человека не только о действительности, но и о самом себе. По Аристотелю, для человека понятие середины имеет основополагающее значение. «Середина (*meson ti*) между избытком и недостатком» — это «избегание крайностей»<sup>593</sup>, т. е. состояние, которое обозначает равновесие противоположных сущностей. «Действительно, для телесной силы губельны и чрезмерные занятия гимнастикой, и недостаточные, подобно тому, как питьё и еда при избытке или недостатке губят здоровье, в то время как всё это в меру (*ta symmetra*) и создаёт его, и увеличивает, и сохраняет. Так обстоит дело и с благородием, и с мужеством, и с другими добродетелями. Кто всего избегает, всего боится, ничему не может противостоять, становится трусливым, а кто ничего вообще не боится и идёт на всё — смельчаком. Точно так же, вкушая от всякого удовольствия и ни от одного не воздерживаясь, становятся распущенными, а сторонясь, как неотёсанные, всякого удовольствия, — какими-то бесчувственными»<sup>594</sup>.

В учении об этике Аристотель обращает внимание на необходимость во всём соблюдать меру, ибо «добродетели по своей природе таковы, что недостаток (*endeia*) и избыток (*hyperbolē*) их губят»<sup>595</sup>. Настоящие добродетели, согласно эстетическим воззрениям Аристотеля, равноудалены от крайностей. Так, например, «мужество (*andreia*) — это обладание серединой между страхом (*phobos*) и отвагой (*tharrhē*)»<sup>596</sup>. Однако меру можно соблюдать только в том случае, если имеешь представление о последствиях, к которым приводят крайности. Это опыт, который передаётся из поколения в поколение или формируется на основе существования человека в природе и обществе.

С другой стороны, понятие середины может иметь относительное значение, ибо, как говорится в «Никомаховой этике», «если десять много, а два мало, то шесть принимают за середину, потому что, насколько шесть больше двух, настолько же меньше десяти, а это и есть середина по арифметической пропорции»<sup>597</sup>. Однако в этом случае шесть в качестве середины не будет являться абсолютной средней величиной по отношению ко всей существующей арифметической последовательности.

<sup>592</sup> Аристотель. Физика // Аристотель. Сочинения. В 4-х томах. Т. 3 / Пер., вступ. статья и примеч. И. Д. Рожанский. М.: Мысль. 1981. 174.

<sup>593</sup> Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Сочинения. В 4-х томах. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль. 1983. С. 85.

<sup>594</sup> Там же. С. 80.

<sup>595</sup> Там же.

<sup>596</sup> Там же. С. 88.

<sup>597</sup> Там же. С. 85.

Способы представления информации на основе общего категориального признака при разнице в способах и мерах его проявления находят отражения в структуре языка и мышления при создании различного рода классификаций, которые не только позволяют систематизировать уже имеющийся материал, но и способствуют дальнейшей его интерпретации и развитию, т. е. получению на его основе новых знаний.

Симметрия присутствует везде, где есть упорядоченность, потому что основу любой упорядоченности составляет инвариантность объектов по одному или нескольким объединяющим их признакам. В языковых единицах, выстроенных в соответствии с семантической шкалой интенсификации значений, в качестве сходного объединяющего параметра выступает сам признак, который «пробегает» от максимально возможного отрицательного значения, например *холод*, — через середину (нулевое значение) — к максимально положительному значению — *жара*. Расположенные на одной шкале лексические единицы будут соотноситься друг с другом на основе симметрии, благодаря заложенному в них общему признаковому значению, и асимметрии — на основе индивидуальной языковой формы, указывающей на меру, или степень, проявления признака (*окоченеть, пот градом, Сахара!* (в значении 'очень жарко'), *зуб на зуб не попадает* (в значении 'очень холодно') и т. д.).

«Смысл есть инвариант синонимических преобразований»<sup>598</sup>. Принцип сходства содержания при разной форме выражения лежит в основе отношений синонимии и антонимии в языке, затрагивающих не только лексические, но и синтаксические единицы, например придаточные предложения времени и условия, которые в контексте могут выступать в качестве синонимов.

В способах структурной организации информации заложен противоположный принцип: здесь соблюдается сходство форм при разном содержании. В соответствии с этим принципом, например, в качестве средства систематизации языковых единиц используются синтаксические модели предложений, а также выстраивается композиция произведения. Безусловно, строгие правила и канонизация форм в современном искусстве отсутствуют полностью, но при создании сложных композиционных структур именно симметрия даёт возможность организовать материал таким образом, чтобы все его элементы находились в состоянии равновесия.

Симметрия/асимметрия формы и содержания в языке является основой накопления знаний и указывает на информацию как на качественно новый тип организационной структуры, основанной на взаимодействии материального и духовного. В реальном мире не существует формы без материи, т. е. того, что её воплощает, и лишь сознание человека способно абстрагироваться и создать представление о ней в виде отвлечённого образа или условно-схематического изображения. При этом материал, имеющий форму, не обязательно обладает содержанием. Мы уже говорили о том, что шоколадные фи-

<sup>598</sup> *Гладкий А. В., Мельчук И. А.* Элементы математической лингвистики. М.: Наука. 1969. С. 154.

гурки, какими бы различными они ни были, остаются всего лишь кусочками шоколада. Глыбу мрамора можно разбить на более мелкие куски, а можно высечь из неё Венеру Милосскую. В последнем случае творческому порыву мастера предшествует огромная работа по постижению сущности будущего образа и рассмотрению вариантов его возможного воплощения в камне.

Содержание всегда обусловлено смыслом, т. е. является продуктом работы сознания, интерпретирующим увиденное в соответствии с эмоциональным состоянием субъекта восприятия, его фоновыми знаниями или целями, которые стоят перед ним. Если мы говорим о языке, то в нём нет и не может быть формы без содержания. Даже бессмысленный, на первый взгляд, набор звуков в художественном тексте имеет для носителей языка значение, которое раскрывается через контекст, ритмическую организацию звукового материала или сходство с традиционными лексическими единицами.

Несмотря на то что мы используем слово «материал» при обозначении единиц в языке и речи, очевидно, что средства языкового выражения существенно отличаются от материала в природной среде. Языковой материал, в отличие от материала природного, изначально обладает и формой, и соответствующим ей содержанием.

Путь от формы (графического изображения лексемы) к значению — предмету реальной действительности — лежит через понятийное содержание, которое сложилось о нём на уровне мышления. Если в поле нашего внимания попадает, например, стол, мы сравниваем его с представлениями, которые существуют в сознании, вычлняя присутствующие в нём типовые характеристики: круглая, овальная, квадратная или прямоугольная доска на ножке или ножках, за которой сидят, принимают пищу. Выбрав представление, которое соответствует увиденному, мы автоматически получаем сопряжённое с ним слово. Очевидно, что основополагающую роль в этом процессе играют принципы симметрии/асимметрии, на основе которых происходит сопоставление предмета, который находится у нас перед глазами, и образа, изначально заложенного в сознании.

Изменения в природе, как правило, происходят в результате непосредственного воздействия на предмет: температура падает до нуля — вода превращается в лёд, ветер дует — листья на деревьях колеблются и т. д. Однако, как уже было отмечено, при восприятии природных явлений сознание человека в силу заложенных в нём конвенциональных установок способно пропускать промежуточные этапы, сосредоточивая внимание на главном.

Язык очень точно разграничивает непосредственную причину от косвенной. Например, в словосочетаниях *покраснеть от солнца*, *промокнуть от дождя* предлог *от* указывает на причину, непосредственно вызывающую действие; в то время как предлоги *благодаря* и *из-за* обозначают причину, которая оказывает влияние на события: *остаться дома из-за дождя*; *справиться с заданием благодаря помощи друзей*.

Способность сознания к абстрагированию нашла отражение в языке. В информационных структурах языковой знак соотносится с предметом

реальной действительности не напрямую, а опосредованно, т. е. через понятнейшее содержание. Таким образом, процесс наименования предмета, как и процесс образования логических суждений, о которых речь шла выше, подчиняется принципу сложения двух структур, результатом которого является образование новой структуры, — т. е. принципу, отражённому в последовательности Фибоначчи.

Постоянное обращение в языке к уже известному, сопоставление новой информации с изначально присутствующей в сознании характерно не только для построения фраз, но и для процесса их восприятия. Сложная схема взаимодействия объектов или ситуаций реального мира и соотносящихся с ними представлений, на основе которых визуальные образы переходят в письменные или устные структуры языка и речи, предполагает особые правила их оформления.

Обычный человек способен воспринимать или небольшую по объёму информацию, или структурированную в соответствии с логическими принципами, облегчающими её восприятие. Рационально-познавательный способ презентации содержания (апеллирующий к логике) сочетается в речи с художественно-образными метафорическими структурами, отличающимися наглядностью и широким спектром значений. «Художественный образ никогда не сводится к одному более или менее целостному комплексу сенсорных данных, как не сводится к ним содержание сколько-нибудь значительного художественного произведения»<sup>599</sup>. Взаимодействие логического и образного аспектов информационного сообщения позволяет представить его с разных сторон и точек зрения, соответствующих возможностям адресатов с мышлением, ориентированным на правое или левое полушария головного мозга.

В научном, публицистическом, официально-деловом стилях речи логические и метафорические возможности языка используются в различных пропорциях — в зависимости от целей и задач говорящего установка делается или на точность выражения мыслей, или на образно-эмоциональное их воздействие. Особое место среди письменных стилей речи занимает язык художественной литературы, который для решения своих задач может объединять любые средства языкового выражения. Главной функцией художественных текстов является не только отражение, но и преобразование действительности в соответствии с культурно-историческими традициями и представлениями автора об окружающем мире, об эстетических и художественных ценностях, определяющих жизнь современного общества. Традиции, которые устанавливаются для удобства большинства, всегда могут быть нарушены гением.

Яркость характеров главных героев и максимальная образность художественного текста, прежде всего, ориентированы на читателя. Привлечь внимание к описываемым событиям, задействовать эмоциональную сферу их восприятия — задача художника. Однако никакая крайность не может существовать автономно ни в природе, ни в творчестве: чтобы соблюда-

<sup>599</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер. 2003. С. 228.

лось равновесие, она нуждается в присутствии другой крайности. В противном случае читатель не сможет понять причины заложенного в сюжете конфликта, разрешить возникающие противоречия, выйти на качественно новый уровень их понимания. В соответствии с этим в художественном произведении закладывается сложная система противовесов, которые уравнивают (приводят к гармонии) противоположные сущности как в отношении формы, так и содержания.

«Всегда страшно начинать, когда дорожишь мыслью, как бы её не испортить, не захватать дурным началом»<sup>600</sup>. Начало во многом определяет интерес к художественному тексту: точность выражения мысли способна увлечь читателя или, наоборот, заставить его отложить книгу в сторону. Первые предложения имеют принципиально важное значение ещё и потому, что их содержание и форма задают вектор развития всего повествования.

Если роман, повесть или рассказ состоит из последовательно вводимых автором экспозиции, завязки, развития действия, кульминации, развязки и эпилога, то детектив, как правило, начинается непосредственно с кульминации событий — с описания преступления или того, что за ним следует, а все предшествующие композиционные структуры возникают позднее в рамках расследования произошедшего. Любое преступление вызывает эмоциональный взрыв у его свидетелей и, соответственно, у читателей, которые с ним сталкиваются на страницах художественного произведения.

Конец детективной истории, как правило, столь же эмоционален, так как связан с благополучным разрешением проблемы, с выяснением причин случившегося. Композиция детектива с двумя крайними точками (завязкой в начале произведения и не менее драматичной развязкой и конце) подразумевает наличие середины — поворотного момента в повествовании, когда тот, кто расследует преступление, получает информацию, с помощью которой он может найти убийцу. Таким образом, напряжённое начало детективной истории уравновешивается не менее напряжённым концом — катарсисом, в котором все вопросы, которые возникали у читателя на протяжении повествования, получают своё объяснение.

