

Время и текст: темпоральная специфика открытого и закрытого текстов

Время как понятие и, главное, как феномен проблематизируется с древнейших времен. Общеизвестным выражением неуловимости и недостижимости времени при его интуитивной очевидности являются слова Августина, вопрошающего: «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время: если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю» [1, с. 217]. Время «непроговариваемо», оно сопротивляется тексту. Однако именно текст, по мнению П. Рикера, оказывается деятельностью по оформлению нашего временного опыта, так как «время становится временем в той мере, в какой оно нарративно артикулировано, а рассказ обретает свое полное значение, когда он становится условием временного существования» [8, с. 65]. Таким образом, время напрямую связано с текстом, так как в основном только через него получает ту явленность, благодаря которой можно выйти если не к самому времени, то к представлениям о нем. Выход к «самому времени» затруднен, если вообще возможен, также тем, что любое размышление о нем вынуждено двигаться лишь в рамках представлений о времени, сложившихся под влиянием определенной культурной парадигмы.

Так, Ю.М. Лотман выделяет два основополагающих типа культуры (как семиосферы). Первый тип ориентирован на воспроизводство и сохранение значимых культурных образцов (автокоммуникативная система, где тексты работают как коды, не прибавляя новых сведений, а «трансформируя самоосмысление порождающей тексты личности» [7, с. 37]). Второй тип культуры ориентирован на инновацию и прогресс общественной жизни, где тексты используются как сообщения, направленные на получение информации извне, что ведет к безграничному увеличению текстов и к быстрому росту знаний. Оба типа культуры, по мысли Ю.М. Лотмана, определяют формирование соответствующих представлений о времени.

Первому типу культуры (в наиболее последовательном варианте соответствующему бесписьменной культуре) отвечает представление о времени как циклическом, второй тип культуры характеризуется введением представления о линейности, направленности времени. Конечно, эти представления о времени, как и реальные культуры, при всем своем различии, отнюдь не исключают друг друга¹. Большая

¹ Например, эсхатологическая модель времени христианства, которая признается преддверием современного подхода, отнимающего доминирующее положение господствовавшего на протяжении тысячелетий мифологического представления циклического времени, тем не менее, позволяет воспроизводиться этому представлению (что ярко проявляется в литургии).

часть других представлений о времени считаются производными от них. Так, Ю.С. Степанов выделяет регрессивное и прогрессивное время исторического развития, «спиральное время» Дж. Вико, О. Шпенглера и Х. Ортеги-и-Гассета, бесконечное (в ньютоновской парадигме) и конечное (в христианстве) линейное время и т. д. (См.: [11, с. 264]).

Представления о линейном и циклическом времени проявляются в соответствующих культурных практиках, «механизмах текстопорождения», благодаря которым через тексты генерируются и воспроизводятся основные формы культурной жизнедеятельности. Мифы, являющиеся одновременно и описанием и объяснением мироздания, поддерживают и воплощают циклическое представление о времени. Ю.М. Лотман отмечает, что «первой их особенностью является отсутствие категорий начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменой годовых сезонов, времени суток <...> В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного повествования, являющегося частной манифестацией безличного и бесконечного Текста» [7, с. 207]. Все эти особенности являются проявлением нормирующего принципа «циклического текстопорождающего устройства», который любые события рассматривает как повторяющиеся. Притом «регулярность повтора делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру» [7, с. 209], что превращает совокупность этих событий в бессюжетную, обратимую со взаимоотнождаемыми агентами действий.

Культура вырабатывает иной текстопорождающий механизм, организованный в соответствии с линейным движением времени и фиксирующий аномалии, а не закономерности. «Фиксация однократных и случайных событий, преступлений, бедствий – всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка, представляла историческое зерно сюжетного повествования. Не случайно элементарная основа художественных повествовательных жанров называется «новелла», т. е. «новость»...» [7, с. 209], что знаменует становление письменности. Само развертывание письменного текста, даже мифологического, невольно подразумевает линейное устройство, где ярко выражены начало и конец. Переход от событий к повествованию о них, изначально синтагматическому, а также резкое разделение этих сфер (что отсутствует в мифологическом сознании, не противопоставляющем текст и действительность) при приобретении текстом самостоятельного бытия определяют предпочтение текстом линейного принципа времени.

