

УДК 82.0

Теория возможных миров
литературы: предпосылки
создания, основные задачи и
подход к художественному миру
литературного произведения

И. В. Неронова

Ярославский государственный университет
им. П.Г. Демидова

E-mail: irinaneronova@gmail.com

Научная статья

Цель статьи – ознакомить с широко применяемой в западном и мало известной в отечественном литературоведении теорией, основывающей изучение художественного мира произведения на модальной логике. В статье изложены причины переноса теории аналитической философии на предмет изучения литературоведческой науки, а также описаны базовые свойства художественного мира литературного произведения в рамках указанного подхода.

Ключевые слова: возможные миры; художественный мир; литературное произведение; фикциональная референция; философия языка; модальная логика.

Possible worlds of literature:
prerequisites, main tasks and
approach to fictional world

I. V. Neronova

P. G. Demidov Yaroslavl State University

Scientific article

The aim of the article is to acquaint a reader with wide used in western literary theory and little known in Russian approach to fictional world which is based on modal logic. The article sets forth the reasons of transfer of analytic philosophy's theory on the subject of literary theory research, and also describes the main characteristics of fictional worlds of literature within the framework of the theory.

Keywords: possible worlds; fictional world; literary work; fictional reference; philosophy of language; modal logic.

Философская теория возможных миров была предложена в 1950-х годах одним из крупнейших и авторитетнейших философов XX века Солом Крипке¹ и разрабатывалась Я. Хинтикка, Д. Льюисом и другими. Сама идея возможных миров была высказана еще Лейбницем при анализе истинности логических утверждений. Однако Крипке не просто оживил идею Лейбница, но и дополнил ее понятием достижимости между возможными мирами, которые он понимает как логические модели, состоящие из K набора элементов, выделенного элемента G из этого набора и отношения R между ними. Миры связываются между собой отношениями доступности и альтернативности^{2,3}. Умберто Эко резюмирует резюмирует общие представления о возможных мирах так:

«а) возможный мир – это возможное положение дел, выраженное (описанное) некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или p , или $\neg p$;

б) возможный мир состоит из множества возможных индивидов⁴, наделенных свойствами;

¹ В связи с этим назовем работу “Semantical Considerations on Modal Logic”. Основной работой Сола Крипке по проблеме следствий для семантики теории возможных миров является книга «Именованное и необходимость» (“Naming and Necessity”), опубликованная в 1980 г.

² Отметим тот факт, что в своих работах Крипке при анализе отношений доступности и альтернативности часто ссылается на художественные тексты. Возможно, что и эта деталь сыграла свою роль при переносе его теории на предмет литературоведения.

³ О моделях миров С. Крипке подробно см. [1, p. 43–50].

⁴ Здесь и далее понятие «индивид» используется в рамках не социально-психологического, но логического определения. В логике индивид – «любой объект, обозначаемый единичным, или собственным, именем. Логические формальные исчисления, содержащие общие и экзистенциальные предложения, обычно предполагают существование непустой области к.-л.

с) поскольку некоторые из этих свойств, или предикатов, суть действия, возможный мир есть также и возможный ход событий;

d) поскольку этот ход событий не реальный, а именно возможный, он берет начало в чьих-то пропозициональных установках; иначе говоря, возможный мир – это мир воображаемый, желаемый, чаемый, искомый и т.д.

Подобные определения фиксируются во многих работах по логике возможных миров. Некоторые авторы сравнивают возможный мир с «цельным (завершенным) романом», т.е. с таким множеством высказываний, которое не может быть расширено без нарушения своей внутренней логики» [3, с. 375–376].

Концепцию возможных миров приняли на вооружение естественные (физика, экология и т.д.), социальные (социология, политология, экономика), гуманитарные науки. Как и другие научные дисциплины, теория литературы при всей трудности адаптации философской концепции к своему предмету не могла пройти мимо столь удобной метафоры: «рассмотрение художественного повествования как возможных миров связывает теорию литературы с динамичным междисциплинарным сообществом и предоставляет ей модель поэтики, которую невозможно найти в «классической» нарратологии»¹ [4, р. ix].

В 1970-х годах группа ученых (Умберто Эко, Любомир Долежел, Томас Павел), близких к структуралистской методологии, открыла объяснительную силу теории возможных миров в применении к исследованию повествования, теории жанров, художественной семантики, прагматики и т.д.

