

В.Ю. Даренский
доктор философских наук,
профессор кафедры философии,
Луганский государственный педагогический
университет, г. Луганск, ЛНР.
E-mail: darenskiy1972@rambler.ru
ORCID: orcid.org/0000-0003-2042-5527

С. Лем как теоретик литературы: экзистенциалист под маской структуралиста¹

Аннотация: В статье рассматривается концепция сущности литературного произведения, теоретически развернутая С. Лемом в его книге «Философия случая». Показаны принципы критики им структуралистского подхода, а также его теория произведения сопоставлена с концепциями Р. Барта и У. Эко. Принципиальное отличие подхода С. Лема здесь состоит в том, что его понимание полисемии произведения и множества его интерпретаций не противоречит существованию «лучшей» интерпретации. Базовым принципом понимания произведения у С. Лема является вскрытие его глубинной онтологической модели, каковой является преодоление хаоса в структуры порядка. При этом порядок имеет процессуальный и межсубъектный характер. С. Лем принимает «классический» принцип поиска «лучшей интерпретации» произведения так, что она должна стать результатом отбора и синтеза нескольких вариантов. Кроме того, С. Лем опирается и на архетип творящего мир Слова, которое созидает реальность. Тем самым, мышление С. Лема продолжает определяться библейскими архетипами, даже несмотря на весь его внешний сциентизм. Такое мышление остается для нас ценным образцом, поскольку позволяет соединять анализ новейших явлений и ситуаций в культуре с пониманием её глубинных архетипических оснований.

Ключевые слова: С. Лем, произведение, интерпретация, порядок, хаос, мир.

Концепция сущности литературного произведения, изложенная С. Лемом в «Философии случая» (1967), до настоящего времени почти не становилась предметом специального изучения; исключением является только монография польского автора А. Василевского «Теория литературы Станислава Лема» (2017). Он отмечает, что комментаторы «Философии случая» не заметили её новаторство, поскольку оценивали её с точки зрения доминировавших в то время парадигм в литературоведении. И с этой точки зрения она выглядела просто как очередная версия модного в то время структурализма. А. Василевский справедливо отмечает оригинальность «Философия случая», которая никак не сводится к простому повторению структуралистских принципов. Более того, этот автор считает, что С. Лем заложил в этой книге основания для иной теории – а именно, «пролегомены для эмпирического конструктивизма» (Wasilewski 2017, с. 284).

Однако термин «эмпирический конструктивизм», на наш взгляд, применим к концепции С. Лема именно в сравнении её со структурализмом: в отличие от него, С. Лем не задает себе априорных принципов и отталкивается от эмпирического опыта себя как писателя и читателя, затем уже конструируя определенные идеи. Книга С. Лема сочетает в себе научный стиль – и он почти полностью заимствован им из структурализма, – и значительный элемент эссеистики, которые хорошо дополняют друг друга. Но подход

¹ Статья впервые опубликована в журнале «Семиотические исследования»: Даренский В.Ю. С. Лем как теоретик литературы: экзистенциалист под маской структуралиста // Семиотические исследования. 2022. Т.2. №3. С. 52-60.

С. Лема также не сводится к «конструктивизму», поскольку в нем силен элемент экзистенциальной рефлексии над природой литературного текста – более того, именно этот элемент и дает концепции С. Лема её главную содержательность, которая не сразу заметна за структуралистской терминологией, которую он использует. Целью данной статьи является анализ этого глубинного мировоззренческого элемента в концепции С. Лема на примере нескольких его ключевых идей с выходом на обобщающее определение специфики его концепции и её ценности для нашего времени.

Е.А. Смердова в статье «Игры интерпретации (о книге Станислава Лема “Философия случая”»)», в частности, пишет: «Художественный текст рассматривается, в том числе, и как автономная система, способная к эволюции своих смыслов и самоорганизации в пространстве культуры. Книга Лема – это иной, не совсем привычный для профессионального филолога взгляд на литературу <...> речь идет о возможности создания стохастической модели интерпретации. Здесь текст рассматривается как автономная самодостаточная система, способная к порождению собственных смыслов в зависимости от того, в каком контексте восприятия она находится. Такой подход, по мысли Лема, позволяет определять спектр вероятностных значений <...> книга “Философия случая” предлагает не совсем привычный для филолога, но совершенно естественный для специалиста в области теории систем взгляд на проблемы интерпретации художественного произведения» (Смердова 2012). Тем самым, подход С. Лема к феномену произведения – это подход философа и культуролога, он работает на таком же уровне мысли, как, например, Кант, Гегель или Бахтин. Такой уровень отвлекается от специфических задач литературоведения и может дать понимание произведения как специфического творения человека.

