



В. П. РУДНЕВ

Введение в прагмематику «Винни Пуха»

Вводные замечания

В отличие и даже в противоположность кэрроловской «Алисе», вызвавшей в XX в. массу откликов общепублицистического или междисциплинарного характера, «Винни Пух» А. А. Милна (в дальнейшем *ВП*) долгое время, а в русскоязычной среде до сих пор, считался сугубо детским произведением, мировая слава которого вызвана, как писали или могли бы писать критики, «самобытным изображением детского мира», собранием веселых и забавных историй про игрушечного медвежонка «с опилками в голове» (кстати, опилки *ВП* «пририсовал» Б. Заходер — первый и до настоящего издания единственный переводчик этого текста на русский язык; в оригинале говорится просто об отсутствии мозгов, один раз упоминается fluff (шерсть, свалявшийся пух или, в крайнем случае, мякина).

В 1963 г. появляется книга *The Pooh perplex* («Пухова путаница»), где, как тонко пишет советский литературовед, происходит пародийное исследование этой саги с позиций всевозможных критических измов — формализма, фрейдизма и т. д. В 1976 г. выходит книга *The Tao of Pooh* («Дао Пуха»), в которой с опорой на текст (к сожалению, видоизмененный) *ВП* толкуются положения одного из направлений древней китайской философии.

Задача настоящего издания сложнее. Она состоит в том, чтобы на основе новой переводческой концепции текста *ВП*, философских комментариев и семиотической интерпретации отнюдь не заставлять читателя находить в *ВП* то, чего там нет, но попытаться обратить его внимание на то, что в нем, на наш взгляд, может быть. Если русский читатель, привыкший, с одной стороны, к умным книгам, а с другой — к писаниям основоположников (вчера) и к желтому чтиву (сегодня), посмотрит на *ВП* хотя бы как на равного, мы будем считать свою

задачу выполненной. Возможно читателя удастся убедить, что *ВП* является одним из серьезнейших произведений литературы XX в., одной из значительных частей коллективного «введения в XX век», как мы его понимаем. Но не будем требовать невозможного.

<...>

Метод

Если использовать *один* термин, наш подход может быть назван аналитическим. Это значит, что он представляет собой синтез аналитических парадигм философского анализа языка и текста, которые были разработаны в XX в.: классический структурализм и постструктурализм (структурная поэтика и мотивный анализ); аналитическая психология в широком смысле (от психоанализа З. Фрейда до эмпирической трансперсональной психологии С. Грофа); аналитическая философия (философия обыденного языка позднего Витгенштейна и оксфордцев, теория речевых актов, семантика возможных миров и философская (модальная) логика).

При анализе *ВП* мы будем придерживаться следующих фундаментальных утверждений:

1) все элементы художественного текста взаимосвязаны. Это тезис классического структурализма;

2) связь между элементами художественной системы носит трансуровневый характер и проявляет себя в виде повторяющихся единиц разных уровней (мотивов). Это тезис классического постструктурализма в его отечественном изводе (мотивный анализ);

3) в тексте нет ничего случайного. Самые свободные ассоциации являются самыми надежными. Это традиционный тезис классического психоанализа;

4) за каждым поверхностным и единичным проявлением текста лежат глубинные и универсальные проявления, носящие мифологический характер. Это тезис постфрейдовской аналитической психологии;

5) значение каждого элемента текста определяется контекстом его употребления. Текст не описывает мир, а вступает в сложные взаимоотношения с миром. Тезис аналитической философии;

6) то, что не существует в одном тексте (одном возможном мире), может существовать в других текстах (возможных мирах). Это тезис семантики возможных миров;

7) значение текста на художественном языке представляет собой совокупность высказываний естественного языка, на котором написан художественный текст. Тезис философии текста;

8) текст — не застывшая сущность, но диалог между автором, читателем и исследователем. Тезис философской поэтики М. М. Бахтина.

Между этими различными концепциями, помимо общности фундаментального взгляда на мир как на семиотическое образование, то есть на то, что в принципе может быть прочитано или расшифровано, существуют тонкие генетико-типологические связи. Теория языковых игр Витгенштейна достаточно близка к теории речевых жанров М. М. Бахтина (может быть, неслучайно в этом плане, что брат М. М. Бахтина Николай Михайлович был близким другом Витгенштейна). Аналитическая психология и аналитическая философия тесно связаны между собой тем, что для обоих направлений мысли единственной реальностью является язык и единственным продуктивным анализом — анализ языка. Метод свободных ассоциаций Фрейда, через пятьдесят лет давший рецепцию в виде мотивного анализа, во многом напоминает метод оксфордской философии обыденного языка. И там и здесь налицо терапия тщательным анализом разговорной речи. Витгенштейн недаром называл Фрейда своим учителем.

