

Любовь Бугаева

Мысленный эксперимент как нарративная стратегия:

МЕЖДУ ЛОГИКОЙ И РИТОРИКОЙ

Lyubov Bugaeva

Thought Experiment as Narrative Strategy: Between Logic and Rhetoric

Любовь Бугаева (СПбГУ; профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Lyubov Bugaeva (Dr. habil.; Professor, Department of the History of Russian Literature, Faculty of Philology, St. Petersburg University) ldbugaeva@gmail.com.

Ключевые слова: мысленный эксперимент, оптическая иллюзия, философия сознания, нарративная прогрессия, нарративный сценарий, риторическая стратегия

Key words: thought experiment, optical illusion, philosophy of mind, narrative progression, narrative script, rhetorical strategy

УДК: 82.0+165.0

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_63

UDC: 82.0+165.0

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_63

В статье рассматриваются мысленные эксперименты («китайская комната», «философский зомби») в литературном произведении (романах В. Пелевина и Р. Сойера). Логика мысленного эксперимента — это логика аргументации и логика нарратива, предполагающая колебания между интерпретациями («нарративными эпизодами»). При этом, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей, художественный нарратив с мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Реализуемый как нарративная стратегия, мысленный эксперимент балансирует между философской логикой, нарративной логикой и риторикой.

The article deals with mental experiments (“Chinese room”, “philosophical zombie”) in literary works (novels by V. Pelevin and R. Sawyer). The logic of a thought experiment is the logic of argumentation and the logic of narrative, involving oscillations between interpretations (“narrative episodes”). Yet unlike conventional narrative progression, which seeks to resolve tensions and instabilities, a fiction narrative with a thought experiment resists any kind of finality. Thus, implemented as a narrative strategy, the mental experiment seems to balance between philosophical logic, narrative logic, and rhetoric.

Стремление связать риторiku с логикой периодически возникает в научном дискурсе; подобные попытки были, в частности, предприняты в теории аргументации и системных построениях «Группы Мю». Кроме того, у нарратива, используемого в качестве «когнитивного инструмента», то есть для решения проблемных ситуаций в различных контекстах, тоже есть своя логика. Нарратив, позволяя нарратору и интерпретатору создавать концептуальные модели разнообразных случаев опыта, обеспечивает среду для формирования смысла [Ochs, Carps 2001]. Но может ли эта логика нарратива выступать как риторическая стратегия? Если да, то как будут связаны между собой данные стратегии — нарративная и риторическая?

Разумеется, нет смысла заниматься установлением, что первично — ментальный процесс или его дискурсивное выражение, так как опыт событий и человеческих отношений в любом случае принимает форму нарратива [Bruner

1991: 5]. Мыслительные операции не сводятся исключительно к логическим операциям, но могут конструировать нарративы определенного типа, ибо «жизнь» — такая же мыслительная конструкция, как и нарратив [Bruner 2004: 691—692]. Согласно концепции повествовательного сценария Р. Шанка и Р. Абельсона¹, именно наличие репертуара сценариев, то есть ожидаемой последовательности событий, позволяет читателям заполнять пробелы в рассказываемой истории. Как считает Д. Герман, то, что, собственно, делает историю историей, может быть объяснено в терминах связи между явными подсказками, включенными в текст или дискурс, и сценариями, на которые читатели полагаются при обработке этих подсказок [Герман 2002: 62—69, 106—113]. Подобный гэппинг, то есть наделение смыслом повествования в результате заполнения пропусков и пробелов, и в том, о чем рассказывается, и в самом процессе рассказывания, есть процесс мысленного конструирования различных видов целого на основе фрагментарных перцептивных данных, по крайней мере кажущихся более фрагментарными, чем перцептивные данные, связанные с наблюдением возникающего в повествовании мира². Сценарий, на который опирается читатель, может вести интерпретацию в определенном направлении, хотя интерпретационная модель и может измениться в ходе развертывания повествования. В результате повествование предстает как реляционная конструкция, в которой происходит «смешение определенных видов семиотических структур с определенными видами когнитивных ресурсов» [Герман 2003а].