Основной причиной заимствования из модальной логики представления о возможных мирах стала неудовлетворенность исследователей существующими подходами к рассмотрению художественного мира, в частности теорией мимесиса. «В литературе общепринято говорить о «мире Мильтона», «мире романтизма», «мире «Войны и мира»» и «невозможном мире Маркеса», хотя, по-видимому, в каждом случае мы имеем в виду разные вещи. Распространенность понятия «мир» в литературных исследованиях и способ его использования иллюстрируют типичную ситуацию, в соответствии с которой понятие с достаточно широким значением, как, например, «модель» или «структура», используется как удобная метафора в разных контекстах и с разными целями»², – поясняет Р. Ронен [5, р. 97].

На критике теории мимесиса достаточно подробно останавливается один из наиболее авторитетных сторонников теории возможных миров литературы, канадский исследователь Л. Долежел: «Основным действием миметической интерпретации является приписывание фикциональному объекту реального прототипа... Очевидно, что миметическая функция обуславливает референциальную семантику фикциональности. Сравнивая художественный индивид с реальным, ...она приписывает референты фикциональным выражениям»³ [4, р. 6]. Подобный тип интерпретации постоянно сталкивается с проблемами. Одна из них – невозможность обнаружения прототипа художественного индивида. «Как бы то ни было, настоящая проверка миметической семантики происходит тогда, когда мы не знаем, где искать прототип... Поскольку за большинством фикциональных объектов не может быть

индивидуальных предметов – индивидов, к которым относятся утверждения формальной системы. Природа индивида для логики безразлична, требуется только, чтобы они отличались один от другого и чтобы каждый индивид обозначался одним именем» [2, с. 122].

¹ “Treating fictional narratives as possible worlds links literary theory to a dynamic interdisciplinary network and provides it with the model of *poiesis* we could not find in “classical” narratology”. Здесь и далее цитаты из англоязычных источников даются в моем переводе. – И.Н.

² “Talking about “the world of Milton, “the world of Romance”, “the world of *War and Peace*” and “impossible world of Marqués”, is commonly accepted in discourse of literature, although presumably in each case we mean something different. The currency of the concept of *world* in literary studies and the way it is used illustrate a typical situation whereby a concept of a broad enough meaning, such as *model* or *structure*, serves as a convenient metaphor in diverse contexts and for diverse purposes”

³ “The basic move of mimetic interpretation is to assign to a fictional entity an actual prototype... Obviously, the mimetic function provides a referential semantics of fictionality. By matching a fictional particular with an actual counterpart... it assigns referents to fictional terms”.

обнаружено реальных индивидов, миметическая критика выталкивается на интерпретативный обходной путь: вымышленные индивиды рассматриваются как репрезентации реальных универсалий – психологических типов, социальных групп, экзистенциальных или исторических условий»¹ [4, р. 7].

Далее Л. Долежел утверждает, что в попытках учесть роль автора в создании художественного мира произведения была создана псевдомиметическая модель интерпретации, которая предполагает, что автор, имеющий привилегированный доступ к вымышленным индивидам, «рассказывает о них, описывает их, утаивает информацию о них или делится знанием о них с читателями»² [4, р. 9]. Эта модель «определяет не реальный прототип, а источник фикционального бытия. Писатель – хроникер вымышленных областей. Существование этих областей принимается без объяснений. Как теория фикциональности псевдомимесиса пуст»³ [4, р. 9].

Как видно из приведенных цитат, Л. Долежел часто обращается к понятию фикциональной референции, которое является одним из ключевых в рассматриваемой теории. Представители философии языка (Г. Фреге, Б. Рассел, Дж. Сёрль) ставили под сомнение само существование художественного мира. В частности, «теория фикционального Фреге основывается на его хорошо известном различии двух аспектов значения: референции и смысла. Референция – обозначения объекта в мире; смысл – «способ репрезентации» референции. Фреге не делает скидок для художественной референции: если *Одиссей* – вымышленное имя, то оно не имеет референции... Но поскольку семантика Фреге двумерна, она может обуславливать, что вымышленные термины (репрезентации), хоть и не имеют референции, обладают значением, их значение создается и полностью исчерпывается смыслом. Более мягкие условия истинности могут быть постулированы для вымышленных предложений: не имея референции, они не имеют истинности, то есть не являются ни истинными, ни ложными»⁴ [4, р. 3–4]. Г. Фреге разделяет когнитивный и поэтический языки: когнитивный имеет целью достижение знания, поэтический – эстетическое удовольствие. При этом, с его точки зрения, за литературным произведением ничего не стоит, поскольку его референциальная область – пустое множество.