Так или иначе, если попытаться свести восемь вышеприведенных тезисов в один, то получится примерно следующее:

Текст — это системное единство (1), проявляющее себя посредством повторяющихся мотивов (2), выявляемых при помощи метода свободных ассоциаций (3), обнаруживающих скрытые глубинные мифологические значения (4), определяемые контекстом, с которым текст вступает в сложные взаимоотношения (5), носящие характер межмировых отношений между языком текста и языком реальности (7), строящихся как диалог текста с читателем и исследователем (8).

<...>

Речевые действия

Характер человека опосредует его восприятие реальности. Но человек воспринимает реальность при помощи языка, и только при его помощи. Реальность такова, какой ее описывает язык (тезис лингвистической относительности Б. Л. Уорфа). Но язык не только описывает внешний мир, как считали в начале XX в. логические позитивисты и ранний Витгенштейн, но и активно воздействует на внешний мир, вступает в сложные взаимодействия с ним. К такому выводу пришла аналитическая философия 1930–1940-х гг. (оксфордская школа обыденного языка и поздний Витгенштейн), а подробно его разработала теория речевых актов Дж. Ости-

на и Дж. Сёрла. «Мы сообщаем другим, каково положение вещей; мы пытаемся заставить других совершить нечто; мы берем на себя обязательство совершить нечто, мы выражаем свои чувства и отношения; наконец, мы с помощью высказываний вносим изменения в существующий мир»^{*}.

Художественная речь является неотъемлемой частью речевой деятельности. Если понимать язык так, как его понимали логические позитивисты, то художественной речи просто не остается места в речевой деятельности. Если считать, что язык описывает реальность, а художественная речь, как правило, ничего не описывает, то в этом случае художественную речь нельзя считать языком. И предложения художественной речи тогда не являются предложениями, так как они лишены истинностного значения. Но если понимать язык, как его понимали поздний Витгенштейн и авторы теории речевых актов, то художественная речь становится одной из форм жизни, одним из жанров речи, подобно молитве, ругани, игре в шахматы, публичной лекции, выяснению отношений, отдаванию команд, признанию в любви, проверке билетов в общественном транспорте, предвыборной кампании и т. д., и т. п.

Самое главное, что делают персонажи *ВП*, — это то, что они все время *говорят*. Глагол «сказал» — самый частотный в этой книге. Говорят они о разных вещах, и каждый говорит по-разному. У каждого свой неповторимый речевой портрет, тесно связанный с его характерологическим портретом.

Винни Пух. Его речь одна из наиболее сложных хотя бы потому, что он единственный (за исключением И — Ё в последней главе), кто пишет стихи. Сочинение стихов — тоже разновидность речевой деятельности, причем одна из наиболее фундаментальных. Считается, что язык не может существовать без того, чтобы на нем не писали стихов. Сочинение стихов восходит к ритуальному рецитированию, повторению ритмически сходных отрезков речи, и сам стих, являясь коррелятом мифа, служит одним из наиболее универсальных способов познания мира. Филогенетически поэзия возводится, соответственно, к детскому языку («Стихи происходят из детского лепета»). Пух пишет стихи в трудную минуту, чтобы придать себе сил, осмыслить непонятное, зафиксировать свою оценку происходящего или отметить поступок другого персонажа, разобраться в себе. Всего им написано 23 стихотворения самых различных жанров — от шуточного каламбура, нонсенса, комического диалога со своим подсо-

^{*} Сёрл Дж. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. 1986. Вып. 17. С. 194.

знанием, самовосхваления до медитативной элегии, колыбельной и торжественной оды.

В сущности, *Пух* — это *Пушкин*. Синтонный темперамент великого русского поэта не раз подвергался психологическому исследованию, а место Пуха и его поэзии в Лесу соответствует месту Пушкина как солнца русской поэзии в нашей культуре.

Синтонность, сангвистичность характера накладывает отпечаток на речь Пуха в целом. Его речь очень тесно связана с прагматикой момента высказывания: она в высшей степени оперативна; лишь когда начинают говорить длинные слова, он отключается и отвечает невпопад. Пух находит хвост И — Ё, открывает Северный полюс, спасает Поросенка. Он единственный из персонажей, который способен на такие речевые акты, как обязательство или обещание (комиссивы, по Остину и Сёрлу), которые он всегда выполняет.