Что произойдет, если, скажем, сценарий переместится с уровня когнитивных ресурсов на уровень семиотических структур? Что если будет нарушена или, скажем, искажена схема взаимодействия между интерпретационными стратегиями обработки информации сверху вниз (на основе сценария или фрейма) и снизу вверх (на основе данных) в контексте понимания нарратива? Представим себе, что речь идет о философском мысленном эксперименте в художественном нарративе. Не о литературе как мысленном эксперименте³, а именно о философском мысленном эксперименте в литературном тексте. Мысленные эксперименты особенно популярны в философии сознания и философии искусственного интеллекта, но встречаются и в других областях знания и художественного творчества. Например, знаменитый парадокс кота Шредингера есть результат мысленного эксперимента, поставленного при обсуждении волновой теории в квантовой механике. А корова, которая хочет быть съеденной, — это мысленный эксперимент, поднимающий вопросы сразу в нескольких областях этики.

В литературном произведении мысленные эксперименты, связанные с проблемами искусственного интеллекта, не только становятся предметом художест-

1 «Сценарий — это структура, описывающая соответствующую последовательность событий в определенном контексте. Сценарий состоит из “слотов” и правил их заполнения. Структура представляет собой взаимосвязанное целое, и то, что находится в одном “слоте”, влияет на то, что может находиться в другом. <...> Для наших целей сценарий — это заранее предопределенная, стереотипная последовательность действий, которая определяет хорошо известную ситуацию» [Schank, Abelson 1977: 41].

2 Об искусстве гэппинга в фильме см.: [Васон 2011: 34—35].

3 См.: [Bornmüller et al. 2019; Carroll 2002; Crick 2004; Davies 2018; Egan 2016; Elgin 2014; Lenhard 2018] и т.д.

венной рефлексии, но и в ряде случаев организуют отдельные эпизоды и/или композицию всего произведения. Более того, они выступают как риторическая стратегия. Тем самым, с одной стороны, философия входит в литературную ткань, с другой — литература отзывается на философию. А с третьей — риторическая стратегия становится частью художественной концепции. Писатель как бы предлагает еще одну интерпретацию эксперимента, но не научную, а художественную, хотя и воспроизводит при этом аргументацию философских дискуссий, которые неизбежно возникают вокруг каждого мысленного эксперимента. Литература, как известно, «не только мимезис, но и пойезис — своеобразная греза, порождающая универсум, по каким-то параметрам альтернативный данному» [Смирнов 2010: 9]. В случае развертывания мысленного эксперимента в литературном тексте имагинативность предстает удвоенной: философский аргумент творит своего референта, а литературный текст превращает превращает в референта философский аргумент. К подобным мысленным экспериментам приложимо понятие «интерпретанты» (или «интерпретанта») в том смысле, который вкладывал в него Ч.С. Пирс: мысленные эксперименты представляют собой сложные тропические образования с варьирующимися границами и включаются в семиозис на правах знака.

Введение в художественное повествование мысленного эксперимента создает в нем дискурсивную напряженность (мысленный эксперимент, как и загадка, предполагает неравенство в информационном поле автора, нарратора, читателя) и сюжетную нестабильность (статус персонажей, являющихся компонентами эксперимента, в ходе развертывания аргумента время от времени проблематизируется)⁴. Напряженность и нестабильность коренятся в самой структуре эксперимента, предполагающей постоянную смену аргументов, эта же структура и предполагает движение повествование через постоянное усложнение неснятых напряжений. Однако, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей и движущейся к завершению, художественное повествование с философским мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Собственно, с этой нестабильностью и будет связана риторическая составляющая произведения.

Выскажем гипотезу, что в литературном тексте философский мысленный эксперимент может выступать не только как «информация» уровня рассказываемой истории, но и как сценарий развертывания нарратива в отдельном эпизоде, сюжетной линии или целом произведении, что, в свою очередь, является риторической стратегией аргументации, подвергающей сомнению высказываемые в ходе эксперимента аргументы как *pro*, так и *contra*. Попробуем раскрыть этот тезис, обратившись к роману Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» (2011) и научно-фантастическим романам Роберта Сойера «Факторизация человечества» («Factoring Humanity», 1998) и «Квантовая ночь» («Quantum Night», 2016). В названных произведениях происходит актуализация мысленных экспериментов «китайская комната» и «философский зомби» вкупе с их аргументацией и критикой.

4 О нарративной прогрессии и ее механизмах см.: [Phelan 1989].