Вместе с тем, результат такого подхода у С. Лема до настоящего времени обычно трактуется весьма упрощенно. Так, например, авторы статьи «Литературная репутация Станислава Лема» пишут: «С. Лем вплотную подбирается к тому, что литературное произведение – сложная совокупность разноприродных явлений: воображения (мира героя), материального конструкта (текста) и рецепции всего этого (психологии читателя). Эта мысль стала уже общим местом в гуманитаристике» (Козьмина, Скубачевска-Пневска 2019, с. 21). На самом же деле, С. Лему вовсе не нужно было «подбираться» к пониманию этого общего места – он исходил из него как из самого собою разумеющегося факта и занимался другими вопросами. Главные из них – о возникновении уникальных структур, каковыми являются художественные произведения, о критериях художественности, которые невозможно определить методами структурного анализа, и о том, каким образом единичные события, каковыми являются произведения, несут в себе универсальные смыслы. Все эти вопросы, которые являются главными в книге С. Лема, – не структуралистского, а экзистенциального плана.

Ключевой тезис С. Лема сразу выводит нас за рамки структурализма и близок экзистенциалистскому взгляду на литературу. Он писал: «вступая в социальную циркуляцию, новое произведение представляет собой систему, во многих отношениях недоопределенную, не в смысле схематичности, но в смысле “имманентного отсутствия структуры”. Креация – это только “проектирование”, реализующее звено которого возникает благодаря принципиально массовым процессам. Притом, чем более гомогенна читательская культурная среда, и вместе с тем – чем однозначнее утвердившиеся в этой среде комплексы “правил включения” в массово принятые “структуры отнесения”, тем труднее постижима благодаря этому конвенциональная природа этих правил и структур, поскольку она не является ни необходимой, ни единой» (Лем 2007, с. 200). Тем самым, согласно С. Лему, *онтология произведения состоит не в его текстовых структурах, а в процессах до-определения его содержания читательским восприятием.*

Поэтому естественно, что категория «случая» стала ключевой в его концепции литературного произведения, поскольку она трактуется С. Лемом как такая стохастическая самоорганизующаяся система, где это «само-» означает не автономное

бытие произведения как замкнутой структуры, а коммуникативный процесс взаимодействия читателя с текстом, а через текст – с автором и другими читателями, которые тоже высказывают свои суждения о произведении. Произведение, по С. Лему, возникает в результате спонтанной эволюции художественной литературы как диахронической системы – по аналогии с появлением новых биологических видов в живой природе: «Если позволительно охарактеризовать такое положение вещей с помощью афоризма, то речь идет о такой эволюции, в которой случайная, возникшая в итоге совпадений исходная ситуация перерождается в устойчивую особенность системы и ее закономерность. Дело, следовательно, в том, что случай превращается в руководящее начало, произвол – в судьбу. В свою очередь, структура литературного произведения выявляется в качестве сложной функции связей, протянувшихся между текстом и воспринимающим субъектом. Поскольку эти связи меняются, меняется и “внутренняя структура” литературного произведения» (Лем 2007, с. 28).

Каким образом меняется его внутренняя структура, если произведение неизменно в качестве написанного текста? Меняется не текст, а именно произведение как система смыслов и коммуникативных связей – актуальных и потенциальных. Это процесс доопределения произведения читательским восприятием С. Лем описывает так: «в глазах читателей новое произведение сначала – сочинение бесформенное, не проявленное, иногда даже бессмысленное. Поэтому спрашивать о его “подлинной” структуре, о “подлинном” типе его целостности, конструкции, о глубине его смысла – это все равно что спрашивать перед грозой о числе молний и количестве осадков. Итак, ситуация автора подобна ситуации человека, который изобрел новое слово, ранее не известное в языке, и старается пустить его в обиход. Или ситуации нового вида, вступающего на арену эволюционной борьбы за существование» (Лем 2007, с. 28-29). Биологические аналогии здесь вполне уместны в качестве научных аналогий, которые указывают на спонтанный и эволюционный процесс развития литературы.

