

*С. Б. Адоньева*

## **КАТЕГОРИЯ НЕНАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ: КУЛЬТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ И ЖИЗНЕННЫЕ СЦЕНАРИИ**

*Направо ехать — богатому быть,  
налево — несчастливому очень.*

Из волшебной сказки

«Время вынашивает свои перемены», — лейтмотив романа Томаса Манна «Волшебная гора». Пространство чревато сюжетом — любимая идея В. Н. Топорова, прослеживаемая во многих его работах<sup>1</sup>. Но где же находится тот, кто видит это беременное время, где располагается наблюдатель пространства, порождающего свои сюжеты? Он принял привычное для современного сознания допущение и, совершив невозможное, вывел себя за рамки хронотопа.

Отношение между прошлым и будущим и личностную, а также внеличностную, коллективную ориентацию в выборе поведения Ю. М. Лотман ставил в зависимость от письменного или устного типа культуры: «Письменная культура ориентирована на прошлое, устная — на будущее: огромную роль в ней играют предсказания, гадания и пророчества. Благодаря этому бесписьменная культура переносит выбор поведения во внеличностную область» (Лотман 1987: 12).

Примечательно то, что и здесь настоящее оказалось утраченным. Отнести же это **правило исключенного настоящего** к характерологическим чертам культуры не представляется возможным, поскольку та же, письменная, русская, XX века, культура дает и совершенно иные образцы отношений со временем. А. А. Ухтомский в одном из писем 1928 года пишет об этом так: «Однако, что ни делается, все к лучшему. Это значит, во-первых, что все совершающееся имеет свой смысл и достаточные основания в нас и вне нас, а во-вторых, что все совершающееся надо уметь направлять к лучшему. Уметь понимать прошлое, чтобы направлять настоящее к будущему, — вот последняя мудрость не на словах, а на деле, в которой каждый из нас представляется лишь всплеском волны, переносящим энергию из великих заветов предков к прекрасному будущему человечества... Каждый из нас, каж-

дый всплеск волны — страшно ответственный участок волнения» (Ухтомский 1996: 282).

Не существует прошлого вообще и будущего вообще. Есть прошлое, которое позади нас, и будущее, которое впереди<sup>2</sup>. Или наоборот: предки — те, которые впереди, потомки потом — соответственно<sup>3</sup>. Все зависит от того, как мы расположимся в точке нашего настоящего и захотим ли вообще эту точку заметить. Формы жизни, индивидуальной и коллективной, во многом определяются именно этим: выбором положения тела в отношении времени.

Также и история никогда не бывает историей вообще, она всегда чья-то история: она не может разворачиваться иначе как из точки 'я — здесь — сейчас', из точки настоящего, причем такого, которое кем-то переживается: «Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени. Она и ждет, и внимает, и помнит: то, чего она ждет, проходит через то, чему она внимает, и уходит туда, о чем она вспоминает... Я собираюсь пропеть знакомую песню; пока я не начал, ожидание мое устремлено на нее в целом; когда я начну, то по мере того, как это ожидание обрывается и уходит в прошлое, туда устремляется и память моя. Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я еще скажу. Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым. Чем дальше и дальше движется действие, тем короче становится ожидание и длительнее воспоминание, пока, наконец, ожидание не исчезнет вовсе: действие закончено; оно теперь все в памяти. То, что происходит с целой песней, то происходит с каждой ее частицей и с каждым слогом; то же происходит и с длительным действием, частицей которого является, может быть, песня; то же и со всей человеческой жизнью, которая складывается, как из частей, из человеческих действий; то же со всеми веками, прожитыми "сынами человеческими", которые складываются, как из частей, из всех человеческих жизней» (Августин 1997: 229–230).

Надвигающееся будущее может быть «исполнено» в настоящем так же, как исполняется песня в описании святого Августина: текст ее располагается вне временного потока, он служит образцом для данного, но не единственного исполнения. «Исполнитель» такого настоящего целиком предопределен существующим до момента исполнения «текстом».