Более того, по Ю.М. Лотману, линейность и сюжетность текстов помогает человеку усматривать их черты в собственной жизни: «Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, т. е. расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (т. е. истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» [7, с. 238]. Эту функцию упорядочивания явлений действительности линейным способом организации повествования, т. е. в форме определенной длительности, последовательности и иерархии прошлого, настоящего и будущего, М. Маклюэн отводит печатному станку. Развитие книгопечатания способствует индивидуализации взгляда на мир через технически (и значит, почти неограниченно) воспроизводимый рассказ о нем, разворачиваемый в повествовательном времени, в котором есть начало и финал, главные и второстепенные моменты». И только эпоха электронных средств массовой коммуникации (телеграфа, телефона, радио и телевидения, а затем и Интернета) отнимает, по Маклюэну, доминирующее в культурном мировоззрении положение линейного принципа, оттесняя его на периферию.

Взамен принципа *повествовательности* печатных СМИ, располагающих события в линейно организованной темпоральной последовательности, порядок которой структурирован причинной (или логической) зависимостью и иерархией существенного и незначительного, приходит *мозаично-резонансный* принцип построения и восприятия экранного изображения. Здесь мир представлен как набор раздробленных несвязанных событий, уравненных самим фактом попадания на экран, где сталкиваются «все времена и пространства одновременно».

Конечно, можно спорить, осмысление какого способа темпоральной организации событий: текста или жизни – является первичным. Не более очевидна и мысль, что двигателем исторического прогресса выступает развитие технологий, порождающее смену способов коммуникации, регулирующих не только принципы восприятия и организации пространства и времени, но и социальную практику.

Мнение Ю.М. Лотмана и М. Маклюэна непривычно, но они не одиноки. И другие мыслители, например В. Розанов, О. Фрейденберг, А. Генис и Н.А. Хренов, также противопоставляют культуры на основании доминирующего в каждой из них типа текстов (способа коммуникации). Основная оппозиция, по мнению исследователей, проходит между словесным и визуальным² или устным и письменным текстами, чьи особенности

² По Маклюэну, печать, делая слово визуальным, эту дефиницию не отменяет, а переводит в различие между непосредственностью контакта и коллективным единством в «аудио-вселенной» первобытной общины и

не ограничиваются различием между фонетической и графической субстанцией языкового означающего, а экстраполируются на тенденции культурного мироотношения, основополагающие для типологии культур. Маклюэн выстраивает определенную иерархию типов культур, представляя их как этапы исторического развития (не во всем прогрессивного). А. Генис противопоставляет культуры через антагонизм «глаза-слова» в мировосприятии языческого мира и миров авраамических религиозных систем, а В.В. Розанов – арийской и семитской наций. Ю.М. Лотман, скорее, рядопологает их, отмечая, что перед нами лишь модели, крайне абстрагированные от реальных культурно-исторических типов. Несмотря на разночтения во взглядах, все эти исследователи при выстраивании своей типологии культур берут за основу давно дискутируемую проблему соотношения слова-изображения, знака-образа, речи-письма, т. е. открытого и закрытого текста, которые соответственно различаются как *текст-процесс* и *текст-результат*.

Именно это определяет необходимость более внимательного рассмотрения специфики темпорального статуса самих текстов в зависимости от их закрытости или открытости. Можно отметить, что наибольшей способностью к формированию и утверждению сложных временных структур отличаются все же словесные тексты как открытые (устная практика), так и закрытые – письменность, приобретающая за счет своей закрытости (т. е. закреплённости на материальном носителе информации) определенную специфику³. Темпоральность изначально потенциально свернута в словесном языке. Мысль о связи представлений-о-времени и конкретной национально-исторической речевой практики находит выражение и в виде несколько радикальной идеи прямой обусловленности этих представлений от языка в концепции Э. Сепира – Б. Уорфа.