Тем самым, понимание природы литературного произведения С. Лемом является своеобразным воплощением ключевого тезиса экзистенциализма – «существование предшествует сущности». Кроме этой внешней параллели есть и более глубинное соответствие: произведение понимается С. Лемом как экзистенция (в качестве квазисубъекта), поскольку его содержание не дано, а задано и продолжает доопределяться в процессе его восприятия – точно так же, как и в экзистенциализме человек является не более чем «проектом», осуществление которого всегда остается свободным, непредсказуемым и в этом смысле случайным. Таким образом, «Философия случая» является разновидностью экзистенциалистского взгляда на литературу. При этом С. Лем пользуется языком структурализма как основной в то время теории – как с целью быть понятным, так и в силу собственного сциентистского мышления. Эта теоретическая «маска» оказывается весьма удобной и продуктивной.

Естественно, что такой «экзистенциалистский» подход к пониманию бытия произведения сразу же ставил С. Лема в резкую оппозицию к структуралистам. Кроме того, сам С. Лем сформулировал свое несогласие со структурализмом: во-первых, с их стремлением «вычислить» некий «код» произведения, который бы объяснял его появление и его особенности (но согласно принципу «философии случая» это принципиально невозможно); во-вторых, он указал на невозможность с помощью структуралистского подхода отличить талантливое произведение от бездарного – ведь их структуры полностью аналогичны. Поэтому, писал он, «деятельность структуралистов в литературе не является ценностно-нейтральной: приравнивая бриллианты к камешкам, они помогают тому хаосу, который подрывает и разъедает нашу культуру <...> Поразительно, что когда структурализм пересаживали на поле литературы, на эту его особенность никто не обратил ни малейшего внимания. Между тем если при исследованиях языка и культуры с безоценочностью ещё можно согласиться, в литературе это не проходит» (Лем 2007, с. 556-557).

Впрочем, сам структурализм бывает разным, в том числе и таким, который учитывает и многие экзистенциальные аспекты художественного творчества, как это имело место в «тартуской школе». Тем не менее, и здесь приходилось вводить жесткие формальные определения. Так, Ю.М. Лотман в книге «Структура художественного текста» (1970) давал такое определение: «“Странные сближенья” (Пушкин) – закон синтагматики художественного текста. Увеличение информативности текста за счёт того, что единственно возможные в предшествующих структурах соединения получают альтернативу <...> Живопись XX века, позволяя себе запрещенные бытовым опытом соединения, подобно Маяковскому или Пастернаку в поэзии, значительно расширяет информационную нагруженность текста» (Лотман 1970, с. 241-242). Тем самым, Ю.М. Лотман пользовался не количественным, а качественным определением «количества информации» как степени неожиданности и оригинальности сочетания языковых структур, которая порождает новые смыслы и «избыточную» семантику текста. Однако даже такое определение всё равно не «ухватывает» сущность поэтического текста. Иначе говоря, эту «избыточную семантику» текста нельзя отождествлять с художественностью – это явления разного плана.

Ю.М. Лотман считал, что компьютер может писать только плохие тексты, не имеющие художественного содержания, поскольку он будет лишь комбинировать литературный «штампы». Но на практике этим занимается вовсе не компьютер, а многие стихотворцы, стремящиеся к максимальной «оригинальности» («информативности», по Ю.М. Лотману) своих текстов – по принципу «потока сознания», давая полную свободу своему бессознательному. Такие стихотворные упражнения не создают никакой поэтической ценности, поскольку этот поток бессознательных ассоциаций на самом деле тоже лишь воспроизводит «штампы», как и компьютер, произвольно комбинируя их, что внешне может выглядеть как «оригинальность». Например, идеология такой квазилитературной практики изложена в эссе С. Гандлевского «Метафизика поэтической кухни», где он так формулирует её главный принцип: «Создание стихотворения – парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств. Бывает, какой-нибудь словесный оборот цепляет слух, кажется интонационно обаятельным и многообещающим <...> Отныне у тебя в сознании сидит заноза, фраза-камертон, к которой будут – неделю, месяц или год – прибиваться родственные ей по тональности обрывки речи <...> Теперь под примерную интонацию нужно содержание...» (Гандлевский 2011, с. 67).