Назовем такие «тексты» культурными императивами, сознательно уходя от термина 'миф' во избежание посторонних коннотаций. Как способы и варианты разыгрывания жизненных историй они образуют совокупность заданных культурной традицией жанровых регистров (сценариев/фреймов)<sup>4</sup>, выбор которых позволяет иметь **предсказуемое будущее**. Приведем цитату, в полной мере рифмующуюся с высказан-

ным предположением: «...Дальнейшее — есть реальное существование Левы и загробное — героя... Здесь, за этой границей... все приблизительно, зыбко, необязательно, случайно, потому что здесь не действуют законы, по которым мы жили, пишем и читаем, а действуют законы, которых мы не знаем и по которым живем. <...> Наша жизнь есть тeneвая, загробная жизнь литературных героев, когда закрыта книга... Впрочем такая гипотеза подтверждается самим читателем. Потому что если увлеченный читатель сопереживает написанное в прошлом о прошлом как реальность, то есть как настоящее (причем почти как свое, личное), то нельзя ли софистически предположить, что настоящее героя он воспринимает как свое будущее?» (Битов 1977: 316).

А вот пример, подтверждающий, на мой взгляд, высказанное автором романа «Пушкинский дом» предположение: «Было это, наверно, лет десять уже назад. В чудном городе Смоленске собиралась нас, как всегда, большая компания, и кто-то, я уже не помню кто, предложил вызывать духов. Все на самом деле слабо воображали, как это делается, каждый знал часть, что нужно делать. Мы рисовали какой-то вокруг блюдечка круг с какими-то буквами и цифрами, должны были сказать какое-то заклинание. Вот. Какое... И говорить духа, какого мы хотим вызвать. Мы хотели вызвать дух Пушкина, единственный писатель, какого мы знали и представляли, кто это такой. И мы сказали заклинание, и, в общем, что-то на это блюдечко сверху, по-моему, ставилось. Мы задавали какие-то свои вопросы, и что-то там, я уже не помню, что-то вертелось, потом как-то читали все по этим буквам, которые там получилось. Я уже... Вопросы, конечно, детские, дурацкие, там. <Например? > Что, случилось потом с Русланом и Людмилой что-то? Что-то в этом роде. Потом. Тогда, благодаря моему дедушке, который мне все время читал постоянно Пушкина, я там одна из немногих спросила про Дубровского, по-моему, там что-то. Почему Маша отказалась и встретились ли они потом? Ну что-то вот в этом роде. Я уже, уже очень плохо помню, чем это закончилось. Помню только, что, ну, получилось примерно так, как я себе представляла: что, конечно же, Маша с Дубровским потом встретились, естественно. Этот мерзкий, противный старый дядька, он потом умер, вот. И Маша долго и счастливо жила с Дубровским. Это единственное, что я запомнила что-то хорошо. Дальше я вряд ли что-нибудь еще вспомню. <А сколько вам было лет?> Лет по семь, наверно. Где-то вот так»<sup>5</sup>.

Наличие сценариев и выбор одного из них не означает того, что в начале действия известна развязка. Речь идет о том, что при выборе завязки мы уже ввергаемся в определенный жанровый тип строения сюжета: детектив начинается с убийства, сказка — с запрета, баллада — с недозволенного желания. Отметка, появившаяся на двери дома, может быть интерпретирована как страшный знак inferнальных сил (мистический триллер), как отметка грабителей (детектив),

как тайный знак куртуазного внимания (мелодрама) и пр. Жизненная интрига определится в зависимости от того, какой из регистров будет избран владельцем дома для интерпретации установленного факта. Сказки могут быть со счастливым и грустным концом, но тем не менее мы определяем такие истории как именно сказки.

Жизненные сценарии с точки зрения их поведенческой реализации исследуются психологами. Для интерпретации единицы социального взаимодействия (интеракции) используется фольклорно-литературный сюжетный фонд<sup>6</sup>, а именно то, что и было названо культурными императивами — набор моделей, образцов, актуальных для конкретного этноса и определенной социальной эпохи.