Для речи *Поросенка* характерна тревожная экспрессивность. Он все время забегает вперед, чтобы предотвратить якобы надвигающуюся опасность, своеобразное прагматическое упреждение. Когда Пух предупреждает его, что Jagular (а на самом деле сидящие на ветке дерева и не могущие слезть оттуда Тиггер и Ру) имеет обыкновение сваливаться людям на голову, а перед этим кричат «На помощь!», чтобы человек посмотрел вверх, Поросенок тут же очень громко кричит (так, чтобы Jagular его услышал), что он смотрит вниз.

Поросенок сомневается, умалчивает, выполняет ритуальные действия. Обещая что-либо или предлагая помощь, он потом под влиянием страха склонен уклоняться от выполнения своего обещания, рефлексирующая тревожность заставляет его разыгрывать целые воображаемые сцены и диалоги, где он, следуя механизму гиперкомпенсации, выставляет себя умным, находчивым и мужественным.

Для И — Ё характерна недоброжелательная агрессивность, неловкость и одновременно язвительная изошренность, нарочитое навязывание собеседнику своего понимания прагматической оценки ситуации, речевое пиратство, то есть стремление унижить собеседника, приписывая ему несуществующие у него пресуппозиции и тем самым *фрустрируя* его; для него также характерно раскодирование этикетных речевых штампов, их гипертрофия и рефлексия над ними:

— Никто мне ничего не рассказывает, — сказал И — Ё. — Никто не снабжает меня информацией. В будущую пятницу исполнится семнадцать дней, когда со мной последний раз говорили.

— Ну уж, семнадцать дней, это ты загнул.

— В будущую пятницу, — объяснил И — Ё.

— А сегодня суббота, — говорит Кролик. — «Так что всего одиннадцать дней. И я лично был здесь неделю назад.

— Но беседы не было, — сказал И — Ё. — Не так, что сначала один, а потом другой. Ты сказал: «Хэлло» и только пятки у тебя засверкали. Я увидел твой хвост в ста ярдах от себя на холме, когда продумывал свою реплику. Я уже было подумывал сказать: «Что?», но, конечно, было уже поздно.

— Ладно, я торопился.

— Нет Взаимного Обмена, — продолжал И — Ё. — Взаимного Обмена Мнениями. «Хэлло» — «Что?» — это топтание на месте, особенно, если во второй половине беседы ты видишь хвост собеседника.

Интересной особенностью речевой деятельности И — Ё, которая отсутствует у всех остальных персонажей, является острый и желчный юмор, широко использующий цитаты и реминисценции из народного или даже литературного языка. Здесь нельзя еще раз не вспомнить великого русского романиста и его интерпретаторов.

Речь *Сыча* — типичная речь шизоида-аутиста. Сыч употребляет абстрактные слова, оторванные от прагматики (типичная ситуация для шизоида — знать много слов и совершенно не уметь ими пользоваться), не слышит собеседника и не способен к нормальному диалогу. Он все время пытается ввести собеседника в заблуждение относительно своих, на самом деле более чем скромных, способностей читать и писать, проявляя изощренную хитрость, с тем чтобы сохранить для себя и других имманентно гармоничный облик лесного мудреца.

Речевое поведение остальных персонажей более примитивно. Речь *Кролика* носит подчеркнуто этикетный, деловой, целенаправленный и директивный характер. Его сфера — это устные распоряжения и письменные директивы — записки, планы, резолюции. Устная речь его активна, кратка, ориентирована на управление окружающими, лексически и риторически бедна, как это и должно быть в речи эпилептоида. Характерно, что он один совершенно не принимает поэзию Пуха, он просто не понимает, что к этому можно относиться всерьез. Весьма вероятно, что Кролик не понял бы и этой статьи.

Интересно, что разные характеры в разной степени понимают друг друга. Так, Пух и Поросенок понимают друг друга с полуслова, Сыч и Кролик вообще не понимают друг друга, так как для первого важнее сохранить внутреннюю аутистическую гармонию, а для второго — получить оперативную информацию, руководство к действию.

Самая характерная черта речевого поведения *Тиггера* — агрессивное дружелюбие, хвастовство и безответственность. Первые два свойства позволяют ему делать суждения о знаках, значений которых он не знает («Чертополох — это то, что нравится Тиггерам больше всего на свете»). Речевое поведение Ру сводится к формуле «Посмотри, как я плыву». Благодушная хвастливая демонстративность при противоположности габаритов делает этих двух персонажей неразлучными.

Канга сложно проявляет себя в речевом поведении, когда Поросенок попадает к ней в карман и она, чтобы отомстить похитителям Ру, делает вид, что не заметила подмены. Заявления Поросенка, что он Поросенок, а не Ру, она игнорирует ответным заявлением, что если Ру будет притворяться Поросенком, то он всегда таким останется и т. д.