Согласно теории Ю.М. Лотмана, такие тексты полны неожиданных комбинаций слов и поэтому должны обладать высокой художественной ценностью, однако чаще всего её не имеют вообще, будучи просто записью потока сознания. На самом же деле, наоборот, речевое высказывание, которое имеет поэтическую ценность – это всегда «триумф воли»: оно может состоять из «штампов», но при этом иметь художественную ценность, поскольку организовано по художественным законам, а не как «поток сознания», и высказывает нечто важное о мире. «Штампы» – это такой же «строительный материал» высказывания, как и обычные слова языка. Вообще содержание поэтического высказывания в принципе невозможно измерить количеством содержащейся в нем «информации», ибо это сразу же приводит к парадоксу: с одной стороны, его информативность а priori нулевая, поскольку оно не является документальным отражением» реальности; с другой стороны – она бесконечная, поскольку поэтическое высказывание делается не о частных фактах и обстоятельствах, а о бытии в целом. Стихотворения классиков часто выглядят просто как обыденные сообщения, то есть их семантическая информативность в целом не выше, чем у простой докладной записки. Поэтическое содержание состоит не в этом, а в особом взгляде на мир, который и порождает художественность текста.

В одном из рассказов С. Лема была отработана гипотеза о создании машины, способной к осознанному текстопорождению: «Киберпоэт Трурля создаёт различные по семантической связности и наполненности тексты: от бессмысленного смещения морфем

польского языка до стихотворений в стиле Адама Мицкевича <...> Таким образом, Лем предсказал возможность существования киберэпигонов» (Смердова 2016б? с. 68; 75). Однако, даже несмотря на такую техническую возможность, «машинная поэзия» остается всё равно невостребованной – и в первую очередь потому, что не машины, а живые стихотворцы уже давно создают тексты вполне «машинного» типа, отдавая себя во власть «авторского безволия» и «потока сознания».

Появление такого рода текстов (для которых давно уже придуманы названия «пост-литература», «пост-поэзия» и т.п.) совершенно закономерно в силу исторических «мутаций» культуры. С. Лем пишет об этом так: «На давление со стороны цивилизационного прогресса культура отвечает усиленным и вместе с тем всё менее удачным мутированием. Всё, что в ней порождается, сразу же смывается волной очередных инноваций, которые оказываются столь же неустойчивыми. Культура попадает, таким образом, в бесперспективную мутационную неурядицу, потому что всё это не суть её координированные маневры, но как бы дрожь волокон, клонические и тонические судороги, которым инструментальные усилители добавляют энергии. Отбор в сфере символических проявлений культуры становится стохастическим, как и его следствия. Результирующая всех этих проявлений уже не эффективна, но лишь аффективна, поскольку индивидуальными и групповыми реакциями выражает страх, разочарование и угнетённость разбитой культуры» (Лем 2007, с. 423). Соответственно, тексты, порожденные «мутационной неурядицей», формально могут попадать в категорию весьма «оригинальных» и нести в себе избыток семантической информации, то есть вполне соответствовать структуралистским критериям содержательности, но при этом не иметь никакой художественной ценности.

Каким же образом можно найти критерий художественной ценности текста? С. Лем отталкивается от классического определения «эстетической информации», предложенного А. Модем, но дает ему свою интерпретацию. По А. Молю, «эстетическая информация, содержащаяся в произвольном объекте (М), есть отношение “субъективной избыточности” (R) к “статистической информации” (Н)»; как отмечает С. Лем, «приведенная формула математизированной эстетики говорит нам, что субъективно имеющее место уменьшение количества статистической информации, содержащейся в произведении искусства, есть мера его статистического упорядочения. Чем точнее нам удастся представить “первозданный хаос” в виде целостности, тем более значителен будет выигрыш в эстетической информации, которая измеряется разностью между шенноновской информацией и информационным избытком, остающимся после перцептуальной организации массива воспринятых данных» (Лем 2007, с. 50-51). Таким образом, С. Лем переводит это определение из сферы структурализма и математики в сферу онтологии, оперируя понятиями «хаос» и «порядок» не в математическом, а в их изначально онтологическом (архетипическом) смысле. Это означает, что художественный текст – это текст, который не просто обладает «избыточной» семантикой, которая «автоматически» получается в результате непривычного соединения разнородных языковых элементов, еще и привносит в этот порядок не только структурные, но и ценностно-смысловые элементы.