Если эфир жизненных сценариев практически неуловим для анализа, поскольку весь расположен в области интенции, то реализации таких сценариев зачастую оказываются предметом рефлексии: «А вот когда были маленькими, скажем где-то в классе пятом, ну, обычно девочки перед сном, ложась спать, думают: “Вот хорошо бы жить в таком-то веке, чтобы ты была принцессой...” Прокручивают какой-то сюжет в голове, чтобы что-то необычное происходило, чтобы в тебя кто-то влюблялся. (Это) скорее не истории, а как бы это сказать, я беру кусочки того, что мне нравилось в прошлом, и добавляю к ним хороший конец»<sup>7</sup>.

Это — из интервью. Из дневника: «...в тишине вдруг слышится легкий стук, точно по стеклу.. я прислушиваюсь и решаю, что стучат в окно... И мне вдруг приходит в голову, что это, верно, какой-нибудь “путник” заблудился и стучит к нам в окошко... Вероятно вспомнив сказку про то, как кто-то получает от какой-то старухи-ведуньи клубок ниток, по которому он всегда найдет дорогу куда следует, — я, не долго думая, открываю ящик няниного стола, стоявшего между окнами, где лежат несколько клубков, и, выбрав самый большой, лезу на стул и стараюсь раскрыть форточку» (Черткова 1910: 50–51).

О том, что традиционные сказки используются в качестве основы для жизненных сценариев, можно судить по тому, как используют дети услышанные сказки. Г. С. Виноградов заметил: «Не раз засвидетельствовано, что дети не решаются рассказывать сказки своих пестунов: возможно, они боятся, что в своем исполнении лишат сказку улавливаемого смысла и художественной полноты. Но для себя или реже для узкого круга лиц эти сказки исполняются в действии, переходят и преобразуются в игру, в драматическое произведение. Никому не ведомый мальчик из “низенького пузатенького домика в восемь окошек по улице” — Иван-царевич. “Деревянный коняжка с мочальным хвостом” — быстрый добрый друг. Серый волк... добудет “ослепительную Жар-птицу с алыми хвонтами вместо глаз и с бурмицким зерном в клюве...”. Так переживается сказка: отменяется текст, но живут воплощенные сказочные образы и исполняются сказочные действия... Вывод, к которому приводят эти и подобные наблюдения, — тот, что сказка является дей-

ственной не только в момент действия, в момент ее сказывания; действие ее может длиться неопределенно долгое время, неопределенно долгие сроки: сказка не только *дается* (намеренно) исполнителем-мастером — она (помимо сознания и намерений сказителя) *задается*» (Виноградов 1998: 262).

Другой, в отличие от сценарной, формой бытия культурных императивов оказывается **заданное прошлое**. Механизм этот можно представить в виде следующих этапов.

1. Существуют составляющие аксиоматический фонд социума императивы. Например: ‘для любящих смерть не преграда’, ‘человек переживает себя в своих делах и народной памяти’ и пр. Такие формулы предписаны так же, как формы языка.

2. Императивы могут «разыгрываться» человеком или группой в определенном жанровом регистре (то, что было названо выше сценарностью). Поскольку сценарные проявления — область будущего, мы можем проиллюстрировать это положение только их речевыми реализациями (литературными или околотитературными).

Так, второй из названных выше императивов может быть реализован в жанре автоэпитафии, записанной, например, в 1994 году от жительницы Белозерского района Вологодской области («поэма — не поэма, монолог не монолог, а я называю что надгробные стихи»):

*...Вы у гроба рядком посидите  
И поплачьте горячей слезой  
И в душе обо мне поскорбите  
Ведь для вас не была я лихой.  
Растила я вас и любила  
И учила вас только добру...*

Или в известном тексте «Нет, весь я не умру душа в заветной лире мой прах переживет...» Или — уже в качестве ритуального текста — в виде особого внимания к производству надгробного монумента и системы мемориальных досок.