Более того, заключая в себе представление о времени, язык тем самым воплощает определенное мировоззрение. Показательно, что в языке заложена возможность двойного подхода к событийной упорядоченности. На эту двойственность указывали и отечественные исследователи – Д.С. Лихачев, Ю.С. Степанов, А.Д. Шмелев и Е.С. Яковлева, и зарубежные – Дж. Лакофф и М. Джонсон. Так, Д.С. Лихачев отмечает: «Сейчас мы представляем будущее впереди себя, прошлое позади себя, настоящее где-то рядом с собой, как бы окружающим нас. В древней же Руси время казалось существующим независимо от нас. Летописцы говорили о «передних» князьях – о князьях далекого прошлого. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего» [6, с. 286]. По мнению А.Д. Шмелева, это связано с тем, что

разобщенностью людей «галактики Гутенберга», способствующей почти полной атрофии иных, кроме визуального, каналов восприятия.

³ Ее темпоральные характеристики подробнее будут рассмотрены позже.

«при «архаичном» подходе мир представляется стабильным, неподвижным, а время – движущимся («идущим», «текущим») мимо <...> Однако более современное представление о времени предполагает иную картину: время постоянно и неподвижно, а человек, «наблюдатель», движется через него в направлении от прошлого к будущему. Такой подход в большей степени укладывается в научную картину мира...» [15, с. 318]. Если верить А.Д. Шмелеву, то «современное» понимание не столько характеризует реальную анизотропию необратимого времени, сколько отвечает концепции так называемой «блок-вселенной»⁴ (в культурологическом подходе – «разом данному времени» (См.: [11, с. 119]). Это концепция изначальной тотальной данности времени, онтологической однородности его модусов, которые «различаются не по их экзистенциальному статусу, а по их отношению к опыту восприятия» [12, с. 37], так что время характеризуется как «книжный блок» (См.: [5, с. 405]), особенности которого, впрочем, экстраполируются на саму Вселенную.

Как представляется, А.Д. Шмелев не учитывает того, что словесный язык и не претендует на адекватное представление времени, ограничиваясь лишь выражением позиции субъекта речи относительно событийности. Это наиболее отчетливо отражается в наречиях и предлогах, в употреблении которых (например: «затем», «после», «перед тем», «вслед за тем» и т.п.) до сих пор сказывается «архаическое» понимание. С «современным» же связано темпоральное употребление наречий «впереди», «позади». Двойственность этих представлений доныне сохраняется в языке, нередко способствуя путанице и неясности в различении темпорального значения слов⁵.

Для представления времени закрытого повествовательного текста наиболее подходящей представляется метафора киноленты, продергиваемой через неподвижное окошко проектора. Настоящее – момент, когда кадр попадает в окошко. «Настоящее» недвижно, «временные» же отрезки-моменты движутся, вернее, надвигаются под давлением онтологически реального будущего. При всем сходстве с концепцией «блок-вселенной» («разом данного времени») перед нами иное представление, акцентирующее условность и динамичность текстуального времени, являющегося на уровне внешних средств смысловыражения *пространством*, чье восприятие и осмысление субъектом,

⁴ Этим наименованием философы науки (Дж. Уитроу и А. Грюнбаум) обозначают представление, сложившееся в рамках английского «абсолютного идеализма» (у Брэдли, Мактаггарта, С. Александра и Дж. Данна) о том, что «времени вообще не существует, а иллюзия времени возникает в статичном мире из-за непрерывного изменения внимания наблюдателя» (См.: [10, с. 30]). См. также: *Уитроу Дж.* Естественная философия времени. – М., 2004. – С. 369-379; *Пассмор Дж.* Сто лет философии. – М., 1998. – С. 60-61.

⁵ Так, «если движется время, то «впереди» идут более ранние моменты, поэтому *пред-* в словах *предыдущий*, *предшествующий* указывает на то, что было раньше; если же человек движется через неподвижное, «стоящее» время, то впереди перед ним оказывается то, что еще только будет, – и соответственно *пред-* в слове *предстоящий* указывает не на прошлое, а на будущее» (См.: [15, с. 319]).

будучи, как и все события внутренней жизни, деятельностью сознания, совершается в необратимом времени действительности. Этот механизм описан св. Августином, А. Бергсоном и Э. Гуссерлем.