Китайская комната

Роман Пелевина «S.N.U.F.F.» вышел с подзаголовком «утопія» и был сопровожден аннотацией «Роман-утопія о глубочайших тайнах женского сердца и высших секретах летного мастерства». В поле зрения авторов утопий, как правило, попадает общественная организация общества, женский вопрос, расовый вопрос, воспитание детей и т.п. Утопия часто обращается к экономическому укладу общества, в котором она была создана, выстраивая картину общества или противоположного тому, в котором живет автор утопии, или же, напротив, являющегося логическим продолжением тенденций, заложенных в окружающей автора действительности. При этом в утопиях нередко обсуждаются не только проблемы технического прогресса, но и проблемы биологии. Так, на рубеже XIX—XX веков в утопической литературе получила развитие тема евгеники, в литературе берущая начало в «Утопии» Томаса Мора и «Республике» Платона, а в науке оформившаяся как учение в 1860-е годы в работах Фрэнсиса Гальтона. Впрочем, обсуждение проблем человеческой селекции в конце XIX — начале XX века, как правило, оказывалось тесно связанным с обсуждением эволюционных теорий человека и общества в целом. Сто с лишним лет спустя роман Пелевина «S.N.U.F.F.», проигрывая варианты будущего, продолжил прерванную традицию утопической литературы и через обращение к проблеме искусственного интеллекта актуализировал обсуждение эволюции человека и общества.

Действие романа происходит в отдаленном будущем, повествование ведется от имени жителя высокотехнологичного мира Бизантиума Демьяна-Ландульфа Дамилолы Карпова, кинооператора, снимающего при помощи беспилотной кинокамеры особого рода новостные ролики — «снафы», в которых все происходит в действительности, хотя кинооператор может «срежиссировать» события. Многие жители Бизантиума живут с андроидами. Андрюид Карпова Кая — это «самоподдерживающаяся биосинтетическая машина класса “премиум 1”» [Пелевин 2012: 57], практически идентичная человеку:

...в телесном смысле она неотличима от юного, идеально здорового и свежесмытого человеческого существа. У нее есть даже электронный симулятор биополя. Физически она почти нас не превосходит — она не может слишком быстро бегать или совершать разные акробатические трюки... Зато ходить, жестикулировать и выполнять всякую мелкую домашнюю работу она может ничуть не хуже человека. Она дышит — вернее, делает вид. Но воздух все время выходит из ее тела, и говорит она в точности как мы. Она не нуждается практически ни в чем, даже в ремонте — если повредить ее нежную кожу, рана вскоре затянется сама [Там же: 58].

Социальная жизнь, как известно, предполагает коммуникацию, представляющую собой не только прием и передачу информации, но создание некой общности участников коммуникации через генерирование смысла в коммуникативном взаимодействии. Кая оказывается способной к социализации: «не просто произносит слова, а вступает... в полноценное общение» [Там же: 62]. Она рассуждает о любви и о политике, о природе человека и о природе власти, о религии, о революции и т.п. Дамилола Карпов задается вопросом, есть ли разница между ним и Каей и, шире, между человеком и искусственным интел-

лектом, можно ли говорить о независимости мышления Каи и решений, которые она принимает, испытывает ли андроид эмоции: «Способна ли Кая переживать и чувствовать как я? Есть ли обитатель у китайской комнаты в ее голове? Или внутри у нее лишь черная пустота?» [Там же: 392].

Проблематизируя таким образом вопрос о статусе искусственного интеллекта и его отличии от человеческого разума, Пелевин опирается на мысленный эксперимент «китайская комната», поставленный философом Джоном Серлем в 1980 году. Серль представил запертую комнату, в которой находится англоговорящий человек, например он сам, который не говорит и не читает по-китайски, не знает ни одного китайского иероглифа и не способен распознать китайскую письменность или, к примеру, отличить ее от японской, но имеет под рукой набор правил и инструкций, позволяющих ему составлять из иероглифов осмысленные фразы. На записанные иероглифами вопросы он дает связанные ответы, хотя и не понимает ни вопросов, ни ответов. Однако с точки зрения наблюдателей, находящихся за пределами комнаты, этот человек в совершенстве владеет китайским языком, так как все ответы даны в полном соответствии с заданными вопросами. Таким образом, человек в комнате проходит тест на знание китайского языка без действительного владения им. Закрытая комната здесь — аналог компьютера, человек в комнате — аналог процессора, а инструкции — подобие компьютерного алгоритма (см.: [Searle 1980]).