Характер отношений человека со временем и судьбой определяется во многом именно этим моментом: выбором жанрового регистра. В сказке эта ситуация эксплицирована: «...подъезжает к горе... На горе стоит столб, на столбе подписано три дороги: по одной дороге ехать — сам сыт будешь, конь голоден; по другой дороге ехать — конь сыт, сам голоден; по третьей дороге ехать — самого убьют» (Афанасьев 1980: 359).

То, что вмещается культурой — набор жанровых регистров, составляющих область предложения, — может быть принято или отвергнуто. Так, можно пойти в зеленый сад гулять, как это делает опрометчивая царская дочка в сказке, и быть унесенной вихрем-змеем.

Сравним ту же тему в литературном тексте:

*Тоска любви Татьяну гонит,  
И в сад она идет грустить,  
И вдруг недвижны очи клонит,  
И лень ей далее ступить.  
Приподнялася грудь, ланиты  
Мгновенным пламенем покрыты,  
Дыханье замерло в устах,  
И в слухе шум, и блеск в очах...*

(Пушкин 1968: 50)

Можно не пойти в сад гулять, исполнить завещанное и сесть за кросна — как Феврония в древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» — не поддавшись искушению заданным традицией сценарием.

3. Третий этап состоит в выборе сюжета для «обнародования» собственного прошлого. Индивидуальное, психологическое прошлое неизбежно формируется в виде сюжета: не имеющее развязки прошлое есть прошлое, не получившее объяснения. Оно длится, продолжая оставаться психологическим настоящим. Единственный способ свести с ним счеты состоит в том, чтобы подвергнуть его рефлексии, проинтерпретировать. Интерпретировать свое прошлое мы не можем иначе, как через возведение жизненной истории к тому или иному и з в е с т н о м у образцу. Собственно, это и означает наделить прошлое сюжетом<sup>8</sup>.

«Категория ненастоящего времени» вовсе не является универсальной характеристикой литературного текста. Об этом можно судить по тому, что литературный текст, в определенных случаях, способен расположиться в настоящем времени с завязкой до начала говорения (в прошлом) и развязкой, перемещенной за его предел (в будущем), например:

*Я дважды пробуждался этой ночью  
и брел к окну, и фонари в окне,  
обрывок фразы, сказанной во сне,  
сводя на нет, подобно многоточью  
не приносили утешенья мне.*

*Ты снилась мне беременной, и вот,  
проживши столько лет с тобой в разлуке,  
я чувствовал вину свою, и руки,  
ощупывая с радостью живот,  
на практике нашаривали брюки*

*и выключатель. И бредя к окну,  
я знал, что оставлял тебя одну  
там, в темноте, во сне, где терпеливо  
ждала ты и не ставила в вину,  
когда я возвращался, перерыва*

*умышленного. Ибо в темноте —  
там длится то, что сорвалось при свете.  
Мы там женаты, венчаны, мы те  
двухспинные чудовища, и дети  
лишь оправданье нашей наготы.*

*В какую-нибудь будущую ночь  
ты вновь придешь усталая, худая,  
и я увижу сына или дочь,  
еще никак не названных, — тогда я  
не дернусь к выключателю и прочь*

*руки не протяну уже, не вправе  
оставить вас в том царствии теней  
безмолвных, перед изгородью дней,  
впадающих в зависимость от яви,  
с моей недостижимостью в ней.*

(И. Бродский. Любовь. 11 февраля 1971)

Любая история складывается из совокупности точек зрения лиц, в ней участвующих. С каждой точки зрения «виден» свой сюжет.

Использование культурных сюжетов в качестве интерпретации своего прошлого не означает ни того, что использующий действительно имел в своей жизни подобную историю, ни того, что он лжет. Фольклорные сюжеты очерчивают для их adeptов область *возможного* — диапазон, во-первых, и культурную область «залегания» этого диапазона, во-вторых: «По сути дела, нет разницы между тем, когда предметом внимания делается возможность нарушить законы семьи, законы общества, законы здравого смысла, законы обычая и традиции или даже законы времени и пространства. Во всех случаях законы, организующие мир, делятся на две группы: изменения невозможные и изменения возможные, но категорически запрещенные... Герой Гофмана может вытягиваться до потолка и снова свертываться в клубок, так же как великан в “Коте в сапогах” может превращаться во льва и в мышь. Поэтому для этих героев превращение является поступком. Но эти критерии не действуют для героев Толстого. Оленин не испытывает ограниченности свободы от того, что лишен превращений, возможных для героев Гофмана, ибо эти изменения не входят в его алфавит» (Лотман 1992: 234).