В данном условном времени события подаются от будущего к прошлому для того, чтобы возникло впечатление не попятного движения, а прямого, аналогично анизотропии действительности – от прошлого к будущему, но это здесь – мнимое направление, реакция на способ (иной – невозможен) подачи материала. Так происходит в книгах, видео, музыке, которая записана на кассету (не является результатом импровизации!), в кино, где будущее материально дано и этим онтологически мощнее и полнее прошлого, полного предвкушения и ожидания (фактически будущего!), и настоящего как акта разворачивания будущего и переливания его в прошлое. Будущее не только дано, онтологически оно не просто уравнено с прошлым и настоящим, но превосходит их: без него, без его наличия не состоится ни прошлое (восприятость), ни настоящее (акт восприятия). Свою онтологическую «плоть», дающую ему такое превосходство над другими темпоральными модусами, текстуальное будущее приобретает за их же счет, а вернее, в силу того, что *текстуальное* будущее повествования – это мебиусовская сторона прошлого и настоящего *действительного* времени.

Этим будущее текстуального, условного, времени отличается от будущего в теории «блок-вселенной», которое выдается за действительное и потому, полагаясь онтологически равноправным с настоящим и прошлым, отнюдь не превалирует над ними и не ставит в зависимость от себя. Весьма приблизительно это различие можно прописать следующим образом: представлению о времени в теории «блок-вселенной» в наибольшей степени соответствует текстуальное время на уровне «истории», т. е. событийности *персонажей*, обычно не подозревающих, что они существуют в предначертанной реальности закрытого текста. Условное время – это время, рассматриваемое на уровне повествования, т. е. с позиции *читателей*, превосходно осведомленных о текстуальной природе разворачивающейся в тексте событийности, ее пространственной (в плане выражения) синтагматичности.

Иная ситуация с будущим действительности или открытого (еще только создаваемого) текста, которое «лишено содержательной конкретности, оно пусто и разряжено» [2, с. 298], пока не готово, не создано, не материализовано в вещах и артефактах, его еще нет. Впрочем, если вообразить, что будущее нашей действительности уже налично и при(у)готовлено, только еще ожидает нашего восприятия и приятия, т. е. если присоединиться к концепции «блок-вселенной», то это приведет нас к пониманию мира как закрытого текста, уже кем-то написанного и предписанного, в котором мы

живем как некие *персонажи* (идея Рока). Это представление резко отличается от альтернативного понимания мира как текста, но открытого текста, по отношению к которому мы предстаем *писателями* Книги бытия, которая записывается под действием нашей свободной воли и постоянно переписывается (совместно с другими «писателями») нашими действиями.

Крайней и несколько наивной, объединяющей оба эти представления, является «серийная концепция» Дж.У. Данна, одного из сторонников теории «блок-вселенной». По Данну будущее_n – чистый лист (*действительность*) для наблюдателя_n, который не может охватить его с более высокого уровня, чтобы понять, что перед ним лишь написанный лист, вполне прочитываемый наблюдателем_{n+1}, т. е. *закрытый текст*, время которого является пространственноподобным, позволяющим путешествовать по нему как по пространству книги – в прошлое (начало текста) и будущее (конец). Серийный универсум представляется Данну иерархией, «каждый уровень которой является текстом по отношению к уровню более высокого порядка и реальностью по отношению к уровню более низкого порядка» [10, с. 31]. На вершине этой иерархии, уходящей в дурную бесконечность, Данн помещает Бога, прекрасно осведомленного, что все предпослано от века, написано как бы симпатическими чернилами, которые иногда проявляются для нас в сновидениях, в редких прозрениях будущего. Впрочем, «серийный универсум» образца Данна возможен в отношении исключительно условной реальности, притом – и это неперемное условие – онтологически закрытой. Мы имеем возможность наблюдать его (в буквальном, но не физическом смысле) в виде условного «в квадрате (в n-й степени)» повествования, выстраивающего иерархию вложенных друг в друга «текстов в тексте в тексте...», где Рассказчик выступает наблюдателем_{n+1}, по отношению к которому Персонаж занимает позицию наблюдателя_n; Автор, как демиург, фактически исполняет роль постулированного Данном «наблюдателя в бесконечности», без сомнения, конечной. «Серийным универсумом» являются новеллы Борхеса, удачно воплотившего идеи Данна. Но потому и удачно, что проведенная Дж. Данном экстраполяция свойств и темпоральных особенностей закрытого текста на устройство всей Вселенной воплощается Борхесом (и теми писателями, режиссерами и художниками, которые усложняли свои произведения «матрешечным» построением) именно в художественных текстах, способных в силу онтологической закрытости своей условной реальности выстраивать иерархию уровней условности как планов текстуального мира.