Соответственно, эти ценностно-смысловые элементы не заданы в самом тексте «автоматически», но возникают только в результате встречной активности читателя. «Вся “эстетическая информация”, – пишет С. Лем, – остается “на стороне субъекта”. Для нее нет физических эквивалентов в воспринимаемом субстрате, поскольку в его плоскости о каких бы то ни было измерениях с целью установить количество этой “эстетической информации” в данном случае говорить трудно. Потому что она есть исключительно функция от разнообразия “ладов”, какими располагает воспринимающий субъект, а сам “эстетический объект” нельзя наделять какой бы то ни было “информационной” ценностью, поскольку он есть всего лишь стимул» (Лем 2007, с. 57). Означает ли это пресловутый «субъективизм»? Не означает, поскольку речь идет здесь не о субъективизме

восприятия, об объективном «механизме» смыслопорождения, который действует именно так. С. Лем еще детализирует описание этого «механизма» с учетом его социального наполнения как процесса во времени: «То, что выражает самую специфику произведения как именно литературного произведения, возникает из массово-статистических процессов, инкорпорированных в сфере явлений исторических, культурных и языковых. Посредством “адаптации” к стереотипам культуры или посредством активной смены таких стереотипов (или играющего сходную роль социального подтверждения определенных конфигураций значений) текст, первоначально “в себе” неотчетливый, “неточный”, становится литературным произведением» (Лем 2007, с. 63). Таким образом, художественный текст – это текст, построенный так, чтобы он был способен вызывать художественное переживание у читателя при условии и некоторого изначального соответствия ожиданиям читателя, и дальнейшей «настройки» восприятия, которая создает «ауру» произведения.

Семиотический «механизм» восприятия и конституирования самого художественного содержания С. Лем определяет как живое «соотношение переменных» разных рядов, часть которых относится к текстовым, а часть к внетекстовым структурам. Этот «механизм» работает и диахронически, создавая культурную «рамку» восприятия произведения», и синхронически, фокусируя индивидуальное восприятие: «литературное произведение – пишет он, – в процессе его возникновения можно считать таким комплексом сопряженных переменных, в котором обнаруживаются определенные взаимно когерентные подмножества (комплексы), отображающие “формы” на “фоне” какой-либо среды. В то же время литературное произведение образует “ограничительную систему”» (Лем 2007, с. 67). «Ограничительная система» произведения – это его «внутренний мир» (Д.С. Лихачев), который создает свой особый фрагмент реальности, условно отделенный от других таких же «миров» и организованный по своим особым законам.

Особый интерес представляет такой подход С. Лема к пониманию произведения в сравнении с современными ему концепциями, из которых наиболее влиятельными и «знаковыми» для того времени были работы Р. Барта и У. Эко. Кратко сопоставим их следующим образом. Р. Барт в свой структуралистский период (1960-е гг.) интересовался произведением не с точки зрения его индивидуальных интерпретаций, но как индивидуальное воплощение универсальных повествовательных законов: в частности, по его определению, «повествовательный текст <...> обладает структурой, свойственной любым другим текстам и поддающейся анализу»; и поэтому я структурализм стремится к тому, «чтобы охватить бесконечное число конкретных высказываний путем описания того “языка”, из которого они вышли и который позволяет их породить» (Барт 1987, с. 388). Семиология Р. Барта исследует не произведение как таковое, а условия существования его содержания, то есть, является «наукой о формах» (Барт 1989, с. 356). В свою очередь, в «поворотной» для Р. Барта книге «S/Z» (1970) задача состояла в выделении в произведении особого предмета исследования, который Р. Барт назвал «Текстом», и в противопоставлении друг другу этих двух разных предметов анализа – Произведения и Текста, которые требуют совершенно различных подходов для своего понимания. Вот ключевое определение Текста: «Текст в том современном, актуальном смысле, который мы пытаемся придать этому слову, принципиально отличается от литературного произведения: это не эстетический продукт, это означающая практика; это не структура, это структурация; это не объект, это работа и деятельность; это не совокупность обособленных знаков, наделенная тем или иным смыслом, подлежащим обнаружению, это диапазон существования смещающихся следов; инстанцией Текста является не значение, но означающее в семиологическом употреблении этого термина» (Barthes 1985, с. 13).

Впрочем, отношение Р. Барта к Тексту двойственно: с одной стороны, принципиальная полисемия Текста противопоставляется им моносемии (цельности и принудительности) произведения, с другой – эта стереофония оказывается всего лишь