Культурные сюжеты дают возможность грезить, существовать в не-настоящем — в прошло-будущем. Их социокультурная задача состоит в том, чтобы помочь гражданам, с одной стороны, «опознать» надвигающуюся ситуацию — будущее, найдя ей образцовый эквивалент (сценарность), с другой стороны, сочинить себе подходящее личное прошлое (сюжетность).

Вопрос «кто ты?» не должен заставить человека врасплох<sup>9</sup>. Ответ на него («я — фронтовик», «я — ученый», «я — не замужем», «я был в Афгане», «я — бабушка» и любой другой) предполагает выбор роли, в качестве которой мы себя предлагаем в завязывающейся жизненной истории, но вместе с тем и наличие заверщенного к настоящему моменту жизненного сюжета<sup>10</sup>: «пишет вам ветеран войны и труда», «а я ведь тоже советский человек» (из писем в прессу 1989–1991 годов; Козлова, Сандомирская 1996: 22).

Мы формируем наше прошлое из точки сегодняшнего дня. Для того, чтобы события, к какому бы времени они ни относились, из актуального настоящего внутренней жизни превратились в факты вербализуемого, а значит и прошедшего, акта социализации, прошлого, они должны быть оформлены в сюжет со счастливым или трагическим, но обязательно наличествующим финалом<sup>11</sup>.

Категорией настоящего времени мною названа та реальность, точнее, картина мира, которую человек (или общество) конструирует из культурных «заготовок» — образцов, создавая себе для жизни вторую «реальность», закрывающую становящееся, а следовательно, и непредсказуемое настоящее. Характер отбора таких образцов определяет стиль жизни (а для общества — стиль эпохи).

В любом случае жизнь по образцам — это способ устройства жизни, где автор жизни, отказавшись от авторства, делает себя персонажем. Человек объективирует сам себя, устранив «я» и заменив его той или иной ролью в соответствии с потребностью момента, тем самым отказавшись от собственного настоящего.

### Примечания

<sup>1</sup> Ограничимся одним примером: «Постоянное и актуальное присутствие моря (более полное и активное, чем где-либо еще в Средиземноморье), с трех сторон окружающего Балканы, причудливо выстраивающего линию побережья и глубоко вдающегося внутрь суши, неотвратимо ставит перед Балканами со всей конкретностью и насущностью некий ключевой вопрос-вызов, на который нельзя не отвечать и который, приглашая homo balcanicus выйти из “своей” обжитости, уютности, “укрытости”-потаянности в сферу “открытости”, заставляет этого “балканского человека” задуматься над проблемой судьбы, отношения высшей воли и случая, жизни и смерти, опоры-основы и бессосновности-бездны, над самой стратегией существования “перед лицом моря”...» (Топоров 1993: 6).

<sup>2</sup> Ср.: «Что сделано, того не воротить, то слилось уже с безграничным, вечно живущим, вечно деятельным миром, то вместе с ним приносит людям пользу или вред, явно либо тайно, на вечные времена» (Карлейль 1994: 296).

<sup>3</sup> Напр.: предки «м. мн. будущее, что впереди, что еще перед нами. *Предки дело выкажут*. На предки этого не делай. *Предки у Бога в руках*» (Даль 1994: 1007).



<sup>4</sup> Ср.: «Сценарий — структура, описывающая определенную последовательность событий в данном контексте... Взаимосвязанное целое, состоящее из “дыр” и указаний относительно того, чем они могут быть заполнены. То, что заполняет одну дыру, влияет на то, что может быть в другой» (Шенк, Абельсон 1975: 22). Или, например, о культурно обусловленных сценариях (Вежбицкая 1996: 392).