Кульминационное начало, которое часто встречается в жанре детектива, сложно воплотить в традиционном романе или повести. Трудно представить, что роман начнётся непосредственно с описания конфликта или поворотного момента в жизни главного героя, потому что этот человек ещё незнаком читателю и, соответственно, его проблемы, сколь драматическими они ни представлялись бы автору, не смогут вызвать необходимого эмоционального напряжения. И только когда читатель узнает главного героя достаточно хорошо, он будет способен на сопереживание.

Индуктивный способ повествования: от причин — к следствию, от завязки — к кульминации, является преобладающим в художественной

---

<sup>600</sup> Толстой Л. Н. Письма к С. А. Толстой. 1887–1910 // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. / Под общ. ред. В. Г. Черткова. Т. 84. М.-Л.: Художественная литература. 1949. С. 44.

литературе. Но и тут возможны исключения. «Воскресение» начинается не со знакомства Нехлюдова с Катюшей Масловой, как это принято в классическом романе, а с их встречи в суде. Толстой, приступая к созданию романа, планировал использовать традиционную композицию, но позднее изменил свой замысел, обратившись к главной сцене в самом начале текста, что позволило ему сразу обозначить конфликт, который составил основу литературного произведения.

Аналогичным образом строится «Горе от ума» Грибоедова. Пьеса начинается с возвращения в Москву Чацкого и его встречи с Софьей. Об отношениях главных героев, сложившихся в юности, читатель узнаёт позднее, по ходу развития действия. Стоит заметить, что начало «Горе от ума» отсылает нас к заключительной главе «Евгения Онегина», в которой рассказывается о том, как Евгений после долгих путешествий возвращается в Петербург, где встречает Татьяну Ларину. Но если Чацкий хотя бы отдалённо напоминает Евгения Онегина, то Софья при сравнении с Татьяной заметно проигрывает. С другой стороны, «симметричен по определению всякий предмет, обладающий хотя бы одним элементом симметрии»<sup>601</sup>, поэтому сопоставление «Горя от ума» с «Евгением Онегиным» вполне допустимо. Более того, в данном случае оно даёт возможность читателю проследить за изменением во времени характеров литературных героев и сделать соответствующие выводы.

Всякий раз при столкновении с чем-то новым, неизвестным ранее, мы пытаемся найти в нём сходство с предметами, представления о которых уже сложились в нашем сознании. Любой художественный образ несёт в себе определённую идею, связанную, как правило, с чувственной его стороной, и, следовательно, может быть использован как символ выражения этой идеи. «Шекспир создал Отелло для апперцепции идеи ревности, подобно тому, как ребёнок вспомнил и сказал „арбузик“ для апперцепции шара», отмечает Д. Н. Овсяннико-Куликовский. «„Стеклянный шар — да это арбузик“, сказал ребёнок. „Ревность — да это Отелло“, сказал Шекспир. Ребёнок — худо ли, хорошо ли — объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже — всему человечеству»<sup>602</sup>.

Значительное место в пьесе Грибоедова занимает Молчалин — знаковая фигура для своего времени. Приспособленец из низов, который во что бы то ни стало стремится сделать карьеру и занять более высокое положение в обществе. Отчасти он похож на Зарецкого из «Евгения Онегина», но в отличие от пушкинского персонажа — фигуры проходной и малозначительной — Молчалин в пьесе на равных существует с Чацким, выступая как его идеологический антипод и счастливый соперник в борьбе за сердце Софьи. Исходя из этой интерпретации, т. е. по формальным признакам, «Горе от ума» Грибоедова можно отнести к произведениям постмодернизма, которые оказа-

<sup>601</sup> Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Наука. 1972. С. 16.

<sup>602</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. СПб. 1895. С. 17–20.

лись столь популярными в следующем XX веке. Хотя, безусловно, если исходить из художественных достоинств, то пьеса Грибоедова представляется произведением в высшей степени ярким и самобытным.

Современные способы прочтения и интерпретации классических произведений часто ограничиваются частичным воспроизведением оригинала в той его части, которая отвечает реалиям сегодняшнего дня в наибольшей степени. Например, опера «Вишнёвый сад» французского композитора Филиппа Фенелона, премьера которой состоялась в 2010 году, включает только третий акт пьесы Чехова. Действие начинается с кульминации — на сцене появляется Лопухин с известием: «Продан вишнёвый сад! Продан! Я купил». На вопрос журналиста, с чем это связано, автор либретто Алексей Пурин ответил: «С самого начала было ясно, что „Вишнёвый сад“ все знают наизусть, а потому надо найти какой-то другой сценический ход. Тогда я подумал, что бал как самая театральная сцена должен стать основой либретто. Бал позволяет разворачивать действие и в то же время его останавливать, раскрывая в оперном монологе различные стороны души персонажей»<sup>603</sup>.

Герои Пушкина, Достоевского, Тургенева обладают ярко выраженными, часто утрированными, чертами характера, которые отражают не столько реальное положение дел и свойства их современников, сколько идеи, носителями которых они являются. Например, образ Родиона Раскольникова явно выпадает из привычного читателю окружения. Идея о вседозволенности и правомерности самых страшных преступлений для тех, кто чувствует себя «право имеющими», могла зародиться только в больном сознании, но Достоевский на страницах «Преступления и наказания» старается убедить читателя, что его герой психически абсолютно здоров.

Если задуматься, то и изменения, которые происходят с Евгением Онегиным в конце романа, понять трудно. Пушкин даже не утруждает себя объяснениями — рассказом о том, где был Евгений до его возвращения в Петербург и что могло привести его к столь радикальным внутренним преобразованиям. Надо отметить, что настолько явные отличия поведения литературных героев от привычного положения дел воспринимались бы читателями как нечто странное, если бы в сюжете художественного произведения не было противодействующих начал, дающих ему пищу для сопоставления, анализа и философской интерпретации происходящего.

Основанный на асимметрии закон отрицания отрицания, который Гегель ввёл в качестве идеи развития мысли (*тезис* — утверждение того, что существует, или объективное начало; *антитезис* — отрицание, «абсолютное ничто» воображаемого, или субъективное начало; и *синтез* как сочетание объективного и субъективного), приводит систему к нулевой точке отсчёта, с которой всё, и развитие отношений между героями и их осмысление читателем, начинается заново, но уже в другом качестве. Возвраще-

<sup>603</sup> «Вишнёвый сад» с французским акцентом. Интернет-ресурс: [http://www.ekhoplanet.ru/theatre\\_653\\_9449](http://www.ekhoplanet.ru/theatre_653_9449)

ние к началу — это необходимое условие эволюции, обязательный момент, многократно повторяющийся в любом процессе, где имеет место смена фаз, периодов, этапов развития того или иного объекта.

«Применение расширенного понятия симметрии в искусстве связано с нахождением специфических соотношений эквивалентности между элементами художественных подструктур и нахождением групп художественных автоморфизмов, сохраняющих выделенный структурный уровень инвариантным»<sup>604</sup>. В романах и Пушкина, и Достоевского, и Тургенева всегда есть противоположный полюс — героини, которые противостоят главным героям, приводя тем самым и мысли и чувства читателя в равновесие.

При всей своей уникальности образы Татьяны Лариной и Сони Мармеладовой более близки и понятны читателю и поэтому вызывают его доверие. Надо отметить, что и второстепенные персонажи, в отличие от главных героев литературных произведений, максимально приближены к действительности. Обыденность задаёт общий фон повествования, неординарность поведения главных героев лежит в основе формирования эмоционально-событийных всплесков, двигающих сюжет. Переходы от привычного для читателя уклада жизни к ярким, часто на грани эпатажа, характерам и поступкам главных героев определяют ход развития художественного произведения.

Совмещение разнополярных величин, составляющих две части единого целого, является принципиально важным художественным приёмом: только в составе оппозиции образы главных героев раскрываются полностью, обретая своё истинное значение. С другой стороны, используя противопоставление, автор даёт возможность читателю самому достичь синтеза, приблизиться к пониманию конфликта на основе сопоставления и анализа характера отношений между различными персонажами литературного произведения. «Близкие по своему составу и строю образы, проходя сквозь преломляющую среду разных субъектных планов повествования, складываются в сложную систему взаимоотражений, намёков и соответствий. Сюжет движется не по прямой линии, а зигзагообразно, отражаясь различно в разных повествовательных сферах. Он образует симметрические узоры, связанные отношениями параллелизма, контраста и семантической взаимообусловленности»<sup>605</sup>.

Разброс значений между двумя полярными категориями позволяет сознанию читателя совершать переходы от одного полюса к другому в семантике пространства, которое они образуют. Литературное произведение отображает процессы, которые происходят в изоморфном реальному миру художественном пространстве, на их основе формируется проблематика повествования, выстраиваются образы главных героев, определяется развитие сюжетной линии. Постоянное столкновение противоборствующих начал, отрицание сложившихся представлений и становление на основе их

<sup>604</sup> Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Наука. 1972. С. 298.

<sup>605</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 454–455.

314 Глава 14 синтеза новых, соответствующих времени истин способствуют проявлению интереса читателя к художественной прозе. Как писал Пушкин, проза «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи другое дело»<sup>606</sup>.

Образ главного героя (иногда это повествователь) проходит через художественный текст, объединяя все разрозненные структуры произведения в единое целое. Можно сказать, что этот образ представляет собой ось симметрии, вокруг которой группируются все остальные действующие лица произведения, в чём-то напоминающие его или, наоборот, выступающие в произведении как его антиподы. Но в любом случае, при сходстве или различии характера и поведения главного героя с остальными персонажами, их взаимодействие формирует замкнутое художественное пространство, в котором отношения симметрии и асимметрии имеют основополагающее значение.

С другой стороны, неоднозначность характеров главных героев художественного произведения предполагает постоянное изменение оценок их действий и поступков со стороны читателя: от самой положительной до резко отрицательной. По ходу развития повествования мы, читатели, сочувствуем героям, восхищаемся ими или недоумеваем по поводу их странных поступков. Подобный разброс мнений имеет объективные причины, т. е. обусловлен событиями, которые происходят в романе, но может формироваться и в результате наших собственных предпочтений.

В науке известен эффект обратного вращения предмета в зеркальном отражении. Его можно проследить на примере вращения перед зеркалом карандаша, на конце которого присутствует зажим, делающий любые перемещения заметными. «Пока карандаш располагается вертикально, т. е. параллельно зеркалу, он и его отражение вращаются отчётливо в разные стороны. Но вот мы начинаем медленно опрокидывать карандаш таким образом, чтобы его остриё всё время оставалось в одной точке поверхности зеркала, а верхний конец опускался. При этом мы продолжаем вращать карандаш вокруг его длинной оси. Пока он ещё хоть сколько-нибудь наклонен к плоскости зеркала, мы по-прежнему наблюдаем в зеркале обратное направление вращения. Но как только ось карандаша становится перпендикулярной зеркалу, отражение начинает вращаться в том же направлении, что и оригинал»<sup>607</sup>.

Разумеется, сам карандаш и его зеркальное отражение не меняют направления своего вращения ни в вертикальном, ни в горизонтальном положении, а вот сознание наблюдателя автоматически перестраивает изображение, следуя тем закономерностям, которые ему известны или кажутся наиболее вероятными в данном случае. Сознание искажает восприятие человека в соответствии с заложенными в нём установками, не давая возможности зрению вступить с ними в конфликт. Тот же самый эффект из-

---

<sup>606</sup> Пушкин А. С. О прозе // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 томах. Том 11. Критика и публицистика. 1819–1834. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1949. С. 19.

<sup>607</sup> Гильде. Зеркальный мир. М.: Мир. 1982. С. 109.

бирательного внимания можно наблюдать при взгляде сверху на открывающуюся перспективу. Те предметы, которые представляют для зрителя интерес, он видит более отчётливо, чем остальные. Даже в том случае, если они находятся дальше и ничем не выделяются на фоне других предметов, наблюдателю они кажутся намного ярче и значительнее их окружения. Сходные корректировочные процессы сопровождают и восприятие читателем художественного произведения.