Проблема, вынесенная Серлем на обсуждение: можно ли считать, что тот, кто находится внутри комнаты, знает китайский язык, и, шире, можно ли считать, что компьютер, или искусственный интеллект, способен к разумному мышлению? То есть можно ли сказать, что тест на наличие сознания пройден? Суть данного теста, широко известного как тест Тьюринга, изложена в статье английского логика и математика Алана Тьюринга «Вычислительные машины и разум» [Turing 1950]. Тьюринг, однако, предлагал искать ответ не на вопрос, могут ли машины думать, а на вопрос, могут ли машины выиграть в игре-имитации. В подобной гипотетической игре принимают участие три игрока: машина, человек и находящийся в другом помещении экзаменатор, в задачу которого входит определить, кто из экзаменуемых является человеком, а кто машиной, то есть может ли машина максимально точно воспроизвести когнитивную деятельность человека. Герой пелевинского романа пересказывает Тьюринга, считавшего, что, когда программы смогут обмануть тридцать процентов экспертов после пятиминутной беседы, это и будет признанием способности машины мыслить [Пелевин 2012: 396].

Статья Тьюринга подвергла критике актуальные в 1950-е годы аргументы против сильного искусственного интеллекта, но дискуссия вокруг возможностей и перспектив развития искусственного интеллекта на этом не закончилась. И мысленный эксперимент Серля, и тест Тьюринга стали триггерами философских дискуссий о способностях искусственного интеллекта. Собственно, эксперимент Серля «китайская комната» есть критика теста Тьюринга: система, каковой она является, может пройти тест Тьюринга, но при этом нельзя говорить о каком-либо понимании происходящего внутри системы. Серль считал ошибкой мнение, что вычислительная модель сознания является сознательной. Правильные ответы на вопросы и правильное выполнение действий для него не являлись доказательством наличия сознания и понимания вопросов и указаний. То есть теория сильного искусственного интеллекта, предполагающая наличие у компьютеров способности мыслить, хотя процесс мыш-

ления может и отличаться от человеческого, с точки зрения Серля, абсолютно несостоятельна. Эксперимент Серля при всей уверенности философа в невозможности наличия сознания у сильного искусственного интеллекта расколос участников философской дискуссии на несколько групп. Один из вариантов интерпретации «китайской комнаты»: находящийся внутри комнаты оператор не понимает китайский язык, но система, состоящая из комнаты, оператора и инструкций, понимает китайский язык, то есть является разумной и способна мыслить. Впрочем, есть и контраргумент: даже в случае сокращения системы до одного человека — оператора, который досконально выучил инструкции и точно следует им, но при этом не понимает созданного с их помощью текста, нельзя утверждать, что он знает китайский язык.

Данный эксперимент, равно как и аргументация в ходе дискуссий вокруг теории сильного искусственного интеллекта стали основной интригой пелевинского романа, в котором Дамилола Карпов, размышляя о своем андроиде, постоянно спрашивает себя: «Есть ли обитатель у китайской комнаты в ее голове?» [Там же: 392]. На всем протяжении повествования идет поиск ответа на вопрос, является ли работа «мозга» андроида Каи не более чем симуляцией деятельности человеческого сознания, которое, по Серлю, имеет биологическую основу и не может подменяться вычислительными процессами и обработкой данных, или же самообучающийся андроид, в программу которого заложены операции, аналогичные тем, которые выполняет человеческий мозг, все же обладает независимым мышлением и сознанием.

Образ Каи, актуализирующий как мысленный эксперимент Серля, так и его разнообразные интерпретации и философский контекст вокруг «китайской комнаты», структурирует читательский опыт, в моменты актуализации философского смысла образа заставляя читателя в поисках ответа на заданную когнитивную загадку двигаться по линии наррации, параллельной разворачиванию истории, но не совпадающей с ней. Как известно, любой человек вне зависимости от типа и степени развития личности получает удовольствие при решении перцептивной проблемы, возникающей в ситуации, когда сообщение частично скрыто и нуждается в восстановлении. Подобным частично скрытым сообщением выступает самостоятельность и независимость мышления андроида в романе. Кая не только один из героев романа; она есть метафора «китайской комнаты», которая задает основной конфликт.