стереофонией культурных стереотипов и скрытых цитат: «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял с себя всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне неотягощен; он прогуливается <...> Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению <...> все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию» (Барт 1989, с. 418). Поэтому, с одной стороны, можно получать «удовольствие от текста» (так называется и одна из ключевых работ «позднего» Р. Барта) в силу его спонтанности, а с другой – можно и «вывернуть наизнанку» текстовую ткань, из которой создано произведение, как бы распустить смысловые нити произведения, обратно «растворить» их в универсальном и анонимном Тексте культуры. В книге «S/Z» есть такое определение: «в герменевтической системе коннотативному означаемому принадлежит совершенно особое место: это означаемое несет в себе неполную, недостаточную истину, не имеющую сил назваться собственным именем; оно и воплощает неполноту, недостаточность и бессилие истины, причем такая частичная ущербность играет принципиальную роль: сама неспособность разрешиться от бремени истины представляет собой кодовый элемент, герменевтическую морфему, чья функция заключается в том, чтобы, как можно теснее очертив круг загадки, дать ей тем самым наиболее концентрированное выражение: именно эта сосредоточенность придает загадке силу, а потому с известными оговорками можно сказать, что чем больше множатся знаки, тем сильнее затемняется истина и тем с большим нетерпением мы ожидаем разгадки. Коннотативное означаемое – это индекс в буквальном смысле слова: оно только указывает, но ничего не говорит; указывает же оно на имя, на истину в облике имени; силясь назвать истину, оно бессильно сделать это» (Барт 2009, с. 119).

Таким образом, глубинная стратегия чтения для Р. Барта здесь состоит в том, чтобы очертить неустранимую внутреннюю загадку Текста, который «просвечивает» через произведение, но так, чтобы произведение не могло разгадать её, но состояло бы из совокупности «индексов» – то есть только «отсылок» к самой загадке, но не её возможных разрешений. Как это можно соотносить с пониманием произведения у С. Лема? Сама по себе стратегия создания и сохранения «загадок» С. Лему определено чужда: он исповедует классический принцип наиболее точной интерпретации и, соответственно, выявления внутренней истины произведения. Этот принцип он сам четко сформулировал следующим образом. Он формулирует свою конечную цель так: «Когда же мы сопоставим различные “версии” и “варианты” прочтения одного и того же произведения, например, “психиатрические”, “моральные”, “общественные” или “историософские”, – получив таким путем критерий, мы займемся поиском высших в категориальном отношении принципов оптимального, то есть наиболее значимого и универсального варианта читательского восприятия» (Лем 2007, с. 131). С. Лем понимает классический принцип поиска «лучшей интерпретации» произведения так, что она должна стать результатом отбора и синтеза нескольких вариантов. Такой подход сам С. Лем удачно реализовал как литературный критик (Даренский 2018).

В свою очередь, С. Лем также писал и об «имманентном отсутствии структуры» произведения, поскольку эта структура находится не только в нем самом, а «между» ним и читателем – но вполне аналогичный принцип понимания произведения развивал и У. Эко, главное произведение которого на эту тему называется «Отсутствующая структура» (1968). Основной тезис У. Эко также аналогичен тому принципу понимания произведения, который в своей книге развивал С. Лем. У. Эко писал: «Произведение остается неисчерпаемым, поскольку оно “открыто”: мир, упорядоченный согласно универсально признанным законам, заменен в нем миром, основанным на неоднозначности (ambiguity, ambiguità) – как в отрицательном смысле, потому что в этом мире нет направляющих центров, так и в смысле положительном, потому что все ценности и догмы в этом мире постоянно ставятся под вопрос» (Эко 2007, с. 95). Эта

формулировка У. Эко вполне соответствует представлениям С. Лема о содержании произведения как «функции от разнообразия “ладов”, какими располагает воспринимающий субъект», и как результата взаимодействия «когерентных подмножеств (комплексов), отображающих “формы” на “фоне” какой-либо среды». Однако принципиальное отличие подхода С. Лема здесь состоит в том, что его понимание полисемии произведения и множества его интерпретаций не противоречит существованию «лучшей» интерпретации.

Можно привести ещё ряд ключевых определений из итоговой книги У. Эко «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» (1979), в которой он писал: «Процесс неограниченного семиозиса показывает нам, как означивание (signification), постоянно соотнося один знак с другим или с рядом других знаков, обрисовывает элементы культуры (culturalunits) асимптотически, никогда не позволяя прикоснуться к ним непосредственно, но делая их доступными через посредничество других элементов. Так, мы никогда не обязаны замещать элемент культуры чем-то, что не есть семиотическая сущность, и никакой элемент культуры не должен быть объясняем через какую-либо платоновскую, психическую или предметную сущность. Семиозис объясняет себя сам: это постоянное круговращение есть нормальное условие означивания (signification), и оно (это круговращение) даже позволяет по ходу процессов коммуникации использовать знаки для того, чтобы говорить о предметах и состояниях мира» (Эко 2007, с. 333). Это определение весьма близко по смыслу вышеприведенному определению Р. Барта, в котором говорится об «индексах», лишь указывающих на загадку произведения – У. Эко говорит о том же, используя метафору «асимптоты» как приближения к истине произведения, которая никогда не может быть вполне постигнутой. Относительно метафоры «асимптоты» с ним вполне согласился бы и У. Эко, но с оговоркой возможности полного знания.