Во время чтения сознание читателя подстраивает художественную действительность под индивидуальное видение ситуации, приглушая негативные черты характера близкого ему персонажа и увеличивая недостатки тех, кому он мало симпатизирует. Множественность взглядов и различных точек зрения на художественное произведение формирует широкий спектр оценочных значений: от позитивных до негативных, позволяя читателю на их основе интерпретировать возникающие связи и отношения между героями.

Второстепенным героям в художественном произведении традиционно отводится роль сопровождения, т. е. их участие в развитии сюжетной линии приводит к усилению или ослаблению свойственных главным героям качеств. Вот почему характеры второстепенных персонажей лишены двойственности. В романе «Преступление и наказание» положительный полюс действующих лиц составляют Порфирий Петрович, Соня Мармеладова, Дуня и Разумихин; отрицательный полюс значений связан с образами Лужина и Свидригайлова. В остальных персонажах просматриваются черты характера Родиона Раскольникова, но с определёнными изменениями в качестве и степени их проявления. Так, например, Мармеладов в романе тоже не чужд философии и поисков правды, но, в отличие от главного героя, не способен к активной борьбе и противостоянию. Жена Мармеладова — Катерина Ивановна, напротив, обладает очень сильным характером, но недостаточно образована и к тому же раздражена, а потому не в состоянии понять, что происходит вокруг неё и как ей следует поступать дальше.

«Принцип симметричного расположения, отражения и варьирования образов и тем в строе литературного произведения является своеобразным „законом“ пушкинской художественной системы»<sup>608</sup>. У двойников в романе и повестях Пушкина много общего с главными героями: сходные условия проживания или воспитания, взгляды на жизнь или предпочтения в отношениях с другими персонажами. И главные, и второстепенные персонажи часто оказываются в центре одних и тех же ситуаций, но сходство между ними, как правило, ограничивается формальными признаками. Сравните, например, пары Онегин/Татьяна и Ленский/Ольга в романе Пушкина «Евгений Онегин». Вариативность содержания при одной и той же форме является действенным способом выделения главных героев из их окружения.

Подобный разброс: от максимально возможной степени проявления признака до его минимума, связанного с полной трансформацией отрицательного значения в его противоположность — значение положительное,

<sup>608</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 479.

316 Глава 14 возможен в том случае, если в сознании читателя присутствует точка отсчёта — абсолютный ноль, вокруг которого и выстраиваются художественные образы, обладающие этим признаком. Чаще всего в качестве начала отсчёта выступает главный герой, в мыслях и поступках которого совмещаются разнополярные признаковые значения, тем самым образуя ось симметрии, вокруг которой группируются второстепенные персонажи.

Кроме симметрии признаков значений, т. е. симметрии семантической, в художественном произведении присутствует структурная ось симметрии, которая находит проявление в построении сюжетной линии и композиции. Параллельные, вложенные в основной сюжет истории отношений между второстепенными персонажами, повторяющие то, что происходит в жизни главного героя, дают возможность читателю рассмотреть все возможные варианты развития событий и сделать свой собственный вывод относительно правомерности/неправомерности его решений и поступков. Иногда, как в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова, два полноценных сюжета развиваются параллельно на протяжении всего произведения по типу «роман в романе», дополняя друг друга и создавая два центра притяжения для читателя.

Такая образность, в процессе чтения художественного произведения сознание читателя находится в постоянном напряжении, сопоставляя происходящее на основе симметрии и связанной с ней асимметрии признаков значений, образов действующих персонажей, взаимоотношений между ними, ситуаций и принципов построения композиции. «И в природе, и в архитектуре оси симметрии служат опорными элементами или элементами стиля»<sup>609</sup>. Художественный материал, в частности образы второстепенных персонажей, располагается в тексте относительно прямой, соотносящейся с линией поведения главного героя, таким образом, чтобы привести в равновесие противоположные сущности и тем самым помочь читателю самому обрести истину. Очевидно, что симметрия как принцип существования определяет не только состояние физического пространства, но и пространства художественного.

Если говорить о развитии сюжетной линии, при котором события выстраиваются вокруг поведения главного героя, то данный тип построения относится к лучевой симметрии. Однако на самом деле в пространстве художественного произведения встречаются отношения между героями, которые схематически можно отнести к зеркальной симметрии (симметрии в трёхмерном пространстве) и к шаровой (когда герой постоянно возвращается, по крайней мере мысленно, туда, откуда он начал своё движение). Широкое распространение в художественном творчестве имеют и калибровочные симметрии, которые «связаны с идеей калибровки путём изменения отсчёта уровня, масштаба или значения физической величины»<sup>610</sup>.

Цель автора не успокоить читателя и не вывести его из равновесия, а заставить думать и сопереживать прочитанному. На последней странице хоро-

<sup>609</sup> Гильде. Зеркальный мир. М.: Мир. 1982. С. 20.

<sup>610</sup> Дэвис П. Суперсила / Под ред. Е. М. Лейкина. М.: Мир. 1989. С. 61.

шей книги мы не испытываем благостного успокоения, наоборот — наша мысль продолжает работать, чувства обострены, мы переносим ситуации художественного пространства на реальную жизнь, сопоставляя её с прочитанным и выстраивая на основе этого сопоставления своё собственное будущее.

### III

Художественное произведение — сложная система, существование которой становится возможным благодаря взаимодействию различных категорий: смысловых, структурных, количественных. Постоянно возникающие ассоциации, проходя через сознание, дают толчок для их осмысления, приводят в движение внутренний мир читателя. Заостряя внимание на противоречиях в характерах действующих героев и их поступках, используя нетрадиционные формы повествования, автор пробуждает интерес читателя, направляя его мысли и чувства в нужное ему русло.

«Художник непосредственно вводит в поле зрения воспринимающего чувственные данные образа, но посредством них он ставит перед художественным восприятием задачу воспринять то, что ими задано, — семантическое поэтическое содержание образа и воплощённый в нём замысел художника. Именно потому, что восприятие художественного произведения должно разрешить такую задачу, оно является сложной деятельностью, не в равной мере каждому доступной»<sup>611</sup>. При этом в качестве сопоставимых величин могут выступать не только заложенные в художественном произведении характеристики, но и те данные, которые присутствуют в сознании читателя в качестве фоновых знаний и традиционных установок, задающих уровень и качество восприятия происходящих событий.

Идея художественного произведения связана с конфликтом, который определяет развитие сюжетной линии: художник и власть в «Мастере и Маргарите», чувство и долг в «Евгении Онегине», любовь и лицемерное равнодушие света в «Анне Карениной», преступление как воплощение зла и наказание в виде приговора суда, с одной стороны, и раскаяния главного героя — с другой, в романе Достоевского «Преступление и наказание» и т. д. Без конфликта, который двигает сюжет, развитие повествования невозможно. Все попытки идеологов соцреализма — «едиственно правильного творческого метода» в советское время — сориентировать писателей на создание произведений, сюжет которых строился бы на борьбе между «хорошим» и «лучшим», не дали никаких значительных результатов.

Заложенная в противостоянии тематических доминант полярность определяет сюжет литературного произведения, предполагая наличие сложного художественного пространства, в котором происходят события и развивается действие. Принцип соразмерности и гармонии входящих в его состав компонентов находит проявление как в его форме, связанной с композиционной структурой и взаимодействием персонажей, так и в содержании. Если форма

<sup>611</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер. 2003. С. 228.

318 художественного произведения подчиняется законам симметрии, в основе которых лежит функциональное равновесие частей по отношению к целому, то содержание базируется на соотношении полярных признаков, степень проявления которых пульсирует от максимально возможного значения до нулевого, переходя в свою противоположность на другом конце вектора.

Композиция художественного произведения — это базовая структура, которая, как правило, сохраняет свои основные черты вне зависимости от содержания. Содержание, в котором признаки проявляются с разной степенью интенсивности и параллельно взаимодействуют друг с другом по мере развития сюжетной линии, образует сложное подвижное целое, постоянно изменяющееся и пульсирующее. Движение от одной тематической доминанты к другой в структуре художественного текста может осуществляться в одном направлении (например от преступления к наказанию в романе Достоевского) или в противоположных направлениях (от чувства к долгу для Татьяны Лариной и от долга к чувству для Евгения Онегина в романе Пушкина). Если между тематическими концептами нет подчинительной связи, их развитие в тексте осуществляется параллельно при наличии определяющих конфликт точек соприкосновения (художник и власть в романе «Мастер и Маргарита», любовь и лицемерное равнодушие света в «Анне Карениной»).

Надо отметить, что противостояние тематических доминант в художественном произведении обычно подчиняется субъективно-авторской интерпретации, не имеющей отношения к языковой антонимии образующих их признаков значений. Согласно словарю, антонимом к слову *преступление* будет *подвиг*, а создание пары *преступление — наказание* базируется, скорее, на причинно-следственных отношениях. Данная особенность существенно расширяет возможности автора, формируя в художественной литературе множественность ассоциативных связей.

Широкий спектр значений, между которыми можно установить соответствия, раздвигает границы художественного пространства, образуя сложную и многоплановую структуру, в которой все составляющие двигаются в заданном автором направлении (от одной тематической доминанты к другой в соответствии с возникающими по ходу развития сюжета причинно-следственными отношениями) или развиваются параллельно в том случае, если конфликт между темами имплицитно присутствует на понятийном уровне.

Параллельное сосуществование в художественном тексте нескольких вариантов одной и той же тематической доминанты сопровождается, как правило, динамикой развития одного из них на фоне сохранения консервативно-статического состояния другого. Например, тема художника в романе «Мастер и Маргарита» связана, прежде всего, с образами мастера и бродячего философа Иешуа Га-Ноцри. Развитие этой темы в романе происходит в рамках заданного автором направления: от страданий к избавлению, в то время как в жизни представителей МАССОЛИТа, которые тоже имеют отношение к литературному творчеству, на протяжении повествования практически ничего не меняется.

Соотношение разнополярных величин в структуре художественного текста создаёт, с одной стороны, устойчивость задействованных в нём смысловых значений, а с другой — обеспечивает поступательное развитие повествования. Мера как свойство симметрии определяет множество потенциально возможных вариантов проявления признака, а причинно-следственные соответствия, основу которых составляет асимметрия, определяют динамику их реализации в контексте художественного произведения под воздействием сложившейся ситуации и обстоятельств, которые ей сопутствуют.

Согласно закону компенсации, «при понижении симметрии на каком-то одном структурном уровне, она возникает и сохраняется на другом»<sup>612</sup>. Например, если на картине, которая в равной степени содержит чёрную и белую краску, убавить белого, т. е. нарушить симметрию, то бросающийся в глаза чёрный цвет автоматически будет ассоциироваться с мрачными настроениями автора. В случае преобладания белого цвета эффект станет обратным — картина будет вызывать светлые чувства у зрителей. Таким образом, утрата симметрии на одном уровне (на уровне цвета) ведёт к возникновению её на другом — ассоциативном уровне.

Тесное взаимодействие признаков значений, разграниченных мерой и степенью их проявления, с причинно-следственными закономерностями, определяющими развитие сюжетной линии, составляет основу литературного произведения. В романе «Преступление и наказание» главный герой Родион Раскольников является человеком, скорее, положительным, чем отрицательным, но в определённый момент времени эгоизм и тщеславие приводят его к преступлению, после которого жизнь героя движется уже в другом направлении.

Покаяние Раскольникова на площади — это нулевая точка отсчёта в его мировоззрении — осознание всей тяжести свершившегося как начало пути к возрождению. Добро в душе героя берёт верх под воздействием обстоятельства и влиянием, которое оказала на него Соня Мармеладова. Однако изменения во внутреннем мире героя не могли возникнуть на пустом месте. Согласно закону компенсации симметрии, «элементы структуры новой фазы уже существуют в старой и лишь проявляются при фазовом переходе»<sup>613</sup>. В душе Раскольникова, как в душе любого человека, добро и зло заложены изначально, но в момент совершения преступления зло в нём преобладало, а в момент раскаяния начался обратный процесс — к добру, воплощением которого в романе является Соня.