Речь Кристофера Робина характеризуется прежде всего негативными качествами. Он не пишет стихов, не тревожен, не агрессивен, не меланхоличен, не аутистичен, не демонстративен. Он, конечно, всегда дружелюбен и готов помочь, слегка выдумывает, как и все, порой говорит то, чего не знает. Но его речь в целом — это речь идеального мальчика, существа высшего по отношению ко всем животным, для которых факт эпистемической констатации им (Кристофером Робинем) положения дел тождествен онтологической закреплённости этого положения дел (если Кристофер Робин знает или считает, что это так, то это так). Но все же в личности и речевом поведении Кристофера Робина есть позитивное свойство, которое отличает его от всех остальных персонажей. Это его способность к саморазвитию, к эволюции. Он не только знает заведомо больше остальных персонажей, но его знание принципиально неограниченно. Особенно это чувствуется во второй книге, где тема становления личности делается доминирующей и достигает кульминации в тот момент, когда Кристофер Робин в Гелеоновом Лоне рассказывает Пуху обо всех тайнах мира.

Возможные миры

Мир *ВП* — детский мир и его крайне принципиальной чертой является ограниченность и отграниченность. Мир *ВП* — это замкнутый мирок, Лес, в котором контакты с внешним миром носят секундарный и мистический характер.

Количество персонажей ограничено. Вначале это Пух, Поросенок, Кролик, Сыч, И — Ё и Кристофер Робин. (О друзьях-и-родственников Кролика речь пойдет отдельно — они представляют собой специфическую и крайне принципиальную для логического

мира *ВП* проблему.) Появление в Лесу Канги и Бэби Ру вызывает переполох, оно воспринимается крайне болезненно:

Никто, казалось, не понимал, откуда они явились, но они были в Лесу: Канга и Бэби Ру. Когда Пух спросил у Кристофера Робина, как они здесь оказались, Кристофер Робин сказал: «Обычным способом, если ты понимаешь, что я имею в виду, Пух». Пух, который совершенно не понимал, сказал: «О!» Затем он дважды кивнул головой и говорит: «Обычным способом. О!»

Появление новых персонажей, чужаков, приводит к проблеме квантификации, к пересчету всех, кто был раньше:

— Что мне не нравится во всем этом, так это вот что, — сказал Кролик. — Вот мы — ты, Пух, и ты, Поросенок, и Я — и вдруг —
— И И — Ё, — сказал Пух.
— И И — Ё, когда —
— И Сыч, — говорит Пух. — И Сыч — и тогда все —
— О, еще И — Ё, — сказал Пух. — Я забыл *его*.
— Вот — мы — тут, — говорит Кролик весьма громко и отчетливо, — все мы, — и затем вдруг мы просыпаемся однажды утром, и что мы обнаруживаем? Мы обнаруживаем среди нас Странное животное.

При этом для обитателей Леса вообще важно знать, что все на месте и сколько чего есть, сколько горшков с медом, сколько детей у Кролика и т. д. Тут мы подходим к важной особенности логического мира *ВП*. С одной стороны, он стремится к экстенсивной отгороженности, но с другой ему важно быть открытым интенсивно и интенционально — в прошлое, в свою мировую линию жизни; героям одновременно хочется ничего не знать о чужих проблемах неведомого взрослого мира, но при этом они хотят думать, что их собственный мир не является выдуманным, что он *настоящий*. В этом плане логическая операция квантификации приобретает чрезвычайно важную роль, ибо это такое действие, когда высказыванию приписывается особый оператор (квантор), говорящий о том, применительно к какой предметной области данное высказывание может быть истинным, то есть для скольких объектов: для всех, для нескольких или только для одного — значение пропозициональной переменной выполняется. Отсюда ставший знаменитым онтологический критерий Куайна *быть означает быть значением связанной переменной*, то есть переменной, связанной определенным квантором (универсальным, экзистенци-

альным или индивидуальным). Поэтому герои, с одной стороны, все пересчитывают, но, с другой, им хочется думать, что всего очень много. Отсюда друзья-и-родственники Кролика («из тех, которые залетают вам в ухо, или из тех, которых вы нечаянно топчете ногами»). Они, естественно, плодятся, как кролики, и поэтому неквантифицируемы. Их неопределенно много. Они составляют актуальную бесконечность интуиционистской логики, их имеется настолько неопределенное количество, что о них нельзя сказать, что они точно есть или их точно нет, — одним больше, одним меньше, они, как частицы в квантовой механике, появляются и аннигилируют беспрестанно.