Кроме того, У. Эко делал акцент на цикличности интерпретаций. Он писал: «круг семиозиса замыкается в каждый миг – и не замыкается никогда. Система семиотических (знаковых, кодовых) систем, которая может показаться нереальным миром культуры, идеалистически отделенным от действительности, на самом деле побуждает людей воздействовать на мир; и каждое такое преобразующее мир воздействие, в свою очередь, всегда и непременно само превращается в новые знаки и кладет начало новому процессу семиозиса: Пирсово понятие *интерпретант* учитывает не только синхронные структуры семиотических систем, но также диахронные деструктуризации и реструктуризации этих систем» (Эко 2007, с. 328). Данное определение четко соответствует тезису С. Лема о становлении произведения в потоке диахронных коммуникативных связей, которое приводилось выше.

Фактически, у С. Лема интерпретация произведения по своей структуре не отличается от алгоритма познания явлений в науке. Он писал: «Мы как бы подвергаем произведение пробе на предмет того, какой максимальный объем реальности оно “покрывает”, и стараемся понять, каков его “трансфер” и каков размах возможной в дальнейшем экстраполяции его значений. Произведение дает нам возможность заново, по-своему, на правах целостной “гипотезы” организовать мир, “перетасованный” чтением, усилить наши способности комплексного видения его проблем. “Приращение информации” при этом такое же, как в тех случаях, когда нас научат в бурлящих, хаотичных и потому непонятных и даже неразличимых явлениях усматривать порядок» (Лем 2007, с. 130-131). Как и в научном познании, так и в интерпретации произведения, С. Лем постоянно указывает на лежащий в их основании архетип культуры – превращение хаоса в порядок. Именно это онтологическое основание и не дает С. Лему возможности увлечься «полисемией», как это делают постмодернисты. Для него произведение, как вся культура в целом, остается неизбывным ритуалом преодоления хаоса и превращения его в космос. Тем самым, теорию С. Лема в определенном смысле можно определить как «ритуалистическую».

Такой подход иногда имеет и весьма парадоксальные выражения, например, в таком определении С. Лема: «КУЛЬТУРА КАК ДЕСТРУКЦИЯ КУЛЬТУРЫ – иными словами, усмотрение ценностей через их уничтожение» (Лем 2007, с. 413). Речь идет о процессах усиления хаоса и стохастичности в культуре, которые происходят под давлением техногенной цивилизации и создают аналог «машинного творчества» у живых людей. Соответствующие идеи С. Лема рассматривались выше. Это процесс внутренней деструкции культуры становится и её деконструкцией, поскольку само разрушение указывает на то, что именно ею разрушается. В этом видна параллель с концепциями теоретиков-постмодернистов.

С. Лем дает и более подробное определение этого парадоксального «механизма» деконструкции культуры: «КУЛЬТУРА КАК БЕГСТВО ОТ КУЛЬТУРЫ <...> в знаковой области, то есть в сфере системных смыслов, стохастичность оборачивается полным отсутствием этих смыслов. Притом в качестве произведения искусства подаются сегодня не только то, что таковым традиционно быть не могло, но и то, что вообще лишено какого бы то ни было смысла <...> Современное поколение художников, по-видимому, стремится к тому, чтобы свести на нет все законы творчества, безотносительно к тому, чем они ранее были и чему служили. Применяют различные парадигмы, составляя из них гибриды в различных комбинациях, как бы желая истощить до дна музейные или соответственно библиотечные коллекции <...> но его результаты стохастичны, потому что представляют собой некий “промискуитет”. Что угодно скрещивается с чем угодно уничтожение ценности, кем-либо признаваемой, само становится ценностью» (Лем 2007, с. 423). Данное определение можно признать «классическим»: оно очень четко отражает и реальные процессы в современной культуре, и сознание тех людей, которые в них вовлечены. Это определение дано на языке семиотики, то есть через описание знаковых процессов. Такое семиотическое определение «ситуации постмодерна» ценно тем, что оно не является лишь чьим-то субъективным впечатлением от происходящего, но показывает его внутренний «механизм».