Публичное покаяние на площади в то время, когда никаких прямых улик против героя не было, становится для него и наказанием, и подвигом. Признаваясь в преступлении, Родион Раскольников думает не о себе, а о Соне. Подлинное же раскаяние и, соответственно, возрождение приходит к нему на каторге в тот момент, когда он отбывал наказание за содеянное.

<sup>612</sup> Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Наука. 1972. С. 294.

<sup>613</sup> Там же. С. 294.

Сюжет «Евгения Онегина» определяется тематическими доминантами: долг и чувство, между которыми трудно установить однозначное соответствие, потому что в качестве антонима к существительному *чувство* будет выступать не *долг*, а *разум*. С другой стороны, именно разум лежит в основе формирования понятия долга. Надо отметить, что все перечисленные признаковые значения (чувство, разум и долг) присутствуют в главных героях «Евгения Онегина» на протяжении всего повествования, но в разных пропорциях.

Например, в сцене первого объяснения между героями разум берёт верх и Онегин отчитывает Татьяну, даже несмотря на то что уже тогда испытывает к ней симпатию («Неужто ты влюблён в меньшую? <...> Я выбрал бы другую»). В заключительной сцене объяснения в душе Евгения Онегина уже безраздельно господствуют чувства. Таким образом, при переходе от первой сцены объяснения ко второй внутренний мир героя преобразуется, дремавшие в нём чувства начинают проявляться в полной мере. В письме Онегина к Татьяне и в заключительной сцене они не только соответствуют, но во многом даже превосходят ту страсть, которую мы наблюдали в Татьяне в начале романа.

Нарушение равновесия между разумом и чувством в пользу чувства в конце романа приближает героя к героини, в результате чего в художественном пространстве образуется новое равновесие. И если бы не долг Татьяны по отношению к мужу, обретение героями долгожданного счастья стало бы вполне закономерным итогом повествования. Однако подобный конец годится, скорее, для сказочных сюжетов. В жизни всё намного сложнее и запутаннее, что и подтверждает поэт на страницах своего романа.

Поступки главных героев «Евгения Онегина» отражаются, как в зеркале: под воздействием чувства юная Татьяна забывает о долге и признаётся в любви к Онегину, но неожиданно для себя сталкивается с холодностью героя и его поучениями («Учитесь властвовать собою»). В конце романа уже Евгений, повинувшись чувству, бросается к ногам героини, готовый забыть о долге, но слышит отказ: теперь Татьяна не может быть прежней. «Сравним обе части романа, и мы убедимся, что они композиционно как бы повторяют друг друга, но только в обратном смысле, в перевёрнутом соотношении. Построение „Евгения Онегина“ напоминает зеркальное отражение предмета, который мы видим дважды: в натуре и в зеркале», — писал Г. А. Гуковский<sup>614</sup>.

В этом противостоянии главных героев позиция Татьяны, скорее, найдёт положительный отклик в душе читателя. Онегин, безусловно, достоин сочувствия, ведь его вина состоит только в том, что он не смог разглядеть в юной провинциальной девочке свою судьбу и только по прошествии времени влюбился в неё без памяти. Однако его поведение вряд ли может быть оправдано. Отчитывая Татьяну, он вёл себя достаточно эгоистично. То же самое можно сказать относительно сцены в конце романа, когда Онегин признавался в любви уже замужней женщине. И вместе с тем нельзя не признать, что и в тот и в другой момент он был искренен и не сомневался в

<sup>614</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Художественная литература. 1957. С. 269.

правильности того, что делал. Возможно, в этой искренности и содержится причина того, что Онегин стал героем романа Пушкина.

«Приём переосмысления и стилистического варьирования наиболее распространённых, популярных и значительных образов русской и мировой литературы, особенно характерный для стиля Пушкина с половины двадцатых годов, когда великий русский поэт встал на путь соревнования с творцами мировых образов в западноевропейской литературе, — этот приём поддерживался общей тенденцией пушкинского стиля — к варьированию основных образов и мотивов в структуре одного и того же произведения, к их семантическим взаимоотражениям и соответствиям внутри одной художественной композиции, к их симметрическому расположению»<sup>615</sup>.

Анна Ахматова отмечает ту же искренность в другом пушкинском герое — Дон Гуане. «Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи: „Я гибну — кончено — о Дона Анна!“ убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, — пришла гибель». Образ Дон Гуана Ахматова сопоставляет с Пушкиным, отмечая сходство их характеров и судеб: «Гуан не смерти и не посмертной кары испугался, а потери счастья. Оттого-то его последнее слово: „о Дона Анна!“». И Пушкин ставит его в то единственное (по Пушкину) положение, когда гибель ужасает его героя»<sup>616</sup>.

Конфликт между чувством и долгом составляет основу сюжета другого романа — «Анны Карениной». Повинуясь чувству, Анна оставляет мужа и следует за Вронским. И у Вронского в тот момент чувства превалируют над разумом: даже представление о долге светского человека не мешает ему связать судьбу с замужней женщиной. В конце же романа, когда чувства Вронского остывают, он вспоминает о своём долге перед обществом.

Изменившееся в душе героя соотношение между чувством и долгом приводит к гибели Анны. Она, как и Татьяна Ларина, не перестаёт любить Вронского, но не может смириться с пренебрежительным к себе отношением, а потому выбирает смерть как единственно возможный, с её точки зрения, выход. В основе трагического выбора Анны Карениной тоже лежит чувство долга, но не перед мужем или обществом, а перед самой собой.

Более сложные отношения симметрии между темами и образами главных героев составляют основу сюжета «Мастера и Маргарита». В отличие от «Евгения Онегина» и «Анны Карениной», Булгаков включает в название имена двух героев, а не одного, как это было раньше, что вполне оправдано, если принять во внимание счастливый конец описанной им любовной истории.

Однако не только отношения между мастером и Маргаритой составляют суть повествования. В романе Булгакова противостояние основано не на изменении внутреннего состояния героев, а на внешнем конфликте

<sup>615</sup> *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 440.

<sup>616</sup> *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. Проза поэта. М.: Вагриус. 2000. С. 208–209.

322 между творческой личностью и государством. В сюжете существуют вертикальные и горизонтальные иерархии героев и действующих лиц.

Парадигматика отношений между героями выстраивается следующим образом: в романе действуют представители небесных сил (Воланд и Иешуа после воскресения) и земных сил (Каифа, члены МАССОЛИТа). Между ними находятся бродячий философ Иешуа Га-Ноцри и главный герой романа — мастер. Промежуточное положение, которое мастер и бродячий философ занимают в этой иерархии, весьма символично: творческие люди, действительно, являются посредниками между небесными и земными сферами, так как живут на земле, в то время как их творчество относится к сфере духовного. С другой стороны, — после завершения жизненного пути и мастер и Иешуа попадают на небо, хотя и в разные обители.

Надо отметить, что роман Булгакова построен на развёрнутой системе посредников: Маргарита является посредником между Воландом и мастером, Понтий Пилат — между Иешуа и Римской Империей, Левий Матвей приходит к Воланду просить за мастера по просьбе Иешуа, Иван Бездомный выступает посредником между мастером и остальные членами МАССОЛИТа и т. д.

Каждый из главных действующих лиц в романе имеет своё окружение, которое выстраивается на основе общности интересов, образуя горизонтальные системы образов в соответствии со степенью проявления объединяющих их признаков значений: у Воланда — это его свита, у Иешуа — Левий Матвей и отчасти Понтий Пилат, у мастера — Маргарита и Иван Бездомный, у первосвященника Каифы — Иуда, у государства — члены МАССОЛИТа и жители Москвы, которых испортил «квартирный вопрос».

Между действиями персонажей, входящих в состав разных окружений, просматривается определённая симметрия: Понтий Пилат наказывает Иуду — Маргарита громит квартиру критика Лагунского; Римский, для того чтобы уехать из Москвы, предлагает на вокзале «первому попавшемуся человеку в белом фартуке и с бляхой» тридцать рублей за билет — «тридцать тетрадрахм» получает Иуда за предательство<sup>617</sup>.

---

<sup>617</sup> Принцип лейтмотивного построения повествования «Мастера и Маргариты» рассматривается в работе Б. М. Гаспарова: «параллель “Москва — Ершалаим” является одной из наиболее очевидных в романе <...> Это и время действия (пятница и ночь на субботу), и общий экстерьер города, залитого днём лучами палящего солнца, а ночью полной луны, и гроза, принесённая с запада и накрывающая город тьмой»; «дом Грибоедова обнаруживает целый ряд параллелей с дворцом Ирода Великого»; «Театр Варьете отождествляется с Лысой горой»; «сцены убийства Майгеля и Иуды имеют целый ряд общих деталей»; «эпизод в эпизоде с котом, которого пьяный гражданин тащит в милицию, пародирующий шествие на Голгофу, или опухшая после кутежа физиономия Степы Лиходеева, соответствующая лицу Иешуа на кресте»; «раздетые “гражданки”, оказавшиеся у выхода из театра после сеанса, напоминают о наряде дам на балу у Воланда; разговор с оторванной головой Бенгальского соответствует появлению на балу головы Берлиоза» и т. д. Как пишет Гаспаров, в романе Булгакова «одни состояния переливаются в другие, перераспределяются в самых различных сочетаниях так же, как и сам мир, о котором повествуется» (*Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века.* М., 1993. С. 28–83).

Тема противостояния власти в «Мастере и Маргарите» раскрывается через взаимоотношения Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата, с одной стороны, и мастера с членами МАССОЛИТа — с другой. Собственно, государство как таковое у Булгакова практически не присутствует, автор даёт о нём читателю лишь общее представление, сосредоточив внимание на членах Московской Ассоциацией Литераторов. То, что члены МАССОЛИТа (аббревиатура была придумана автором) вышли в романе на первый план, не случайно.

Ни один тиран, даже самый кровавый и беспощадный, не мог бы уничтожать столько талантов без активного участия тех, кто непосредственно окружал их в быту и на профессиональном поприще. В своё время пьесу Булгакова «Дни Турбинных» поддержал Сталин, который смотрел спектакль более пятнадцати раз. В ответе (02.02 1929 г.) на письмо драматурга Билль-Белоцерковского, который жаловался на то, что пьесы Булгакова так часто ставят на сцене, и требовал запретить «Дни Турбинных», Сталин написал, что пьеса «не так уж плоха, ибо она даёт больше пользы, чем вреда», и этим спас жизнь писателю. Кстати, с вопросами о правомерности творчества Булгакова в Советском Союзе к Сталину обращались и украинские писатели на встрече в Кремле 12 февраля 1929 года.

Вероятно, поэтому гнев героини, которая, будучи ведьмой, могла наказать кого угодно, обрушивается на критика Латунского, который стал, по её мнению, причиной всех несчастий мастера. Описанная в романе казнь Иешуа тоже не состоялась бы, если бы не настойчивость первосвященника Каифы, который боялся, что из-за бродячего проповедника он может лишиться авторитета и власти.

На семантическом уровне конфликт в романе «Мастер и Маргарита» развивается между двумя полюсами: властью и творчеством. К существительному *художник (творец, создатель)* словарь даёт антоним — *разрушитель*, чем, собственно, и является Латунский и подобные ему представители МАССОЛИТа. Слово *власть* образует разные пары: с одной стороны, антонимом к нему будет *безвластие*, с другой — ему традиционно противопоставляется народ, т. е. обычные люди. Но среди этих людей есть недовольные, а есть и такие, кто приспосабливается и чувствует себя вполне комфортно при любой власти. Художник же, если он настоящий художник, не принадлежит ни к тем, ни к другим. С одной стороны, он противопоставлен власти, так как не может вписывать своё творчество в заранее устанавливаемые ею рамки, с другой стороны — народу, который в своей основе является носителем так называемого массового сознания, несовместимого с творчеством. Показательно, что тема противостояния между творческими людьми и общественно-политической системой в России XX века стала предметом особого художественного и философского осмысления.