Мы способны перемещать условное время закрытого текста как любую вещь, так как оно и есть вещь до и вне его темпорализации в процессе восприятия адресата. Зато

перемещать время событий действительности относительно себя мы не способны, поскольку не способны встать по отношению к нему в онтологически стороннюю позицию, отстранить его в условность, над которой возможен произвол. Занять отстраненную позицию по отношению к реальному времени мы можем лишь за счет его текстуализации и превращения в условное (пространственноподобное в плане выражения) время. Таким образом, условное (текстуальное) время выступает в роли отстраненного реального времени. Статичность же условного времени, являющегося собственно пространством, становится не недостатком, а достоинством, так как внутри подвижной позиции нашего восприятия оно обретает собственную процессуальность и способность к развертыванию. И только человек способен темпорализировать условное время текста процессом своего осмысляющего, понимающего, интерпретирующего восприятия. Без него условное время останется тем, чем и является в плане выражения – статичной, ничего не говорящей последовательностью страниц, пятен, которые не составляют не только какого-то отдельного своеобразного времени, но и условности, ибо и условную реальность для того, чтобы она стала условной, нужно *понять* таковой. Это дает основание Павлу Флоренскому говорить, что «произведения изобразительных искусств, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали искусством» [13, с. 141]. Как это ни удивительно, но условное время без действительного, мостик к которому перебрасывает человек – читатель, зритель, не может быть (и считаться) даже просто условным временем. Их отдельность обнаруживается только за счет (и благодаря) их принципиальной связи.

Связь текстуального времени с действительным и его обусловленность им отнюдь не нивелируют особость собственно текстуального времени, которое внутренне специфицировано не только тем, что оно время (в) условной реальности, но и к какой именно (закрытой или открытой) условной реальности оно относится. Особенно явно различие текстуальных времен проигрывается как отличие времени закрытого текста от времени открытого текста, которое в большей мере сближается с действительным временем. Это происходит за счет того, что в онтологически и/или функционально открытых реальностях (театральной и виртуальной) процесс создания и восприятия совпадают. Даже повторяющаяся событийность таких реальностей не воспроизводима заново. То же самое, по большому счету, происходит с любыми текстами, но принципиальная безвозвратность, уникальность «импровизируемых» (*открытых*) текстов все-таки существеннее, чем у закрытых текстов, которые не исчезают по мере их прочитывания. В воспроизводимости закрытого текста, возможности возвратиться заново к уже прочитанным местам, «вернуть прошлое» или загодя заглянуть в конец книги,

«проникнуть в будущее» текста при прямом развертывании квазисобытийности В. Руднев видит специфику текста и его отличие от иных феноменов действительности⁶.

Именно онтологический (и временной) разрыв между событийностью действительности или психической реальностью воображения (в вымысле) и ее закреплением в акте повествования в качестве текстуальной событийности способствует делению времени текста на несколько темпоральных параметров, нередко возводимых в ранг отдельных времен. Недаром, многие исследователи времени текста расчленяют его на три части. Так, П. Рикер пишет: «Поэтическая морфология Гюнтера Мюллера продемонстрировала нам, в конечном счете, три времени: время акта рассказывания (*время повествования* – О.Г.), рассказываемое время (*время «истории»* – О.Г.) и время реальной жизни (*время действительности* – О.Г.). Первое из них — хронологическое: это время скорее чтения, чем письма; мы измеряем лишь его пространственный эквивалент, исчисляемый количеством страниц и строчек. Что же касается рассказываемого времени, оно исчисляется в годах, месяцах, днях и при необходимости датируется в самом произведении. Оно, в свою очередь, извлекается путем «сжатия» из «сбереженного» времени, представляющего собой не рассказ, а жизнь» [9, с. 88].