С. Лем воспринимает эту ситуацию спокойно – как обусловленную объективными процессами эволюции культуры. Однако он не является её апологетом, но считает в целом разрушительной, и даже необратимой. В этом «эсхатологический» смысл его критики культуры. По контрасту с этими процессами понимание культуры С. Лемом выглядит традиционалистским. Как справедливо отметила Е.А. Смердова, «одно из значимых для Лема положений: мир творится по Слову, все возможные миры – миры лингвистические, текстовые, а сам язык есть автономный генератор метафизики» (Смердова 2016а, с. 63). Тем самым, можно даже сказать, что мышление С. Лема продолжает определяться библейскими архетипами, даже несмотря на весь его внешний сциентизм. Такое мышление остается для нас ценным образцом, поскольку позволяет соединять анализ новейших данных и ситуаций в культуре с её глубинными архетипическими основаниями.

Библиографический список

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387-412.

Барт Р. Избранные работы, Семиотика. Поэтика. – М.: «Прогресс», 1989. 564 с.

Барт Р. S/Z. Пер. с фр. Г. Косикова. – М.: «Академический проект», 2009. – 373 с.

Гандлевский С. Метафизика поэтической кухни // Гандлевский С. Сухой остаток: Избранные стихотворения. Эссе. – СПб.: Лениздат, 2013. – С. 115-121.

Даренский В.Ю. С. Лем как литературный критик // Четвертые Лемовские чтения: сб. материалов Всероссийской научной конф. / отв. ред. А.Ю. Нестеров. – Самара: СГА, 2018. С. 51-61.

Козьмина Е.Ю., Скубачевска-Пневска А. Литературная репутация Станислава Лема // Филологический класс. – 2019. – № 4 (58). – С. 16–22.

- Лем С. *Философия случая* / Пер. Б. Старостина. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 767 с.
- Лотман Ю.М. *Структура художественного текста*. – М.: «Искусство» 1970. – 386 с.
- Смердова Е.А. Вероятностная интерпретация референциально непрозрачного текста // *Summa Lemologiae* 2014. – Лемберг: Мимойд, 2016. – С. 54-68.
- Смердова Е.А. Игры интерпретации (о книге Станислава Лема «Философия случая») // *Филолог.* – 2012. – Вып. 18. – URL: bit.ly/2DQRJsS (дата обращения: 1.09.2022).
- Смердова Е.А. Станислав Лем о возможности кибернетического моделирования творческих процессов // *Summa Lemologiae* 2014. – Лемберг: Мимойд, 2016. – С. 68-77.
- Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста* / Перев. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 502 с.
- Barthes R. *L'aventure semiologique*. P., Seuil, 1985. 386 p.
- Wasilewski A. *Teoria literatury Stanisława Lema*. – Szczecin – Bezzrecze: Wydawnictwo Forma, 2017. – 331 s.

Ю.В. Доманский

доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва, Российская Федерация

E-mail: domanskii@yandex.ru, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7630-2270>

Преисподняя в оценке наступившего будущего из оставшегося настоящим прошлого («Возвращение со звёзд» Станислава Лема)

Аннотация: В статье рассматривается специфика функционирования и смыслообразующий потенциал связанной с преисподней лексики в романе Станислава Лема «Возвращение со звёзд». Приводятся те контексты, в которых присутствуют слова «чёрт», «чертовщина», «ад», «дьявольский», «дьявол». Интерес эти контексты, содержащие слова, связанные с христианским нижним миром, вызывают в виду особенной временной специфики лемовской повести и специфики типа повествования в ней. Дело в том, что главный герой прибыл из космоса, где находился много лет, но на Земле тем временем лет прошло ещё больше, то есть наступило будущее со всеми его фантастическими атрибутами, герой же, от лица коего ведётся повествование, так и остался человеком из прошлого, которое, таким образом, является его индивидуальным настоящим; следовательно, герой оказался как бы в двух настоящих временах: во-первых, в том настоящем, что есть на Земле (настоящее будущее); во-вторых, в том настоящем, что присутствует во внутреннем мире героя (настоящее прошлое); в результате оба эти времени, как бы парадоксально это ни выглядело, для героя оказываются в статусе настоящих времён. В таком временном ракурсе и при таком типе повествования исследовательское обращение к присутствию связанной с преисподней лексики, которая, казалось бы, должна в представленном будущем отсутствовать, может позволить увидеть смыслы при иных подходах скрытые.

Ключевые слова: фантастика, Станислав Лем, «Возвращение со звёзд».