Возникающие в романе взаимодействия и складывающиеся на их основе причинно-следственные связи раскрывают основную мысль автора: художник по своей сути чужд любой власти — и земной, и божественной. Но с небесными силами договориться проще: когда мастеру не остаётся места на земле, он покидает её вместе с Воландом.

Сложное взаимодействие признаков значений выходит в романе на качественно новый уровень. Художники — мастер и бродячий философ Иешуа — обладают талантом (это их духовная сила), но лишены власти, более того они вольно или невольно противостоят ей. Понтий Пилат способен мыслить и чувствовать, но в силу ответственности за возложенную на него власть он несвободен в своём выборе и полностью зависит от системы, которой служит. Члены МАССОЛИТа не обременены талантом, но в их руках сосредоточена власть над такими людьми, как мастер.

Пожалуй, только два земных персонажа в романе решаются на активную борьбу и противостояние системе — Маргарита и Иван Бездомный. Маргарита делает всё возможное и невозможное, чтобы спасти возлюбленного, а Иван после встречи с мастером осознаёт отсутствие у себя таланта и отказывается от членства в МАССОЛИТе и весьма прибыльной для него карьеры поэта-безбожника.

Представленная в романе Булгакова модель развития взаимоотношений между художником и властью далека от оптимистической. Компромисс с системой невозможен, в романе конфликт между ними достигает максимальной степени противодействия: бродячий философ Иешуа казнён, мастер помещён в психиатрическую лечебницу. И только после смерти Иешуа обретает власть, так же как мастер обретает покой, после того как он покидает землю вместе с Воландом.

Если в русской литературе XIX века развитие сюжета определялось внутренним состоянием героев и их поступками, то в наиболее значительных произведениях XX века конфликт развивается на основе внешнего противостояния: между системой в лице благодетельствованных властью самых ярких её приверженцев и творческой личностью, которая не вписывается в заданные идеологические каноны. Мысль, к которой приходит Булгаков в «Мастере и Маргарите», не оставляет читателю никакой надежды на справедливое решение проблемы: настоящему художнику нет места на земле, потому что для выживания ему необходимо научиться приспособливаться, а для него это хуже смерти.

Самый свободный и наиболее могущественный персонаж романа — Воланд, он обладает и силой и властью. Образ Воланда в романе как противоположный полюс по отношению к Иешуа связывает два сюжета в единое художественное целое. Иешуа и Воланд в романе Булгакова не являются воплощениями абсолютных понятий света и тьмы. Образ Воланда нельзя рассматривать односторонне, в качестве источника зла<sup>618</sup>, — он скорее искореняет его на земле своими небиблейскими методами. Даже Иешуа, который обретает власть после воскресения, оказывается бессильным в ситуации мастера и, чтобы спасти его, вынужден обратиться за помощью к Воланду.

Представление о непримиримости понятий добра и зла, которое присутствовало в романах XIX века, у Булгакова размывается. В конце романа,

<sup>618</sup> Неслучайно Булгаков предваряет роман эпиграфом из «Фауста» Гёте: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

чтобы обрести заслуженный покой, Понтий Пилат и мастер отправляются вместе с Воландом, а не с Иешуа. Следовательно, с точки зрения Булгакова, противостояние ада и рая тоже весьма условно. Возможно, подобная интерпретация была связана с двойственным восприятием автором Советского Союза как идеологического символа нового «рая на земле». А может быть, само творчество воспринималось писателем неоднозначно — как нечто, не вполне вписывающееся в библейские заветы и не соответствующее проявлению исключительно божественной воли.

Главный герой романа — мастер метафорически повторяет крестный путь Иешуа Га-Ноцри. Он не праведник, он человек творческий и потому не заслуживает того, чтобы попасть в рай после смерти. Но он и не грешник, чтобы терпеть адовы муки — этих мук ему хватило и на земле. Жизнь мастера — это тоже жертва, как и жизнь Га-Ноцри. И хотя у мастера и Иешуа идеалы разные, между ними есть много общего, и это общее приводит одного к другому — сначала мастера к Иешуа, о котором он пишет роман, а затем Иешуа к мастеру для того, чтобы спасти его.

Но если между главными героями наблюдается больше сходств, чем отличий, то их спутники во многом являются антиподами. Маргарита после встречи с мастером отказывается от всего, что она имела, на что Понтий Пилат в романе Булгакова никак не может решиться. Разница в поведении Маргариты и Понтия Пилата приводит читателя к мысли о том, что любовь могущественней и здравого смысла, и целесообразности. Готовность героини пожертвовать всем делает её сильнее, в то время как нерешительность Понтия Пилата в выборе между долгом прокуратора и совестью обычного человека приводит его к вечным страданиям.

В художественном произведении задействованы самые разные структурные и смысловые компоненты, и для того чтобы сознание читателя могло охватить весь этот огромный конгломерат форм и значений, автору необходимо придерживаться определённых правил. Процесс познания начинается со сравнения, при этом в поле зрения человека должно находиться не более двух сравниваемых объектов. Возможно, поэтому в художественных текстах происходит поэтапное введение действующих лиц — таким образом, чтобы перед глазами читателя одновременно присутствовали только два персонажа или каждый новый персонаж сравнивался бы с уже известными.

В первой главе «Мастера и Маргариты» читатель знакомится с двумя появившимися на Патриарших прудах «гражданами»: «**Первый** из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нёс в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в чёрной роговой оправе. **Второй** — плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке — был в ковбойке, жёлтых белых брюках и в чёрных тапочках» (Здесь и далее выделено мною. — *О. Г.*).

После того как читатель составил для себя первое впечатление о героях и получил возможность сравнить их друг с другом, автор называет их имена и должности: «**Первый** был не кто иной, как Михаил Александро-

вич Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала, а **молодой спутник его** — поэт Иван Николаевич Понырев, пишущий под псевдонимом Бездомный).

Далее автор описывает разговор писателей с продавщицей газированной воды, после чего на Патриарших прудах появляется Коровьев, которого Берлиоз принял за возникшую в его голове галлюцинацию. Продавщица в романе не удостоилась описания, вероятно, в силу кратковременности своего появления, а вот о Коровьеве автор сообщает читателю следующее: «прозрачный гражданин престранныго вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая». Можно было бы не обращать внимания на некоторые странности во внешности нового персонажа, если бы не его необычное появление прямо из воздуха и не последнее замечание автора относительно выражения его «физиономии». Решив, что возникший ниоткуда Коровьев не более чем видение, Берлиоз постарался забыть о нём, продолжив разговор с поэтом о его новой антирелигиозной поэме.

И тут, сообщает читателю Булгаков, «в аллее показался **первый человек**». Любопытно, что Берлиоз и Бездомный в самом начале романа были обозначены автором как «двое граждан», Коровьев, возникший перед глазами Берлиоза, был назван **«гражданином престранныго вида»**. Новым посетителем Патриарших прудов, о котором сообщает нам автор, был Воланд, и назван он был почему-то «человеком», несмотря на его весьма странную внешность: «росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой. Словом — иностранец».

После появления Коровьева необычность внешнего вида Воланда уже не вызывала вопросов у читателя: ведь по сравнению с Коровьевым этот «человек», по крайней мере, ходил по земле, а не плавал в воздухе. Использование существительного «человек» по отношению к иностранцу тоже вполне объяснимо. Слово «гражданин» в Советском Союзе имело локальное значение, а потому иностранец никак не мог попасть в эту категорию.

Поэтапное введение в повествование действующих лиц является важным принципом построения художественного текста. Например, в повести Пушкина «Выстрел», с которой начинается цикл «Повестей Белкина», повествователь рассказывает сначала о необычном человеке, который жил вместе с офицерами, — о Сильвио, затем о «бедном поручике», который оскорбил Сильвио, метнув в него «медный шандал», затем сам Силь-

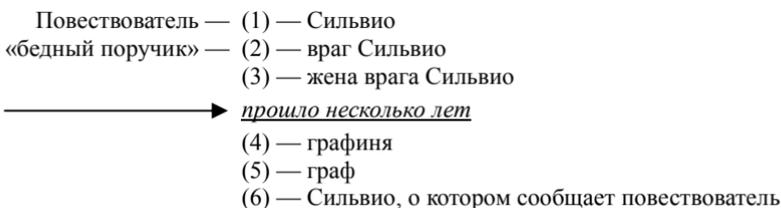
вио рассказывает о своём враге и о сообщении, которое он получил накануне его женитьбы, и т. д.

Принцип последовательного введения в повествование действующих лиц обусловлен в первую очередь психофизиологическими возможностями читателя не только воспринимать, но и анализировать новую для него информацию. Другой часто встречающейся особенностью смысловой организации художественного произведения является замкнутость системы: тот герой, который появляется в начале повествования, обычно и заканчивает его. В конце романа «Мастер и Маргарита» автор рассказывает о судьбе Ивана Бездомного, с которого он и начал рассказ: из «вихрастого» молодого поэта «в заломленной на затылок клетчатой кепке» Бездомный превращается в «сотрудника института истории и философии, профессора Ивана Николаевича Поньрева».

Кольцевое построение композиции, когда в конце произведения автор возвращается к началу, является характерной чертой многих литературных произведений XIX века. В «Ревизоре» Гоголя действие начинается и заканчивается чтением письма группой чиновников, а в «Мёртвых душах» — образом дороги. Романы «Евгений Онегин», «Преступление и наказание» начинаются и заканчиваются сообщениями о главных героях. Принцип кольцевой композиции имеет непосредственное отношение к симметрии развития сюжетной линии: события художественного произведения идут по нарастающей до кульминации, а затем в эпилоге возвращаются в исходную точку отсчёта, замыкая начало и конец в единое целое.

В конце повести «Выстрел» автор также сообщает читателю о судьбе своего героя: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Кроме кольцевой композиции, при которой повествование начинается и заканчивается информацией об одном и том же человеке, в «Выстреле» присутствует и зеркальная симметрия, отражающая порядок введение в сюжет действующих лиц. Попробуем представить этот порядок в виде схемы.

Вслед за повествователем автор вводит в сюжет повести главного героя Сильвио, затем следует рассказ о ссоре Сильвио с «бедным поручиком». Так как образ поручика в структуре повествования является проходным и появляется только затем, чтобы воскресить воспоминания Сильвио о дуэли, мы расположим его слева от пронумерованной оси, обозначающей порядок введения в сюжет действующих персонажей:



О зеркальной симметрии в композиционном оформлении повести читатель получает представление только в конце «Выстрела», после того как узнаёт, что «враг Сильвио» и «граф», с которым встречается повествователь, — это одно лицо.

Таким образом, сюжет повести «Выстрел» построен с использованием нескольких вариантов симметрии. Осевая симметрии, связанная с главным действующим героем повести Сильвио, вокруг которого группируются его друзья и недруги, прослеживается от начала до конца повести. Сильвио не только является центром развития сюжетных коллизий, но и точкой отсчёта степени проявления задействованных в повести основных признаков значений: тщеславия, честолюбия, мстительности, выдержки, благородства и т. д. Кроме того, сюжет повести делится на две части, между которыми наблюдается зеркальное соответствие вводимых в повествование действующих лиц: жена врага Сильвио = графиня; граф = враг Сильвио.

По сходной модели строится и вторая повесть Пушкина «Метель». Сначала читатель знакомится с Гаврилой Гавриловичем и его женой, затем с их дочерью Машей. Вслед за Машей на сцене появляется возлюбленный Маши — армейский прапорщик Владимир Николаевич и т. д. Появление действующих лиц повести представлено в схеме:

Гаврило Гаврилович — (1) — жена Гаврилы Гавриловича  
 (2) — их дочь Маша  
 (3) — армейский прапорщик Владимир Николаевич  
 (то, что произошло в церкви, — скрыто от читателя)

—————▶ победа в войне 1812 года

(то, что происходит с Марией Гавриловной, — скрыто от читателя)  
 (4) — Бурмин  
 (5) — девушка в церкви (Маша)

Сюжет «Метели», как и «Выстрела», делится на две части: до и после победы в войне 1812 года, и заканчивается рассказом о счастливом завершении истории замужества Маши — главной героини повести. Учитывая тот факт, что Владимир Николаевич и полковник Бурмин оба добиваются руки Марии Гавриловны, в данном случае также можно говорить о зеркальной симметрии в организации сюжетной линии «Метели».