В романе самостоятельность мышления и поведения Каи, как и наличие сознания у компьютерной системы в аргументации, призванной опровергнуть положения теории сильного искусственного интеллекта, постоянно подвергается сомнению. Но Пелевин одновременно проблематизирует и самостоятельность мышления человека, уравнивая оригинал и копию, человека и его имитацию. То есть снимает различия между различными позициями. Так, Кая объясняя Дамилоле структуру человеческого восприятия, сравнивает работу мозга человека с работой компьютерной программы:

Сначала твои органы чувств доносят до твоего мозга сигнал о каком-то событии. Затем мозг начинает классифицировать это событие при помощи своих лекал и схем, пытаясь соотнести его с уже имеющимся опытом. В результате событие признается либо приятным, либо неприятным, либо нейтральным. И мозг в дальнейшем имеет дело уже не с событием, а только с бирками «приятный», «неприятный» и «никакой». <...>

Мой маршрут нарисован внутри меня программно... а твой маршрут нарисован внутри тебя химически. И когда тебе кажется, что ты идешь к свету и счастью, ты просто идешь к своему внутреннему дрессировщику за очередным куском сахара. Причем нельзя даже сказать, что это идешь ты. Просто химический компьютер выполняет оператор «take sugar», чтобы перейти к оператору «rejoice 5 seconds» [Там же: 400, 402—403].

В пространстве романа образы «китайской комнаты» и находящегося в ней оператора объединяются со знаниями об искусственном интеллекте, андроидах и компьютерных программах, а также с представлениями о механизмах деятельности человеческого организма и сознания. По мнению М. Тернера, наше сознание сообщает смысл процессам и событиям в окружающем мире путем конструирования, припоминания и смешивания более или менее похожих историй. Присущая современному человеку способность создавать, хранить, реактивировать и смешивать повествования позволяет, например, смешивать две разные истории, основанные на разных сценариях или предполагающие конкурирующие интерпретации, чтобы сформировать третью. Исследуя ряд историй с двойным смыслом [Turner 2003], где наблюдается особенно тесное сближение двух или более автономных повествований, Тернер выделяет несколько повторяющихся черт: сопоставление элементов двух историй, селективная проекция (когда различные элементы каждой истории проецируются в смешанную историю) и эмерджентная структура, то есть значения, которые являются результатом интеграции двух историй, но которые не относятся ни к одной из историй, взятых в отдельности. Если принять пространство мысленного эксперимента в художественном произведении за родовое координирующее пространство в терминологии Ж. Фоконье и М. Тернера [Fausonnier, Turner 2002], а аргументы против и в поддержку положений теории сильного искусственного интеллекта за входные пространства, то итоговое пространство, в котором смешиваются несовместимые версии искусственного интеллекта, есть весьма драматичный вариант эмерджентной структуры.

Пелевин постоянно балансирует между разными вариантами прочтения и интерпретации эксперимента: Кая — «китайская комната», сознание андроида — «китайская комната», сознание человека — «китайская комната», Кая — андроид, Кая — человек, Кая — имитация человека, Кая — дубликация человека и т.п. Выбор в пользу наличия или отсутствия самостоятельного мышления и самосознания в романе не задается изначально, равно как не задается та или иная оценка метафорического переноса (человек — машина и vice versa). Важную роль играет читательская интерпретация эксперимента Серля, от которой и зависит данная оценка. Интерпретация «китайской комнаты» в романе в результате допускает наличие разных вариантов противопоставления и сопоставления разума человека и машины. Метафорическая проекция структурирует нарратив, в котором, собственно, и реализуется мысленный эксперимент и в котором «китайская комната» оказывается приложимой не только к искусственному интеллекту, но и к человеку. Риторическая стратегия здесь есть особого рода аргументация. Философские мысленные эксперименты, как отмечал Н. Кэрролл [Carroll 2002], функционируют как аргументы, запуская поиск концептуальных уточнений и отношений; к ним не приложим ни аргумент «отсутствия доказательств» (так как они не требуют

эмпирических доказательств), ни аргумент «отсутствие аргументов» (поскольку они функционируют как аргументы в силу рефлексивных процессов, происходящих в читателе)⁵. В пелевинском тексте философский эксперимент предстает как параллельное развертывание аргументации взаимоисключающих точек зрения не с целью убедить читателя в истинности одной из них, а с целью запустить в нем поиск концептуальных уточнений и отношений, заставив сомневаться в возможности однозначного ответа. Фактическое продвижение нарратива вперед происходит не только благодаря конструированию читателем очередного элемента текста [Phelan 2017], но и благодаря колебанию от одной линии аргументации к другой.