Взгляды на проблему референции, высказанные Г. Фреге, ставят следующий вопрос: каким образом может существовать способ презентации понятия

без презентуемого объекта? И новая теория фикциональности призвана была решить и этот вопрос.

Таким образом, теория возможных миров в ее приложении к литературе должна представить новый подход к анализу художественного мира произведения, не повторяя ошибок теории мимесиса, и при этом решить проблему фикциональной референции.

Тем не менее перенять философскую концепцию в ее чистом виде было невозможно по причине особого способа создания возможного мира произведения посредством художественных текстов. В соответствии с этим в теорию возможных миров, разработанную в модальной логике, были внесены изменения.

¹ “However, the real test of mimetic semantics comes when we do not know where to look for the prototype... Since no actual particulars can be discovered behind most fictional entities, mimetic criticism is forced into an interpretive detour: fictional particulars are taken as representations of actual universals – psychological types, social groups, existential or historical conditions”.

² “...report them, describe them, withhold information about them, or share their knowledge with the readers”.

³ “...indentify the source of the fictional entity rather than its actual prototype. A fiction writer is a chronicler of fictional realms. The existence of these realms is assumed without being explained. As a theory of fictionality, pseudomimesis is vacuous”.

⁴ “Frege’s semantic treatment of fiction rests on his well-known distinction between two aspects of meaning, reference (*Bedeutung*) and sense (*Sinn*). Reference is the denotation of an entity in the world; sense, “the mode of presentation” of the reference. Frege makes no allowance for fictional reference: if *Odysseus* is a fictional name, then it lacks reference... But since Frege’s semantic is two-dimensional, it can stipulate that fictional terms (representations), while without reference, are meaningful, their meaning constituted and exhausted by sense. Softer truth-conditions for fictional sentences can be posited: lacking reference, they lack truth-value, that is, are neither true nor false”.

В процитированной выше работе Л. Долежел обозначает основные постулаты нового подхода к пониманию художественного мира:

1. Художественные миры – «ансамбли» нереализованных возможных положений дел.

Художественные миры и их составляющие – художественные индивиды – обладают определенным онтологическим статусом нереализованной возможности. Вселенная дискурса не ограничивается реальным миром, но распространяется на неисчислимо количество возможных миров. Соответственно, логически и философски допустимо говорить о возможных индивидах – личностях, свойствах, событиях, положениях дел и т. д. Рассмотрение возможных миров как вселенной художественного дискурса позволяет решить долгое время дискутировавшиеся проблемы художественной референции и онтологического статуса художественного мира. Имя вымышленного индивида (например, персонажа) не является ни пустым, ни самореференциальным, оно является референтом конкретного индивида, существующего в рамках художественного мира. Принцип онтологической гомогенности фикционального мира (статус нереализованной возможности) необходим для сосуществования, взаимодействия и коммуникации вымышленных индивидов.

2. Набор художественных миров неограничен и максимально разнообразен.

Это свойство вытекает из отсутствия ограничений для конструирования художественных миров как в сфере логики (вымышленное может содержать логически противоречивые утверждения), так и в сфере физической возможности (например, в рамках художественного произведения возможно перемещение со скоростью, большей скорости света). Художественный мир – «это небольшой возможный мир, сформированный особыми глобальными ограничениями и состоящий из конечного числа способных к взаимному сосуществованию индивидов»¹ [4, р. 20]. Способность к сосуществованию зависит от глобальных ограничений мира, в качестве которых выступают модальности: алетическая (возможности / невозможности), деонтическая (запрещено / разрешено), аксиологическая (ценный / не ценный) и эпистемической (знание / вера).

3. Художественные миры доступны через семиотические каналы.

«Читатели получают доступ к художественному миру через восприятие, читая и обрабатывая литературные тексты. Деятельность по обработке текста затрагивает различные навыки и зависит от множества переменных, таких как тип читателя, стиль и цель его чтения и т. д. Но семантика возможных миров настаивает на том, что мир конструируется его автором и роль читателя – реконструировать его. Созданный авторским трудом текст – набор инструкций для читателя, согласно которому направляется реконструкция мира. Реконструировав художественный мир как ментальный образ, читатель может обдумать его и сделать частью своего опыта, как и эмпирически присвоенный реальный мир»² [4, р. 21].

4. Художественные миры литературы неполны.