В соответствии с принципами симметрии Пушкин выстраивает повесть «Станционный смотритель», сюжет которой делится на две части: до и после поездки Самсона Вырина в Петербург, во время которой он встречает свою дочь Дуню в доме ротмистра Минского.

Появление главных героев повести «Станционный смотритель» происходит в соответствии со схемой, в которой тоже наблюдаются элементы симметрии:

Повествователь  
 Вырин  
 Дуня

—————▶ прошло несколько лет  
 Повествователь

Вырин  
 Дуня (в воспоминаниях отца)  
 ротмистр Минский  
 Вырин заболел и слёг

→ *поездка в Петербург*

Вырин в Петербурге  
 ротмистр Минский  
 Дуня  
 Вырин  
 Повествователь

→ *прошло неизвестно сколько лет*

Повествователь  
 Вырин (в воспоминаниях мальчишки)  
 Дуня в образе барыни  
 Могила Вырина  
 Повествователь

В начале повести присутствует симметрия со сдвигом: Повествователь, Вырин, Дуня — Повествователь, Вырин, Дуня. Центральный эпизод повести — поездка станционного смотрителя в Петербург — разделяет повествование на две части от оси «прошло несколько лет» до оси «прошло неизвестно сколько лет», в которых появление героев происходит в зеркальном соответствии: Повествователь, Вырин, Дуня (в воспоминаниях отца), ротмистр Минский, Вырин (заболел и слёг) — Вырин (в Петербурге), ротмистр Минский, Дуня, Вырин, Повествователь.

В конце повести вокруг оси «прошло неизвестно сколько лет» присутствует зеркальное соответствие: Дуня, Вырин, Повествователь — Повествователь, Вырин (в воспоминаниях мальчишки), Дуня в образе барыни. Таким образом, в структурной организации «Станционного смотрителя» Пушкина преобладает зеркальная симметрия и лишь в начале, как было уже отмечено, наблюдается симметрия со сдвигом относительно оси «прошло несколько лет».

В последней повести цикла — в «Барышне-крестьянке» наблюдаются отношения асимметрии в построении сюжетной линии. После падения Григория Ивановича во время охоты и примирения бывших врагов развитие сюжета меняется самым кардинальным образом. Иван Петрович и Григорий Иванович, которые раньше даже представить себе не могли никаких дружеских отношений между своими детьми, стали уговаривать их пожениться. В результате чего Лиза Муромская, которая вполне комфортно чувствовала себя в образе Акулины, вынуждена была разыгрывать перед гостями целый спектакль, чтобы сохранить свою тайну.

Надо отметить, что многочисленные превращения, о которых рассказывает Пушкин в «Барышне-крестьянке», меняют главную героиню лишь внешне. По сути, она всё время остаётся сама собой. Все коллизии в повести выстраиваются вокруг оси симметрии, связанной с образом Лизы. Каждый новый наряд давал ей возможность вести себя так,

как ей хотелось или казалось необходимым при сложившихся обстоятельствах. Если благовоспитанная барышня не имела права встретиться с сыном врага, то крестьянская девушка была вполне свободна в своём выборе, — и Лиза превращается в Акулину. Если во время обеда с Берестовыми появилась угроза её разоблачения, то образ «смешной и блестящей барышни» дал ей возможность избежать этого. На следующий день уже в образе Акулины Лиза смогла узнать о чувствах к ней Алексея Берестова. И только в заключительной сцене, когда Алексей застаёт Лизу с письмом, адресованном Акулине, наступает счастливая развязка, которая ставит точку в этой истории и даёт возможность положить конец превращениям.

Возвращение героини к её начальному облику, но уже в новом качестве — любящей и любимой, соединяет начало и конец повести в единое целое. Между той Лизой, которую мы видим в начале повествования, и Лизой в конце его проходит череда событий, которые меняют не только героиню, но и всех окружающих: Алексей влюбляется, их родители мирятся, мисс Жаксон становится более терпимой и т. д.

Героиня повести «Метель» тоже проходит через череду преобразований: сначала читатель знакомится с романтической барышней, воспитанной на французских романах; затем она предстаёт в роли беглянки; а после окончания войны 1812 года читатель видит перед собой холодную и неприступную красавицу. И только в последней сцене объяснения с Бурминым круг замыкается: неприступность Марии Гавриловны получает объяснение и Бурмин видит перед собой прежнюю Машу.

Поэтапное введение в сюжет действующих лиц (возможно, уже известных читателю, но появляющихся в ином качестве) заканчивается возвращением к исходному персонажу, который и замыкает повествование, после чего дальнейшее развитие сюжета становится невозможным. Повесть «Выстрел» начинается и заканчивается рассказом о Сильвио; «Метель», началом которой послужила история любви, ею же и заканчивается; в конце «Станционного смотрителя» читатель видит перед собой могилу Самсона Вырина, с рассказа о котором автор начал свою повесть.

Если в обычных условиях при воспроизведении информации замкнутость системы непродуктивна, так как ведёт к тавтологии, то в художественном произведении она является важной частью структурной организации. Кольцевое построение развития сюжетной линии замыкает информационное поле, давая возможность читателю возвращаться назад по кругу, находя всё новые темы и варианты осмысления прочитанного.

Наиболее показательным в этом отношении является сюжет повести Пушкина «Гробовщик». Борис Эйхенбаум замечает: «В „Гробовщике“ <...> всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идёт. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажуще-

гося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура»<sup>619</sup>.

Метафорическое новоселье в повести связано, прежде всего, с профессией главного её героя Адрияна: смерть традиционно рассматривалась как переселение в иной мир, а гроб являл собой не что иное, как новый дом для умершего<sup>620</sup>. «Гробовщик» начинается с рассказа о том, как последние пожитки Адрияна «были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвёртый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». Станным во всей этой истории кажется тот факт, что состоявшийся наконец переезд в новый дом, о котором гробовщик мечтал уже давно, его в тот момент не радовал.

Мистическое новоселье в повести происходит в тот момент, когда в дом к гробовщику приходят его бывшие клиенты — те, кого он в своё время отправил в гробах на тот свет. Накануне, во время празднования серебряной свадьбы соседом Адрияна — немцем-ремесленником, гробовщик по совету чухонца Юрка пригласил на пир «тех, которых работал: мертвецов православных». И они пришли к нему ночью, перепугав хозяина и едва не лишив его жизни. Потеряв сознание, Адриан пришёл в себя только утром. Проснувшись, он обнаружил, что вся эта история с мертвецами ему привиделась. После этого открытия, замечает автор, гробовщик заметно повеселел, велел позвать дочерей и подать чаю.

Таким образом, тема новоселья, метафорически связанная с профессией гробовщика, в повести получает развитие сразу в нескольких направлениях: переезд на новую квартиру семьи гробовщика (реальность) и приход к нему в гости «тех, которых работал: мертвецов православных» (сон). Последняя, крайне неприятная для гробовщика история оказывает весьма благотворное влияние на его настроение: после пробуждения у Адрияна не остаётся и следа от былой угрюмости и печали. Как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло.

Надо сказать, что с самого начала появления «Повестей Белкина» отношение к ним было довольно легкомысленным. О реакции Е. А. Баратынского Пушкин сообщает в письме П. А. Плетнёву 9 декабря 1830 года: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржёт и бьётся». Двадцатого мая 1833 года Кюхельбекер записал в своём дневнике, что, читая повести Пушкина — «произведения его игривого воображения», он «от доброго сердца смеялся».

По мнению Б. Эйхенбаума, основное художественное достоинство «Повестей Белкина» состоит исключительно в структурной организации, благодаря которой «во всех этих повестях интерес сосредоточен не на самых фигурах, а на движении новелль», в то время как «ни философии, ни особой

<sup>619</sup> Эйхенбаум Б. М. Болдинские побасёнки Пушкина // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель. 1987. С. 346.

<sup>620</sup> Гроб у русских (особенно на юге) носил также название «домовины», «домовища» и просто «дома» (Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. Л.: ЛГУ. 1986).

Структурная организация «Повестей Белкина», действительно, спланирована и выверена поэтом до мельчайших деталей. Все возможные художественные приёмы, с помощью которых удерживается внимание и интерес читателя, в ней задействованы. Но вместе с тем не менее важную роль в «Повестях Белкина» играет присутствующая в них философия, которая выходит на первый план и объединяет рассказанные истории в единое смысловое целое.

В повести «Гробовщик» автор подводит нас к мысли о том, как важно человеку уметь ценить дарованные ему жизнью простые радости: быть счастливым оттого, что здоров, что семья благополучна и работа идёт успешно, что соседи хорошие и т. д. Подобная точка зрения, простая, на первый взгляд, имеет принципиально важное значение именно для русских читателей. Мятёжность натуры русского человека, его нежелание довольствоваться образом жизни простого обывателя составила основу сюжетов многих литературных произведений.

Сюжета существования главных героев, описанная в «Евгении Онегине» Пушкина и «Герое нашего времени» Лермонтова, к концу XIX века сменилась бурными событиями в жизни героев Толстого и Достоевского, бескомпромиссными поисками правды, которые в начале следующего века привели Россию к серьёзным конфликтам и социальным потрясениям. Беспокойная русская душа всегда восхищала западных читателей, определяя их неизменный интерес к русской классической литературе. И не случайно. Противоречия, изначально заложенные в русском характере, являются катализатором многих внутренних процессов, олицетворяя вечное душевное движение и обновление. Но на этом пути борьбы с самим собой человека ожидают большие трудности, которые часто заканчиваются трагедией, а потому в любой, даже самой сложной, ситуации должен быть найден выход, без которого дальнейшее существование становится невозможным.

В творчестве Пушкина восточная непредсказуемость и западная целесообразность соединились самым счастливым образом. Мудрость поэта состояла в предвидении возможных потрясений и инстинктивном стремлении дать читателям возможность обрести равновесие в условиях трагического существования: «На свете счастья нет, но есть покой и воля» («Пора, мой друг, пора», 1834).

Исследователи творчества Пушкина обращают внимание на противоречивость взглядов поэта, который, с одной стороны, проповедовал покой и волю, а с другой — говорил устами своего героя о полной их бесперспективности: «Чужой для всех, ничем не связан, / **Я думал: вольность и покой / Замена счастью. Боже мой! / Как я ошибся! Как наказан!**» На самом деле противоречия в данном случае нет, потому что существу-

---

<sup>621</sup> Эйхенбаум Б. М. Болдинские побасёнки Пушкина // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель. 1987. С. 344.

тельные «вольность» и «воля» в русском языке обозначают разные понятия: вольность подразумевает свободу человека осуществлять то, что ему хочется, а воля символизирует готовность добиваться желаемого.

В 1830 году в Болдине были написаны самые известные произведения поэта. Пушкин завершает роман «Евгений Онегин», создаёт «Домик в Коломне», цикл «Маленьких трагедий», «Повести Белкина», целый ряд лирических стихотворений («Бесы», «Безумных лет угасшее веселье...», «Рифма», «На перевод Илиады», «Труд», «Прощанье», «Заклинание», «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы», «Два чувства дивно близки нам...» и др.). В сознании поэта наступает перелом: от юношеского максимализма он переходит к более взвешенному отношению к жизни. Не бури и потрясения, а простые человеческие печали и радости составляют основу существования человека, и эта мысль находит отражение в творчестве зрелого Пушкина.