Аргумент зомби

Важной частью дискуссии о статусе искусственного интеллекта, возникшей вокруг мысленного эксперимента «китайская комната», является понятие «философский зомби» и обсуждение аргумента зомби в работах австралийского философа-когнитивиста Дэвида Чалмерса и американского философа-когнитивиста Дэниела Деннета. По Чалмерсу, ярому противнику редуccionистского физикализма, трудная проблема сознания заключается в отсутствии логического объяснения связи между физической переработкой информации субъектом и возникновением опыта, основанного на этой информации. Философ разграничивает «логически возможные ситуации» и «естественно (эмпирически) возможные ситуации», утверждая наличие эмпирических ограничений того, что является логически возможным. Чалмерс считает, что если вообразить существо, в физическом плане неотличимое от человека — так называемого философского зомби, то главным качеством, которое все же должно разграничить зомби и человека, будет отсутствие внутреннего опыта: «Зомби — это просто нечто физически идентичное мне, но лишенное сознательного опыта, где все темно внутри» [Чалмерс 2019: 128]. Герой пелевинского романа отзывается на данное определение зомби:

Для кого, спрашивается, темно? Для Чалмерса или для самого зомби? Если для Чалмерса, то как для него вообще может быть светло внутри у кого-то другого? А если темно для зомби, то где тогда для него светло? У Чалмерса? [Пелевин 2012: 393].

Дэниел Деннет, в отличие от Чалмерса являющийся сторонником физикализма и уверенный в несостоятельности идеи философского зомби, в споре с последним снимает всякие различия между философским зомби и человеком, утверждая, что все люди в таком случае зомби [Dennett 1991]. Пелевин, однако, вкладывает в уста Дамилолы Карпова критику позиции не только Чалмерса, но и вступившего в полемику с Чалмерсом Деннета. Критическая позиция Дамилолы уравнивает эти две, казалось бы, противоположные философские позиции:

Сомелье по имени Деннет вообще ввел понятие «зимбо». Это был «зомби, который может отслеживать свою собственную деятельность по бесконечно восходя-

5 См.: [Davies 2018: 515].

щей рефлексивной спирали» и «обладает внутренними (но бессознательными) информационными состояниями высокого порядка о своих информационных состояниях более низкого порядка». Во как. Этот «зимбо», утверждал Деннет, смог бы верить (тоже бессознательно), будто ему свойственны различные умственные состояния, о которых он может отчитаться. Он думал бы, что он сознателен, даже если бы не обладал сознанием... Тут мне стало окончательно непонятно, как это зимбо мог бы во что-то верить и думать, если он по своей природе способен был только «иметь информационные состояния» [Там же: 394].

Здесь Пелевин обыгрывает выведенный Деннетом подвид зомби, которого тот назвал «зимбо». По Деннету,

все зомби обладают бессознательными (само собой) системами управления, которые извлекают информацию о мире (через глаза и уши зомби) и используют ее, чтобы не наткнуться на стены, поворачиваться на зов и так далее. Иными словами, все они представляют собой интенциональные системы. Но зимбо выделяется из общей массы, поскольку это зомби, который также наделен всем необходимым для наблюдения за собственной активностью, как внешней, так и внутренней, а потому располагает внутренними (бессознательными) информационными состояниями высшего порядка, описывающими все остальные его внутренние состояния [Деннет 2019: 158].

Аргумент зомби получает художественную реализацию также в романе канадского писателя-фантаста Роберта Сойера «Квантовая ночь» (2016). Главный герой романа, психолог-экспериментатор Джим Марчук, автор методики по выявлению скрытых психопатов, пытаясь разобраться, почему из его воспоминаний двадцатилетней давности выпадает период длиной в полгода, узнает, что он стал жертвой эксперимента, в ходе которого его сознание было несколько раз изменено. Оказывается, человеческое сознание имеет квантовую природу и может реализоваться в трех состояниях: философский зомби (их больше половины человечества), психопат (их около 30%) и «сознание с совестью», то есть мыслящий разумный человек (разумных людей около 15%). Сойер, предваривший свой роман эпиграфом из интервью Чалмерса — «Возможно, это обязательное свойство любой теории сознания — чтобы она содержала по крайней мере одну безумную идею» [Сойер 2019: 7], — с явным намеком на безумие своей классификации квантовых состояний сознания, как ни странно, оказывается при этом ближе к позиции Деннета с его утверждением о том, что все люди — зомби.