Несовпадение в условной реальности текста уровней текстуальной (квази)событийности и повествования о ней способствует временным деформациям между ними. Наиболее явной оказывается, в терминологии Ж. Женетта, *анахрония*, т. е. любое несоответствие повествовательного времени временному порядку «истории», где *пролепсисом* обозначается опережающий рассказ о некотором позднейшем (по «истории») событии, а *аналепсисом* – упоминание задним числом события, предшествовавшего той точке истории, где мы находимся. Пролепсис характеризует «всезнающую» позицию автора-повествователя, заранее извещенного (благодаря статусу регистратора событий, исход которых известен к моменту записи, или могуществу автора-демиурга) о дальнейшем ходе событий. Вообще же анахрония (различающаяся также по *дальности* отступления от момента настоящего истории и по *диапазону* охватываемых событий истории) обычно знаменует собой присутствие (в качестве повествователя) в тексте авторского голоса, образующего второй план текстуальной событийности. Он и рассказывает о событиях, которые персонажам первого плана еще только предстоит пережить. Ясно, что анахрония в текстах еще до конца не отделившихся от исполнительской практики (что приближает их к открытым условным реальностям), прежде всего в фольклоре и волшебных сказках, фактически не обнаруживается. Но если событийное (а не просто психологическое!) «возвращение назад» и «забегание вперед»

⁶ Стоит уточнить: не столько текста вообще, сколько закрытого текста. – *Примеч. авт.*

могут считаться принадлежностью далеко не всех текстов, то другой темпоральной деформацией чреват любой зазор между уровнями текстуальности.

Имеется в виду *анизохрония* как несовпадение длительности повествования с длительностью излагаемой им истории, что выявляется через различие темпа. Считается, что равенство темпа «истории» и повествования отчасти соблюдается в диалогах, однако абсолютное равенство – это скорее исключение. Крайностью, но отнюдь не исключением является «эллипс», или «выпуск» (замалчивание отдельных событий истории для интриги), который следует отличать от «резюме», концентрирующего в небольшом сегменте повествования события истории большой длительности, а также – «пауза», под которой понимается событийно максимально разряженное время. В этом случае длительное по протяженности время повествования, чтения, просмотра протекает фактически без событий и действий. Если без «эллипса» не обходится ни один текст, дабы не утонуть в ненужных частностях, то «пауза» намеренно останавливает движение сюжета. Притом эта «остановка» заметнее именно в кино, где она проявляется как отсутствие событийности (например, в фильмах Антониони, А. Кончаловского и А. Тарковского), в отличие от словесных текстов, где она функционирует как *описание*. Кинопауза выявляет смыслонасыщенность событийно разряженного времени, остановкой вынуждая зрителя к рефлексии над событиями, происходящими на экране.

Таким образом, из своего положения во времени внутренней событийности как открытого, так и закрытого текста, мы относительно действительного времени можем находиться как бы в его прошлом или будущем (в фантастике), оставаясь фактически, тем не менее, в его настоящем. Это особенно ярко выявляется, например, в театральной реальности, где «публика и театр объединены одним временным отрезком, совмещающим в себе и время, необходимое для свершения творческого акта, и время, необходимое для его восприятия. И вместе с тем зрительское и сценическое время качественно различны» [3, с. 89]. Этой качественной двойственностью одного и того же времени можно играть, усиливая самодостаточность художественного прошлого сценического времени. Или, например, «театр может отказаться от пьесы и драматического сюжета и устремиться к продуцированию разных событий и происшествий взаимными усилиями актеров и зрителей» [3, с. 89]⁷. Возможно это благодаря тому, что время открытой условной реальности (такой, как театральная), являясь действительным временем, условно лишь художественно, а не онтологически. И все же эта художественная условность обогащает сценическую событийность, не позволяя ей подобно зрелищу сводиться исключительно к показу.

⁷ Это было характерно для хэппенингов 1950–1960-х годов.

В закрытых текстах из своего положения в действительном времени мы можем «попасть» относительно «времени истории» текста в его прошлое (начало текста в случае прямого изложения) или будущее (конец текста). Возможность «путешествовать» по событийности текста-результата (что невозможно применительно к событийности открытых реальностей и действительности) обусловлена как раз пространственным характером условного времени закрытого текста. Ибо «пространственные структуры отличаются от временных прежде всего своими топологическими качествами. Образованные отношениями сосуществования и потому относительно независимые от временного потока, пространственные структуры обладают свойством обратимости, способностью включать в себя как «прямой», так и «обратный» порядок отношений между элементами. В отличие от необратимого и однонаправленного порядка времени пространственные конфигурации допускают неоднократное возвращение к одному и тому же месту» [14, с. 143]. Таким образом, именно закрытость (материальность) текста позволяет перемещаться к началу и концу развертывания внутренней событийности текста, поскольку это одновременно начало и конец текста как предмета объективной реальности, а не только прошлое и будущее текста как текстуальной реальности. Перемещаться подобным образом по внутренней событийности (на уровне «истории») открытой реальности мы не можем, пока она не стала предметом действительности, т. е. закрытой условной реальностью.