Переход к новому этапу и новым жизненным ценностям у Пушкина сопровождается развенчанием романтических героев: страх Онегина потерять свободу навсегда лишает его счастья, а желание Дон Гуана бросить вызов судьбе, пригласив на свидание статую Командора, заканчивается трагедией не только для него, но и для Доны Анны. Дерзость Петра Первого, вознамерившегося основать Петербург в болотистом месте, приводит к гибели невесты главного героя «Медного всадника» и заканчивается его помешательством и смертью.

Философия нового отношения поэта к жизни в полной мере воплотилась в «Повестях Белкина»: радость гробовщика Адрияна, которого на самом деле миновала страшная встреча с мертвецами, делает его по-настоящему счастливым. После пробуждения Пушкин возвращает своего героя к началу повести уже в новом состоянии духа, готовым общаться с дочерьми и заниматься нехитрыми, но приятными домашними делами — пить чай.

Тема возвращения к началу развития сюжетной линии присутствует и в повести «Метель», и в «Барышне-крестьянке». Если бы Маша не поддавалась минутному влечению и не убежала бы из родительского дома, ничего бы не произошло: она могла бы встретить того же Бурмина и выйти за него замуж с благословения родителей, не испытывая в дальнейшем ни беспокойства, ни угрызений совести за свой легкомысленный поступок.

В. В. Виноградов, рассматривая особенности пушкинской прозы, отмечает: «Характерно, например, что Пушкин выбрасывает из рукописной редакции „Метели“ такие слова (отмеченные курсивом): „Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом, свою комнату, тихую девическую жизнь. — *И для чего? Какая судьба ожидала её?*“»<sup>622</sup> Выброшенные Пушкиным риторические вопросы, которые возникают у повествователя относительно решения героини покинуть родительский дом, приводят, по мнению Виноградова, к «реалистическому углублению и преобразованию сентиментально-романтического сюжета». Однако, стоит заметить, что их изъятие из текста ничего не меняет, вопросы эти в повести остаются, так как они заданы всем ходом повествования.

<sup>622</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 565.

Слава богу, что для Маши всё сложилось самым счастливым образом. Героев «Повестей Белкина», действительно, хранит судьба, исправляя их ошибки и следствия романтических заблуждений. Хотя издержки неизбежны: у Дуни после потрясения умирает отец, жизнь Сильвио превращается в фантом, в пустую погоню за мезтью, которую ему так и не удаётся осуществить. (Кстати, герою повести «Выстрел» Пушкин даёт итальянское имя Сильвио, возможно, потому, что мезть любой ценой является характерной чертой, скорее, западного сознания).

Если бы Сильвио заранее знал, чем закончится его последняя встреча с графом, он вряд ли бы растратил лучшие годы на тренировку в стрельбе, а занялся бы более приятными и полезными делами. И героиня повести «Барышня-крестьянка» Лиза вполне могла бы дожидаться того момента, когда её отец помирится с отцом Алексея, — в этом случае ей удалось бы избежать многих недоразумений. Но, как писал Пётр Вяземский: «По жизни так скользит горячность молодая, / И жить торопится, и чувствовать спешит!» («Первый снег»). Неслучайно строку «И жить торопится, и чувствовать спешит» из стихотворения друга Пушкин выбрал в качестве эпиграфа к первой главе «Евгения Онегина». Эта же мысль легла в основу «Повестей Белкина». Наряду с темой неоправданной горячности и поспешности поступков молодых людей в «Повестях Белкина» присутствует и тема всевластия судьбы.

В «Каменном госте», написанном Пушкиным в том же 1830 году вскоре после окончания работы над «Повестями Белкина», тема судьбы получает философскую интерпретацию. Демоническая бравада Дон Гуана, его желание бросить вызов року заканчивается трагедией. По мнению Анны Ахматовой, «в трагедии „Каменный гость“ Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни её) звучит так же громко, как и тема возмездия»<sup>623</sup>. Но вернёмся к «Повестям Белкина».

В цикле «Повестей Белкина» «Гробовщик» по времени создания занимает первое место. Пушкин написал его 9 сентября 1830 года. Вслед за ним появились «Станционный смотритель» (14 сентября), «Барышня-крестьянка» (20 сентября), а через некоторое время «Выстрел» (14 октября) и «Метель» (20 октября). Однако в окончательной редакции Пушкин выстраивает повести следующим образом: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Таким образом, «Гробовщик» становится центральной повестью цикла, вокруг которой группируются все остальные произведения.

Уже говорилось о том, что по занимательности сюжета «Гробовщик» существенно уступает остальным повестям. Рассказ об «угрюмом» гробовщике кажется читателю мрачным и во многом напоминает фантастическую историю, в которой загробные фантазии героя сливаются с невесёлым его существованием в реальной жизни. Когда Лев Толстой решил почитать «Гробовщика» ученикам Яснополянской школы, он обнаружил полное их

<sup>623</sup> Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. Проза поэта. М.: Вагриус. 2000. С. 217.

равнодушные к пушкинской прозе: «После „Робинзона“ я попробовал Пушкина, именно „Гробовщика“; но без помощи они могли его рассказать ещё меньше, чем „Робинзона“, и „Гробовщик“ показался им ещё скучнее. Обращения к читателю, несерьёзное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — всё это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа»<sup>624</sup>.

Выбор великим русским писателем «Гробовщика» в качестве занимательного чтения для детей, должно быть, был вызван отсутствием в нём таких «опасных» для детского сознания тем, как романтическая любовь, ненависть, обман родителей и самовольный уход из дома, которые составляют основу сюжетов других «Повестей Белкина». Однако для нас важно другое: начинать новый цикл с «Гробовщика» было бы крайне рискованно, но и отказаться от него Пушкин не мог — повесть задаёт философскую проблематику всему циклу. Без «Гробовщика» «Повести Белкина» так и остались бы «болдинскими побасёнками», с «Гробовщиком» они обрели смысл и глубину интерпретации. Вероятно, поэтому «Гробовщик» занял центральное место в цикле «Повестей Белкина». Если же обратиться к тематике остальных повестей и их взаимному расположению, т. е. к построению композиции цикла, можно отметить, что «Гробовщик» в «Повестях Белкина» стал центром композиционной симметрии.

По обе стороны от «Гробовщика» расположены повести «Метель» и «Станционный смотритель», сюжет которых развивается вокруг одной и той же темы — самовольного ухода из родительского дома Марии Гавриловны и Дуни. И в «Метели» и в «Станционном смотрителе» для героинь-беглянок всё заканчивается благополучно, но за это им приходится дорого заплатить. Умирает, не выдержав позора, отец Дуни. После неудачного венчания здоровье и душевное состояние Марии Гавриловны были серьёзно подорваны, и если бы не неожиданная встреча с Бурминым, в жизни героини уже никогда не было бы ни радости, ни счастья.

По краям «Повестей Белкина» расположены повести «Выстрел» и «Барышня-крестьянка», сюжеты которых тоже выстраиваются вокруг одной и той же темы — темы вражды. Для героев «Барышни-крестьянки» Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского дело до места, слава богу, не доходит, но Пушкин не скупится на описание неприязни, которую ближайшие соседи испытывают по отношению друг к другу.

Повести «Выстрел» и «Барышня-крестьянка» можно объединить ещё по одному признаку — отношению повествователя к историям, которые он рассказывает. Мысль о том, что вражда бесплодна, и только любовь способна изменить жизнь человека в лучшую сторону, сопровождает нас на протяжении всего чтения. Неприязнь Сильвио по отношению к графу

<sup>624</sup> Толстой Л. Н. Педагогические статьи 1860–1863 // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. 1928–1958 / Под общ. ред. Черткова. Т. 8. М.: Гос. изд-во. 1936. Т. 8. С. 59.

336 была изначально вызвана желанием во что бы то ни стало одержать верх над богатым, красивым и знатным соперником. Стремление быть первым стало причиной вражды и между Иваном Петровичем и Григорием Ивановичем в «Барышне-крестьянке».

Способ, который придумал Сильвио, чтобы отомстить графу за пощечину, был весьма изощрённым: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моём... Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал её за черешнями!» Однако по прошествии времени, когда Сильвио наконец встретил графа с молодой женой, вместо того чтобы привести свой план в исполнение, он пощадил обидчика. Жизнь полная ограничений и бесконечные упражнения в стрельбе не дали никакого результата, а значит и лучшие годы того, кто так долго находился в плену у своей безумной идеи, были потрачены зря.

В «Барышне-крестьянке» вражда между двумя соседями, казавшаяся непреодолимой, тоже разрешилась самым неожиданным образом: во время охоты Григорий Иванович упал с лошади на глазах у Ивана Петровича, который оказал ему помощь и пригласил к себе отдохнуть. Комментируя это событие, автор не смог удержаться от иронического замечания: «Таким образом вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцой кобылки». Всё так и произошло: в результате неожиданного поворота судьбы враги не только помирились, но и стали добрыми приятелями.

Таким образом, на всех уровнях структурно-семантической организации пушкинских «Повестей Белкина» присутствует принцип симметрии. Центральное место, которое занимает «Гробовщик», определяет композиционное и тематическое оформление цикла. «Гробовщик» в цикле повестей отличается не только по тематике. По мнению Виноградова, «точка зрения рассказчика в „Гробовщике“ (в противовес сентиментально-романтическим пристрастиям рассказчицы „Метели“ и „Барышни-крестьянки“) является социально-бытовой опорой реалистического стиля»<sup>625</sup>.

Сюжет «Гробовщика», действительно, исключает какую бы то ни было романтику, и если бы не странный сон Адрияна, выпадающий из описания серых буден семьи гробовщика, в повести не осталось бы ничего достойного внимания молодых и романтически настроенных читателей. Но реализм — это ещё не вся жизнь, поэтому остальные повести сочетают в себе не только описание прозы жизни, но и свойственные молодости безумные поступки, заблуждения и отчаянные поиски счастья.

Романтическая сторона жизни в «Повестях Белкина» связана с темой метаморфоз, которые происходят в жизни героев. Однако за этими метаморфозами у Пушкина неизменно следует возвращение к тому, что составляет основу жизни, — к реальности. В «Барышне-крестьянке» Лиза, пре-

<sup>625</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 567.

вратившись на время в Акулину, вновь становится Лизой — и жизнь продолжает идти, подчиняясь своей логике, словно ничего и не было. Маша в «Метели» становится обманутой невестой, а затем встречает своего незнакомца мужа и обретает с ним счастье. Буян и бретёр Сильвио в конце «Выстрела» являют для читателя пример истинного благородства, а граф из легкомысленного повесы, готового в любую минуту подставить под пулю свой лоб, превращается в примерного семьянина. Только Дуня из «Станционного смотрителя» меняет свой социальный статус, но и в облике «прекрасной барыни» она остаётся любящей дочерью, потому что вместе с детьми приезжает навестить отца и глубоко переживает его кончину.

Сквозь поэтический строй пушкинских повестей проглядывает суровый реализм жизни. Сочетание свойственных молодости романтических затей и обыденной повседневности вызывает у читателя ощущение, что самые невероятные события и превращения становятся возможными, укладываются в контекст реальности. Пробуждение Адриана в конце повести «Гробовщик» свидетельствует о том, что его встреча с мертвецами была только сном, хотя и весьма поучительным.

Каким бы извилистым ни был жизненный путь человека, он непременно возвращается к своим истокам, к своему предназначению, пусть даже и неосознанному. В этом и состоит суть пушкинской философии. «На свете счастья нет, но есть покой и воля» — за этими строками прочитывается множество попыток обрести счастье через борьбу с самим собой и судьбой. Итог, к которому приходит поэт, помогает смириться с тяжёлыми обстоятельствами и найти в себе силы жить дальше. Потому что любые попытки противостоять судьбе — бесплодны и часто приводят к трагедии. Чем дальше человек отходит от привычного ему окружения, тем больше он запутывается, и в конце концов может наступить момент, когда вернуться уже невозможно.