<sup>5</sup> Ксения, 1979 г. р. (Ленинград), запись М. В. Пономаревой 25.01.99, Петербург. (Фольклорный архив СПбГУ).

<sup>6</sup> Сценарный аппарат, по определению Э. Берна, состоит из нескольких элементов: «Итог или проклятье, предписание или “стопер”, провокация или толчок... Если родители постоянно бранят ребенка, даже на словах желают ему смерти, то сценарной “валютой” могут стать именно эти слова. Сценарную валюту нужно отличать от темы сценария. Многие темы жизненных сценариев в основном те же, что и в волшебных сказках: любовь, ненависть, благодарность и месть. Любую из валют можно использовать, чтобы выразить одну из тем» (Берн 1992: 225).

<sup>7</sup> Записано от группы девочек 14–15 лет, 1994 г., летний лагерь «Маяк», п. г. Сосново, Ленинградская обл. (Фольклорный архив СПбГУ).

<sup>8</sup> Классический пример конструирования общественного прошлого: «пролетарская культура должна явиться (разрядка моя. — С. А.) закономерным развитием знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (Ленин: 304).

<sup>9</sup> Несостоятельность в этом вопросе убийственна:

«Писатель: Я писатель.

Читатель: А по моему ты говно!

Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей и падает замертво.

Художник: Я художник...» (Хармс 1994: 372).

<sup>10</sup> «Мысленно поместив себя в то “настоящее время”, которое реализовано в тексте... зритель как бы обращает свой взор в прошлое, которое сходится в конус, упирающийся вершиной в настоящее время» (Лотман 1992: 27).

<sup>11</sup> О. В. Овчинникова рассматривает мемораты русских, проживающих за границей, и обнаруживает в этих нарративах модель волшебной сказки. Отметим, что сказочная модель используется именно в меморате, посредством ее осмысливается собственное прошлое, а не организуется будущее — это не о поведении, а об интерпретации событий. Примечательно и то, что для осмысления прошлого, связанного с пересечением «рубежа», используется именно сказочная модель, базовым нарративным принципом которой служит пересечение мифологической границы (Овчинникова 1996: 223–226).

### Литература

Августин 1997: *Аврелий Августин*. Исповедь. М., 1997.

Афанасьев 1980: *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки: В 3 т. М., 1980. Т. 2.

- Берн 1992: *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений // Люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы. Л., 1992.
- Битов 1977: *Битов А.* Пушкинский дом. Л., 1977.
- Вежбицкая 1996: *Вежбицкая А.* Концептуальные основы психологии культуры // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.
- Виноградов 1998: *Виноградов Г. С.* Сказки как источник детского поэтического творчества // Из истории русской фольклористики. Л., 1998.
- Даль 1994: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 3.
- Карлейль 1994: *Карлейль Т.* Этика жизни // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994.
- Козлова, Сандомирская 1996: *Козлова Н. Н., Сандомирская И. И.* Я так хочу назвать кино // «Наивное письмо»: опыт лингвосociологического чтения. М., 1996.
- Ленин: *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. Т. 41.
- Лотман 1987: *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Овчинникова 1996: *Овчинникова О. В.* Волшебная сказка как модель построения поведения русского человека за границей // *Aspekta: Slavica Tampere* 5. Tampere, 1996.
- Пушкин 1968: *Пушкин А. С.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1968. Т. 2.
- Топоров 1993: *Топоров В. Н.* Эней — человек судьбы: к «средиземноморской» персонологии. Ч. 1. М., 1993.
- Ухтомский 1996: *Ухтомский А. А.* Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб., 1996.
- Хармс 1994: *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1994.
- Черткова 1910: *Черткова А. К.* Из моего детства: (из воспоминаний) // Маяк. 1910. № 11.
- Шенк, Абельсон 1975: *Шенк Р., Абельсон Р.* Сценарии, планы и знание // Труды IV Международной объединенной конференции по искусственному интеллекту. М., 1975.