Связывание столь онтологически различных времен – времени квазидействительности, условно-текстуального по природе и времени действительности – осуществляется через посредство онтологически промежуточного «повествовательного времени», под которым мы понимаем время процесса восприятия текста. «Путешествие» во времени доступно за счет смещения шкал времен различных реальностей. Поэтому настоящее время одной реальности может стать (представляться) прошлым/будущим относительно настоящего другой реальности. Мы прикреплены к «настоящести» собственного существования внутри реальности своего проживания. Положение человека, выглядывающего из клетки своей «настоящести» в другие реальности и представляющего время этих других (условных) реальностей то прошлым, то будущим, можно сравнить с положением человека в лифте, когда он может переместиться выше или ниже того или иного этажа, но не в силах изменить свою позицию внутри кабинки самого лифта. В этом смысл, прошлое или будущее условной реальности – это настоящее время действительности нашего актуального существования.

Таким образом, можно установить следующее «правило путешествия» по времени: мы не можем попасть в прошлое/будущее какой-либо реальности из нее самой, а только

из другой реальности, притом из такой, настоящее время которой относительно нашего положения в настоящем выступает как прошлое или будущее. К текстам как к закрытым условным реальностям подходят исключительно со стороны реальности, являющейся непременно *действительной* и никак иначе.

Невозможность всецело погрузиться в реальность текста, подойти ко времени текста иначе, чем со стороны времени действительности, оставляющей человека за пределами текста, обеспечивает значительную свободу для «путешествия по времени» текста. Такая свобода невозможна в действительности, где человек ограничен своей «влитостью» в реальность, и в силу своей самостной наличности прикован к своей неизбывной «настоящести». Но эта отстраненность заодно обуславливает и невероятную «жесткость» текста как закрытой условной реальности: в той мере, в какой мы не живем, не вписаны, не заключены в текст, а отстранены от его реальности, ее событийности нам не подвластна, в том числе и в ее темпоральном ракурсе. Человек способен играть со временем текста в той мере, в какой в текстуальную реальность проникает реальность действительности, в которой он соприкасается (при всей онтологической взаимонепроницаемости), но не больше. Мы не в состоянии повлиять на время внутренней событийности («истории») текста после того, как процесс написания текста или конституирования (в процессе общения, игры) и следовательно, процесс соприкосновения двух реальностей – условной и действительной, соединяемых творческой деятельностью автора или общением участников коммуникации, закончился, и текстуальная реальность с составляющей ее внутренней событийностью полностью отделилась и отделилась в самодостаточную квазидействительность, став самостоятельной и непроницаемой для действительности, со стороны которой можно подходить к реальности текста, но не воздействовать на нее.

Здесь свободы по отношению к тексту как закрытой условной реальности еще меньше, чем по отношению к той реальности, в которой человек живет (будь то сон или явь) либо проникает (в виртуальность фантазии или компьютерной реальности) и которую своим проживанием свободен изменять и творить (если не прошлое, то настоящее и будущее). Мы свободны и способны воздействовать на текст со стороны действительности как на ее предмет (изорвать, сжечь и т. п.), но лишены свободы и могущества проявлять подобного рода произвол в отношении текста как сверхчувственного феномена.

Таким образом, можно сделать вывод, что в условных реальностях закрытых и открытых текстов параметры «воздействия» (на событийность текста) и «путешествия» (во времени этой событийности) находятся в обратном соотношении. Возможность

«воздействия» в открытом тексте исключает возможность «путешествия», и наоборот, возможность «путешествия» в закрытом тексте требует отсутствия условий для воздействия на время, по которому «путешествуют».