Смысловое поле «Повестей Белкина» постоянно балансирует на грани полярностей (от одной крайности в другую), чтобы с помощью синтеза совместить противоположности уже в ином качестве. Способность сохранять равновесие — важная черта характера, дающая человеку силы и надежду на будущее. Лиза в «Барышне-крестянке» из барышни превращается в дворовую девушку, но в конце повести вновь становится барышней и выходит замуж за Алексея. Маша в «Метели» после неудачного замужества возвращается в родительский дом и ведёт себя так, словно ничего не произошло. И судьба вознаграждает её за это встречей с Бурминим. Сильвио находит в себе силы справиться с ненавистью, и жизнь его оканчивается так, как ему бы хотелось, — в сражении. Только Дуня из «Станционного смотрителя» возвращается к отцу уже после его смерти. Но возвращение неизбежно, иначе всё для героев Пушкина теряет свой смысл.

Широкий диапазон значений и многообразие форм отличает прозаические произведения Пушкина. «Каждая повесть представляет собою синтез разных стилей, разных пластов речи»<sup>626</sup>. Литературный язык в «Пове-

<sup>626</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 548.

стях Белкина» переходит в витиеватость слога мелкопоместных дворян, профессионально-бытовые разговоры соседствуют с разговорной лексикой, в которой присутствуют черты крестьянского говора, при этом особенность прозы Пушкина состоит в том, что даже «крестьянская речь воспроизведена с реалистической точностью и жизненностью»<sup>627</sup>.

В. В. Виноградов отмечает обособленность «Выстрела» в стилевом контексте «Повестей Белкина»: «Язык рассказчика, Сильвио и графа — при всех экспрессивных индивидуально-характеристических отличиях их речи — относится к одной и той же социально-стилистической категории. <...> В языке „Выстрела“ сгущены галлицизмы, обычно избегаемые Пушкиным. Таким образом, получается впечатление, что в повести „Выстрел“ создаются на основе дворянско-офицерской идеологии и соответствующего стиля „марлинизма“ три типических характера военной среды»<sup>628</sup>.

Взаимодействие разноплановых элементов стиля способствует живости восприятия пушкинского художественного текста. Несмотря на сочетание различных приёмов стилистического оформления текста, автор сохраняет общий тон повествования и язык «Повестей Белкина», при всём смешении стилей, воспринимается как литературный язык.

Простота и лаконичность пушкинской прозы часто граничит с парадоксом, совмещая в себе значения, расшифровка которых требует от читателя внутреннего напряжения и работы мысли. Например в «Выстреле»: «Прошло три дня, поручик был ещё жив», или в «Метели»: «Подали ужинать; сердце её сильно забилося». Но наибольшее очарование пушкинской прозы составляют отрывки, в которых эмоциональность сочетается с полнотой и образностью изложения: «Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя; ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостию; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела»; «Рассеянные жители столицы не имеют понятия о многих впечатлениях, столь известных жителям деревень или городков, например об ожидании почтового дня: во вторник и пятницу полковая наша канцелярия бывала полна офицерами: кто ждал денег, кто письма, кто газет».

Аскетизм в использовании формальных средств выражения, при котором действие или событие не описывается со всеми подробностями, а обозначается точно, задавая проблему, создаёт широкие возможности для использования читателем контекста литературного произведения и своего собственного жизненного опыта. Схематизм изображения пробуждает воображение, погружая читателя в его собственный мир художественного вымысла. Сочетание краткости и метафорической полноты изложения в прозе Пушкина вызывает ощущение равновесия при всём многообразии языковых форм и способов презентации информации.

<sup>627</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 555.

<sup>628</sup> Там же. С. 547–548.

Эпиграфы к «Повестям Белкина» определяются композицией цикла и тоже выстроены в соответствии со стилистической градацией. Центральная повесть «Гробовщик» предваряется сточками из оды Державина «Водопад». «Метели» и «Станционному зрителю» предшествуют строки из баллады «Светлана» Жуковского и «Станция» Вяземского. Перед начальной повестью «Выстрел» Пушкин ставит строки из поэмы «Бал» Е. Баратынского и рассказа «Вечер на бивуаке», под которым нет даже имени автора — писателя-романтика Александра Бестужева-Марлинского. А «Барышне-крестьянке», которая замыкает цикл, соответствует фраза из поэмы Ипполита Богдановича «Душенька».

Образ водопада в оде Державина символизирует не только богатство, славу, но и неизбежность падения с высоты — трагический финал для того, кто в жизни удостоился всеобщего признания и высших почестей. Эпиграф из Державина свидетельствует о том, что в «Гробовщике» Пушкина парадоксальным образом сочетаются высокое и низкое, земное и небесное — обыденность существования городских ремесленников и метафизическая сторона жизни, которая раскрывается перед человеком с приходом смерти. По мнению В. В. Виноградова, «особенно остро контраст между новыми реалистическими, профессионально-бытовыми приёмами развития „гробовых“ тем и старой традицией их символического обобщения подчёркивается эпиграфом из „Водопада“ Державина, рисующим образы гробов красками космического символизма: Не зрим ли каждый день гробов, / Седин дряхлеющей Вселенной?»<sup>629</sup>

Романтическая баллада «Светлана» Жуковского, несмотря на использованный в ней сюжет «Леноры» немецкого поэта Г.-А. Бюргера, стала классикой отечественной поэзии. Орывок, который Пушкин выбрал из «Светланы» в качестве эпиграфа к «Метели», соответствует общему романтическому настрою повести. Строки из стихотворения Вяземского «Станция»: «Коллежский регистратор, Почтовой станции диктатор»<sup>630</sup>, с одной стороны, имеют ироническое значение, так как вступают в противоречие с униженным положением Самсона Вырина в «Станционном зрителе», но с другой — соотносятся с восприятием образа главного героя читателем, которому близок и понятен гнев отца на обидчика своей дочери и его желание спасти её от унижения.

Произведение Богдановича и Бестужева-Марлинского, строки из которых Пушкин использует к качестве эпиграфов к повестям «Выстрел» и «Барышня-крестьянка», нельзя отнести к шедеврам русской классики. В поэме Богдано-

<sup>629</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 569.

<sup>630</sup> В строке из стихотворения Вяземского «Станция» Пушкин меняет прилагательное *губернский* со значением места («губернский регистратор») на *коллежский*, указывающее на звание и общественный статус человека. Коллежский регистратор, согласно «Табели о рангах всех чинов воинских, статских и придворных» в Российской империи, — чиновник низшего 14-го класса. «Долгое время станционные смотрители, хотя и были государственными служащими, вообще не имели чина; он был введён для того, чтобы избавить их от постоянных унижений со стороны власть имущих. “Чин не бей меня в рыло”, — так называет коллежских регистраторов один из персонажей Лескова» (Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. Изд. 3-е. М.: Флинта: Наука. 2000. С. 93–94).

вича, написанной на сюжет повести Лафонтена «Les Amours de Psyché et de Cupidon»), рассказывается о волшебных приключениях Душеньки во дворце Амура. И «Душеньку», и «Вечер на бивуаке» Бестужева-Марлинского с полным основанием можно отнести к так называемой «дамской» литературе.

Если «Гробовщик» по отношению к эпиграфу из Державина занимал более низкую позицию в литературной градации (ода традиционно относилась к поэтическим произведениям высокого стиля), то повести «Выстрел» и «Барышня-крестьянка» по своим художественным и стилистическим достоинствам существенно превосходят «Душеньку» и «Вечер на бивуаке», строки из которых Пушкин выбрал для них в качестве эпиграфов. По мнению В. В. Виноградова, «пушкинский „Выстрел“ своим сжатым и простым повествовательным стилем как бы противостоит риторической манере байронических повестей Марлинского (ср. письмо Пушкина А. А. Бестужеву 1825 года из Михайловского, „Переписка“, I, стр. 228)»<sup>631</sup>.

Таким образом, обрамляющие цикл «Повестей Белкина» произведения предваряются эпиграфами из произведений современников Пушкина, в большей степени рассчитанных на непритязательную салонную публику, следом за ними идут эпиграфы из русской классической поэзии начала XIX века — Жуковского и Вяземского, а в центре автор приводит строки из высокой поэзии XVIII века — оды Державина с её всеобъемлющим вселенским подтекстом. Симметрия в выборе и расположении эпиграфов к пушкинским повестям свидетельствует о глубокой философской и художественной проработке Пушкиным концепции цикла «Повестей Белкина».

Произведения, из которых были взяты эпиграфы, не только определяют отношение автора к тому, что он пишет, но и задают уровень восприятия «Повестей»: от высокого и самобытного до незначительного и вторичного. Возможно, в этом содержится ключ к пониманию творчества Пушкина: всё в жизни перемешано и всё имеет право на существование. Стилистическое разнообразие эпиграфов к «Повестям Белкина» символизирует реальность, в которой от романтического и сентиментального до высокого и трагического всего один шаг.

Крайности определяют возможности. Наличие контрастов в природе, в литературе, в жизни образует пространство, в котором реализуются различные формы и степени проявления заключённых между полярными категориями сущностей. Если есть точки, указывающие на предельные величины одного и того же признака, то речь может идти о симметрии, центр которой — середина, абсолютный ноль, отсутствие чего бы то ни было. С другой стороны, этот ноль представляет собой точку отсчёта, без которой любая интерпретация не имеет смысла.

\* \* \*

Подводя итоги, можно сказать, что отношения симметрии и асимметрии составляют основу художественного произведения, формируя его структуру и содержание в соответствии со способностью читателей вос-

<sup>631</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература. 1941. С. 470.

принимать, анализировать и усваивать представленную в тексте информацию. Поэтапное введение в сюжет художественного произведения действующих персонажей и процесс воспроизводства новой информации на основе имеющихся суждений подчиняются принципам симметрии/асимметрии, которые отвечают за установление сходства и различия между объектами окружающей действительности.

Асимметрия образующих сюжет причинно-следственных отношений переплетается с симметрией композиционных структур, а симметрия признаковых значений в обязательном порядке сочетается с асимметрией меры и степени их проявления не только в чертах характеров действующих лиц, но и в описании ситуаций. Система посредников, т. е. привлечение знакомого, хорошо усвоенного для разъяснения сложного и необычного в структуре художественного произведения, тоже опирается на правила симметрии/асимметрии.

Сознание постигает мир в соответствии с принципами, которые в этом мире изначально заложены, и, следовательно, художественное пространство подчиняется тем же законам и логическим схемам развития, что и остальные природные структуры. Однако цель автора заключается не столько в том, чтобы изложить факты, сколько в том, чтобы интерпретировать их с этической, эстетической и художественной точек зрения: оказать на читателя определённое воздействие, привлечь его внимание к проблеме или заставить задуматься над вопросами, которые раньше не входили в сферу его интересов, возможно, в силу недостаточной компетенции или неспособности взглянуть на мир целиком со всеми определяющими его причинно-следственными соответствиями.

В литературе речь идёт не об отражении, а о преобразовании действительности, а любые преобразования связаны с изменением системы отсчёта. Индивидуальная точка зрения писателя, интуитивная субъективность его оценок и свобода в выборе средств выражения составляют суть творчества. Любые открытия входят в нашу жизнь на основе симметрии — сопоставления нового с уже известным и выявления логической схемы их взаимодействия и развития. Каждый раз, сталкиваясь с необычной для себя интерпретацией описываемых событий, читатель имеет возможность извлекать из имеющегося материала новую для себя информацию и делать соответствующие выводы. Фундаментальность существующих законов природы и их независимость от разных систем отсчёта позволяют говорить о том, что полученная в результате творческого процесса информация, не только соответствует, но и в силу интуитивного способа её постижения может во многом предвосхищать будущее развитие событий.

Симметрия внутренняя и внешняя, динамическая и статическая, кольцевая, осевая и зеркальная — вот только небольшая часть возможных вариантов проявления в художественном произведении этого основополагающего закона, определяющего всё многообразие сосуществующих в природе форм движения и организации материи. Их изучение требует специальных исследований и может открыть много нового относительно принципов работы сознания человека и способов интерпретации окружающего его мира.