В отличие от реального мира, содержащего неисчислимо количество индивидов, или возможного мира модальной логики, полностью задающего количество и свойства своих элементов, художественный мир неполон. Такое положение возникает под действием специфики его конструирования посредством конечного и ограниченного текста, в который невозможно включить характеристики, свойства и наименования всех его индивидов.

¹ “...it is a small possible world shaped by specific global constraints and containing a finite number of individuals who are compossible”.

² “Readers access fictional worlds in reception, by reading and processing literary texts. The text-processing activities involve many different skills and depend on many variables, such as the type of reader, the style and purpose of his or her reading, and so on. But possible-worlds semantics insists that the world is constructed by its author and the reader’s role is to reconstruct it. The text that was composed by the writer’s labors is a set of instructions for the reader, according to which the world reconstruction proceeds. Having reconstructed the fictional world as a mental image, the reader can ponder it and make it a part of his experience, just as he experientially appropriates the actual world”.

5. Художественные миры могут быть гетерогенны по своей макроструктуре.

Л. Долежел настаивает на том, что «...макроструктурные ограничения («общие предписания») гарантируют возможному миру его семантическую гомогенность. Элементарные художественные миры согласуются с этой моделью, но более сложные миры – композиция семантически различных областей. Основным примером семантической гетерогенности является двойной мир, разбитый на две области, управляемые противоположными глобальными ограничениями. Составные фикциональные миры типичны, даже необходимы, для повествований. Как правило, повествовательные миры создаются симбиозом, иерархией и внутренним конфликтом различных сфер. Они должны быть семантически гетерогенны, чтобы создать сцену для многих и различно действующих личностей, сюжетов и декораций»¹ [4, p. 23].

6. Художественные миры литературы создаются поэтикой текста.

Художественный мир – созданное человеком бытие, не существующее до акта творения. Текст задает художественную область, обладающую свойствами, структурой и типом существования отличными от действительности. Мир конструируется благодаря иллокутивной силе текста, задающего лингвистическими средствами его параметры.

Первые три из указанных свойств художественных миров сближают их с возможными мирами в философском понимании, последние три различают их. Понятие «художественный (фикциональный) мир» используется для разграничения собственно философского и теоретико-литературного подходов. С учетом внесенных изменений в понимание возможных миров модальной логики теория становится применима для анализа литературных произведений.

Рассматриваемая теория имеет свои границы применения, ограничиваясь изучением нарративных текстов. Единственной попыткой в рамках этого подхода анализа текстов (а следовательно, и миров) другого типа остается работа чешского исследователя лирики Мирослава Червенки «Fikční svety lyriky» («Художественные миры лирики»)². Приоритет исследования нарратива «мотивирован общепринятым убеждением, что среди литературных жанров именно повествовательные наиболее явно конструируют те семантические наборы и положения дел, к которым относится понятие мира. Такое интуитивное убеждение может объяснить, почему среди всех литературных теорий нарративная теория больше, чем теория драмы или лирики, занимается проблемой конструирования мира, хотя может быть показано, что миры не ограничиваются повествовательной конструкцией»³.

Отметим, что при всем отрицании миметического подхода сторонниками теории возможных миров, даже он включается в сферу рассматриваемой теории, так как «мир повествования, нарративный мир заимствует готовые комплексы свойств в качестве индивидов (с учетом обозначаемых поправок) у мира «реального», который для читателя остается миром референции.

¹ “...macrostructural constraints (“the general orders”) that shape a possible world ensure its semantic homogeneity. Elementary fictional worlds correspond to this model, but more complex worlds are composites of semantically different domains. The basic instance of semantic heterogeneity is the dyadic world, a world split into two domains governed by contrary global constraints. Composite fictional worlds are typical, indeed necessary, for narratives. Narrative fictional worlds are, as a rule, constituted by symbiosis, hierarchies, and tensions of many domains. They have to be semantically heterogeneous in order to provide the stage for many and diverse acting persons, stories, and settings”.

² Краткое изложение позиции исследователя можно найти в его статье ““Discovering” the Fictional Worlds of lyric poetry” (««Открывая» художественные миры лирической поэзии») [6]. В качестве основной категории художественного мира Червенка предлагает рассматривать субъект. Тщательное сравнение его подхода с подходом Долежела проводится в статье Богумила Форты “How many kinds of fictional worlds are there?” («Сколько художественных миров существует?») [7].

³ “...is motivated by the generally held belief that among literary genres, narrative fiction most clearly constructs those semantic sets and states of affairs to which the concept *world* pertains. Such an intuitive belief may explain why among fields of literary theory, narrative theory is still more occupied with the problem of world-construction than the theory of drama or of the lyric, although it can be shown that worlds are not confined to narrative construction” [5, p. 13].