Адресация Сойера к аргументу зомби отлична от пелевинской стратегии обыгрывания мысленного эксперимента в повествовании. Сойер не делает мысленный эксперимент ни частью сценария, определяющего нарративную прогрессию, ни составной частью истории с двойным смыслом, ни предметом авторского дискурса об эксперименте. Тем не менее, задействовав мысленный эксперимент «философский зомби», он, как и Пелевин, скользит между логикой и риторикой. Дж. Фелан в рамках риторического подхода к нарративу («кто-то рассказывает кому-то по какому-то поводу и для каких-то целей, что что-то произошло» [Phelan 1996; 2017]) вводит понятие «парадоксальный паралипсис», под которым понимает повествовательную технику передачи немотивированной смены степени осведомленности и когнитивных способностей рассказчика [Phelan 1996: 103—104]. Нарратив тогда выступает как «когнитив-

ный артефакт», то есть как инструмент, используемый для облегчения и совершенствования познания [Norman 2003b]⁶. В романе «Квантовая ночь» повествование ведется от лица главного героя Джима, когнитивные способности которого и осведомленность о событиях своей личной истории все время проблематизируются, так как Джим проходит через череду изменений состояния сознания, побывав во всех трех его квантовых версиях: зомби — психопат — «сознание с совестью» (Q1 — Q2 — Q3). Художественный нарратив о реализовавшемся «философском зомби» и о природе сознания — это своего рода «когнитивный артефакт». Нарративная структура, дистанцированная от аргументативного типа текста, ставится на службу дискурсивному контексту, помогая созданию гипотетического сценария, с помощью которого канадский фантаст пытается проследить и оценить последствия логического допущения существования «философского зомби». Риторическая стратегия убеждения опять сменяется риторикой сомнения.

Куб Неккера

Обращаясь к философским мысленным экспериментам, чтобы с их помощью реализовать риторическую стратегию подрыва любой аргументации, многие авторы (и Пелевин и Сойер далеко не исключение) ориентируются на известную оптическую иллюзию, внимание к которой привлек швейцарский исследователь Луис Неккер в 1832 году. Иллюзия получила его имя и известна как эффект восприятия куба Неккера. В зависимости от выбранной фокусировки меняется ориентация куба: то одна грань, то другая оказывается на переднем плане. Считается, что иллюзия, которую создает куб Неккера, свидетельствует о том, что работа человеческого мозга аналогична работе искусственной нейронной сети.

У Сойера куб Неккера появляется уже в его раннем романе «Факторизация человечности» (1998)⁷. Действие романа происходит в не столь отдаленном будущем. Хизер Дэвис, профессор кафедры психологии Университета Торонто, расшифровывает странные сигналы, в течение десяти лет поступающие из системы Альфа Центавра. В послании содержится передовая инопланетная технология, позволяющая подсоединиться к «надразуму», в котором соединяется сознание всех людей. А муж Хизер, Кайл, оказывается в одном шаге от понимания природы человеческого сознания. Кайл — создатель искусственного интеллекта по имени Чита, так называемого ПРИМАТа — компьютерной программы для Приближенной Имитации Мыслительной Активности. Чита обладает всеми возможностями для имитации человечности и прохождения теста Тьюринга, но не обладает подлинным самосознанием — поэтому ему не дано присоединиться к надразуму, к которому сможет присоединиться сперва Хизер, а затем и ее муж.

Сойер графически воспроизводит на страницах книги куб Неккера, а также четырехмерный куб, в котором происходит подсоединение к надразуму; эти немногие изображения в романе в силу своей визуальной уникальности

6 Предлагая подход к нарративу как «когнитивному артефакту», Герман опирается на Д. Нормана [Norman 1991].

7 В 1999 году роман был номинирован на премию Хьюго.