Другим важным способом утверждения своего мира путем подключения интенциональных каналов является актуализация мнимой памяти. Это бесконечные разговоры о несуществующих родственниках, как правило, дядюшках или дедушках (понятно, было бы странно, если бы Пух или Поросенок стали рассуждать о своих родителях; дядюшка же — это персонаж комический по определению; ср. «мой американский дядюшка», «Мой дядя самых честных правил», «дядя Сэм» и т. д.). Это, во-первых, дядя Поросенка — Нарушитель Гарри (у Заходера — Посторонним Вилли), далее дядя Пуха, который якобы когда-то говорил ему, что один раз видел сыр точно такого же, как мед, цвета; много родственников у Сыча: дядя Роберт, о котором он рассказывает в самый неподходящий момент; тетка, которая по ошибке снесла яйцо чайки.

Но самым мощным стимулятором идеи самостоятельности и порождающей способности виннипуховского мира является заселение его воображаемыми персонажами, которых мы, следуя за Р. Карнапом, будем называть *индивидными концептами*. Они «получаются» в результате ослышки, неправильно понятой ситуации или просто выдумываются. Это Heffalump, Woozle и Wizzle, дядюшка Нарушитель Гарри, Buzy Backson, Генри Путль, Jagular. Эти виртуальные герои представляют собой провал в бесконечность, они занимательны, но совершенно безопасны, ведь индивидные концепты, так же, как и друзья-и-родственники Кролика, неквантифицируемы. Здесь мы должны хотя бы немного углубиться в историко-философскую проблематику логической семантики и модальной логики XX в. Понятие индивидного концепта ввел Р. Карнап в книге «Значение и необходимость». Содержание этого термина сводилось к тому, что им обозначался денотат в контексте косвенной речи. Еще Г. Фреге показал, что в косвенном контексте предложение теряет свое истинностное значение (truthvalue), то есть объекты в главном предложении (индивиды) являются экстенционалами, претендуют на то, чтобы существовать в объективной реальности, объекты в косвенных кон-

текстах (индивидуальные концепты) являются интенционалами, то есть относятся к области чисто ментальной. Проблема индивидуальных концептов тесно связана с проблемой квантификации. В полемике с Карнапом У. Куайн указал, что квантифицировать косвенные контексты невозможно, так как они являются непрозрачными (затемненными) с точки зрения референции, то есть, говоря о каком-либо предмете в косвенном контексте, нельзя с точностью утверждать, о чем именно ты говоришь, тот ли это именно предмет, который ты имеешь в виду.

В 1960-е гг. С. Крипке и Я. Хинтикка построили так называемую семантику возможных миров, которая на определенном уровне решала куайновский парадокс. Необходимо существующее здесь рассматривалось как истинное во всех возможных мирах, соотносимых с реальным. Таким образом, художественная литература могла рассматриваться как один из возможных миров, проблема же квантификации модальных контекстов решалась как перекрестная идентификация объектов на границах возможных миров.

Проблема утверждения себя в мире сводится в *ВП* к разговорам о возможных мирах, о том, «что бы было, если бы»: если бы Кролик был Пухом, а Пух Кроликом и т. д. Здесь отражается важный для ребенка процесс обучения дейксису, то есть отграничению собственного «я» от других индивидов. Но не менее важна для ребенка идея генетического тождества предмета самому себе. Первое же свое стихотворение, которое Пух сочиняет, взобравшись на мировое древо, он посвящает именно этой проблеме, которую С. Крипке называл проблемой жестких десигнаторов, то есть объектов, сохраняющих тождество себе в разных возможных мирах.

В дальнейшем идея возможных миров, примеривания различных положений вещей становится в *ВП* лейтмотивной. Она связывается с проблемой обучения дейксису и самотождественности (Пух и Кролик), с виртуальными объектами (как поведет себя Heffalump; целый сценарий общения с ним в главе «Снова Heffalump») и квантификацией (Пух, чтобы уснуть, считает Heffalump'ов, каждый из которых съедает один из его горшков с медом).

Идея возможных миров, наконец, теснейшим образом связана с речью самой по себе, с говорением ради говорения, с моделированием мира и обучением этому моделированию, что, безусловно, является одним из важнейших прагматических лейтмотивов *ВП*.

Все сказанное позволяет причислить *ВП* к произведениям модернизма, ибо идея моделирования воображаемой действительности, а не описания существующей действительности, — идея модернистская по преимуществу. Реализм, даже если он существовал когда-либо в литературе, не имеет никакого отношения к *ВП*.