Это происходит по многим – и теоретическим, и практическим – причинам. Никакой нарративный (воображаемый) мир не может быть полностью независим от мира реального, потому что не может сам создать ex nihilo цельный и завершенный универсум, наполнив его индивидами и свойствами» [3, с. 379].

Данная особенность референции существенно влияет на анализ прагматики художественных миров. Вследствие этого в фикциональную семантику включается «принцип, признаваемый фундаментальным для феноменологии чтения. Различно описываемый как «принцип минимального отклонения» (Рьян), «принцип реальности» (Уолтон), «принцип взаимного доверия» (снова Уолтон), принцип утверждает, что когда читатели конструируют фикциональные миры, они заполняют лакуны текста, предполагая сходство художественного мира и реальности их собственного опыта. Эта модель может быть отвергнута только самим текстом; так, если текст упоминает голубого оленя, читатель представит животное, похожее на его представление о реальном олене во всех отношениях, кроме цвета. Утверждение «у оленя четыре ноги» будет истинным в этом художественном мире, а утверждение «у оленя один рог, сделанный из жемчуга» будет ложным до тех пор, пока не будет предписано текстом»¹.

Тем не менее в теорию мимесиса вводится важное дополнение, позволяющее корректно определить мир референции, поскольку сопоставлять возможно только качественно идентичные величины: «В рамках конструктивистского подхода к возможным мирам даже так называемый «действительный» или «реальный» мир референции следует считать одним из возможных миров, т. е. конструктом культуры» [3, с. 380].

Реальный мир сводим к возможному миру культуры по причине существования различных представлений о мире, определяемых культурными, историческими, социальными и индивидуально-психологическими особенностями. Добавим, что некоторые тексты, особенно постмодернистские, апеллируют к собственно-культурным мирам, созданным другими текстами. Подобный подход теории возможных миров составляет, пожалуй, основное отличие от миметической теории, и связано такое изменение положения и свойств реального мира с изменением общей парадигмы научного знания XX века: квантовая теория физики постулировала относительность любого восприятия окружающего мира, а следовательно, и его статус объективно существующей познаваемой реальности. Таким образом, можно говорить о том, что как такового «реального» мира не существует, а имеется лишь комплекс различных о нем представлений, сконструированный отдельными субъектами и обществом в целом. И художественные миры занимают в этом комплексе особое место. Как и возможный мир, конструируемый системой научного знания, художественный мир подчиняется особым законам, но задается он не множеством взаимодействующих и взаимодополняющих моделей отдельных наук, а единственным сознанием, творчески моделирующим законы своего возможного мира посредством языка.

Таким образом, теория возможных миров литературы претендует на роль всеобъемлющей теории, решающей не только проблемы фикциональной онтологии и референции, но и объясняющей механизм конструирования художественного мира автором и обратный процесс реконструирования художественного мира в сознании читателя.

¹ “...a principle which has come to be recognised as fundamental to the phenomenology of reading. Various descriptions as ‘the principle of minimal departure’ (Ryan), the ‘reality principle’ (Walton), and the ‘principle of mutual belief’ (Walton again), the principle states that when readers construct fictional worlds, they fill in the gaps in the text by assuming the similarity of the fictional world to their own experiential reality. This model can only be overruled by the text itself; thus, if a text mentions a blue deer, the reader will imagine an animal that resembles her idea of real deer in all respects other than the colour. The statement ‘deer have four legs’ will be true of this fictional world, but the statement ‘deer have a single horn, and it is made of pearl’ will be false, unless specified by the text” [8].

Ссылки / Reference

- [1] Pavel T. G. *Fictional Worlds*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1986. 178 p.
- [2] Ивин А. А., Никифоров А. Л. Индивид // *Словарь по логике*. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. С. 122–123.
- [3] Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
- [4] Doležel L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. 339 p.
- [5] Ronen R. *Possible worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 244 p.
- [6] Cervenka M. "Discovering" the Fictional Worlds of lyric poetry // *Style*. – 2006. – Vol. 40. № 3. P. 240–248.
- [7] Fort B. How many kinds of fictional worlds are there? // *Style*. 2006. Vol. 40. № 3. P. 272–279.
- [8] Ryan M.-L. *Possible-worlds Theory* // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan. London, New York: Routledge, 2005. P. 446–450.