В этом смысле, текст-результат – это «застывшее» прошлое, необратимое и неизменяемое в силу своей принципиальной «прошлости». Даже изобразительные, визуальные произведения, будучи на повествовательном уровне настоящими, застывают в этом статичном настоящем, не поспевая за динамичным моментом настоящего, становятся бывшим настоящим, вещественным закреплением среза прошедшего настоящего. Недаром, само прошлое сохраняется именно в текстах, консервирующих его в почти неизменном виде. Мы всегда пребываем, а закрытый текст всегда окончен. Дилемма, вызвавшая страстное желание Дориана Грея поменяться ролями с собственным портретом. Впрочем, в эпоху культурного мироощущения, обозначенного Фукуямой как «конец истории», на смену ценимому за непреходящность и «нетленность» искусству приходит так называемое «неоархаическое» творчество, не состязающееся с неотвратимостью времени, а воплощающее его, и столь же смертное, как и породивший его художник. Довлеет отмечаемый М. Маклюэном «принцип настоящего времени – приоритет процесса над результатом» (Цит. по: [4, с. 229]), что, впрочем, отнюдь не нивелирует значения закрытых текстов.

Как ни парадоксально, именно закрытый текст как консервация времени, его овеществление и «опространствливание» не только не выхолащивает время, но и дает возможность отчетливее прочувствовать его «дыхание». Тексты, искусственно преобразуя время, замедляя или убыстряя его, «путешествуя» по нему, тем самым подчеркивают необратимый «ход» времени, его безжалостную и утишающую неотвратимость, которая в обыденной жизни *переживается* прямо и непосредственно, но слишком естественно и произвольно и, как все очевидное, редко *осознается* во всей своей полноте (разве что перед лицом смерти близкого и дорогого человека).

Закрытые тексты – опыт осознания гнетущей неотвратимости времени и освобождения (пусть и условного) от нее. Недаром, возникновение письменности (как изначально закрытой текстуальности) многими исследователями, как было отмечено в начале статьи, связывается с осознанием уникальности, темпоральной и экзистенциальной неповторимости каждого мгновения жизни, ценного именно своей преходящостью. Более того, эта преходящность, воплощаясь в произведении искусства, по мнению Зедльмайра, не только обретает вневременный характер, но и упраздняет те элементы «заботы» и напряженности, которые составляют, по Хайдеггеру, содержание обычного житейского и исторического времени.

Закрытый текст становится не только, как и любой текст, конденсатом культурной и индивидуальной памяти, воплощающей прошлое, но и опытом качественной необратимости житейского и жизненного времени, опытом, открытым в будущее и открывающим будущее. Таким образом, закрытые тексты (тексты-сообщения в широком смысле, как их понимает Ю.М. Лотман) не ограничиваются ролью открытых текстов-кодов (мифов и ритуалов) как *образа*, отражения, *модели прошлой* действительности, а функционируют в качестве *образца*, проекта, *модели для будущей* действительности, по которой ее создают.

Тексты, будучи фиксацией, консервацией, тиражированием и трансляцией культурно-исторического наследия социума, способствуют преодолению временных и пространственных пределов взаимодействия и общения людей. Закрытые тексты обеспечивают – в диахроническом срезе – преемственность исторического опыта, а открытые тексты – в синхроническом срезе – актуальную социорегуляцию совместного бытия людей. В конечном счете, и тексты как реальности, возникшие и возникающие в ходе коммуникации прошлых, настоящих и в определенном смысле даже будущих поколений, и действительность как социально-историческое поле данной коммуникации воплощают единство физического и семиотического ракурсов реальности, являясь социокультурным полем человеческого бытия.

Список литературы

1. *Августин А.* Исповедь / А. Августин; пер. с лат. М.Е. Сергеевко. – М., 2003.
2. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
3. *Богданова П.* Творимое время / П. Богданова // Театр. – 1978. – № 7.
4. *Генис А.* Глаз и слово / А. Генис // Иностранная литература. – 1995. – № 4.
5. *Грюнбаум А.* Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум. – М., 1969.
6. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы / 2-е изд., доп. – Л.: Худож. лит., 1971.
7. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М., 1999.
8. *Рикер П.* Время и рассказ. Т.1. Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб., 1998.
9. *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 2000.

10. *Руднев В.П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000.
11. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры.– М., 2001.
12. *Успенский Б.А.* История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. – СПб., 2002.
13. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.
14. *Чертов Л.Ф.* Особенности пространственного семиозиса / Л.Ф. Чертов // Метафизические исследования. Вып.11. Язык. – СПб., 1999.
15. *Шмелев А.Д.* Русский язык и внетекстовая действительность. – М., 2002.