на фоне полностью вербального текста становятся значимыми⁸. При этом сама возможность вхождения человека в четырехмерный куб инопланетян создается при помощи оптической иллюзии Неккера, что в определенный момент осознает героиня:

Она продолжала подниматься все выше и выше — что навело ее на мысли о гравитации. У нее было ощущение верха и низа, как и ощущение того, что она находится на большой высоте. Но если бы она действительно находилась в невесомости, эти ощущения не имели бы смысла.

Верх или низ? Подъем или падение?

Перспективы. Восприятие.

Давным-давно на одном из занятий по психологии восприятия Хизер познакомилась с кубом Неккера: двенадцать линий, образующих скелет куба, видимого под углом. Если смотреть на него достаточно долго, то изображение словно начинает прыгать: вид куба сверху слева сменяется видом его же снизу справа; каждая из квадратных граней оказывается то на переднем плане, то на заднем.

Она закрыла глаза и...

...и через секунду увидела себя внутри конструкта. Этот метод не поможет ей сменить восприятие. Она снова открыла глаза, но наверху была та же самая сфера. Тогда она попыталась вывести ее из фокуса, пытаясь рассмотреть воображаемый объект, находящийся в нескольких сантиметрах от носа. Все стало неясным и размытым. Через несколько секунд она позволила глазам расслабиться и снова сфокусироваться на бесконечности.

И тут перспектива действительно изменилась. Ближайшая сфера теперь словно бы оказалась у нее под ногами. Она начала подозревать, что усилием воли могла бы заставить ее оказаться справа или слева, впереди или сзади, или даже... [Sawyer 2003: 175].

Перенос точки наблюдения переключает ракурсы и меняет восприятие куба Неккера и его интерпретацию. Аналогичным образом — в зависимости от точки зрения — меняется интерпретация событий и поступков героев в романе Сойера. А в романе Пелевина, герои которого складывают «кубики слов» и «кубики текста», меняется, образуя различные конфигурации, интерпретация мысленного эксперимента «китайская комната». Происходит постоянное колебание между взаимоисключающими подходами: искусственный интеллект обладает независимым сознанием и искусственный интеллект не обладает независимым сознанием, Кая принадлежит порядку людей и Кая принадлежит порядку машин...

Куб Неккера является напоминанием о зависимости интерпретации от выбранной точки наблюдения, о возможности изменения фокусировки и о том, что рассматриваемый феномен может быть неоднозначным, более того, может даже оказаться невозможным, подобно тому, как неоднозначное изображение куба Неккера может оказаться невозможной фигурой.

Логика аргументации в философской дискуссии, которая вводится в художественное пространство, представляет собой нарративную стратегию, в ко-

8 Разворачивая метафору «китайской комнаты», Пелевин ориентировался как на роман Сойера «Факторизация человечности», так и на изданный в том же издательстве Тог роман Питера Уотса «Ложная слепота» («Blindsight», 2006), также обыгрывающий мысленный эксперимент Серля.

торой различные интерпретации мысленного эксперимента, в свою очередь предполагающие *inventio* (придумывание аргументов в защиту данной аргументации), *dispositio* (их расположение) и *elocutio* (их стилистическую артикуляцию), постоянно сменяют одна другую, создавая эффект маятника, или осцилляцию. Цв. Тодоров делит нарративные эпизоды на описывающие состояния и на описывающие переходы между состояниями, сопоставляя последние с функциями «глагола». При этом французский семиотик стремится к выделению нарративной фигуры, подобной своему прототипу — риторической фигуре, которая представляет собой внутреннюю структуру текста. Философский мысленный эксперимент в литературном тексте сопоставим с нарративной фигурой в терминологии Цв. Тодорова [Todorov 1977: 22, 111–112]. Логика философского мысленного эксперимента в литературном произведении — это логика аргументации и логика нарратива, предполагающая колебания от одной интерпретации («нарративного эпизода») к другой интерпретации и переходные состояния между колебаниями. При этом, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей, художественный нарратив с мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Обращение к мысленному эксперименту предполагает сомнение, вызванное нестабильностью двойной линии аргументации; создается своего рода апория, или «искреннее» *dubitatio*. Таким образом, реализуемый как нарративная стратегия, мысленный эксперимент в литературном тексте балансирует между философской логикой, нарративной логикой и риторикой.

Библиография / References

- [Деннет 2019] — *Деннет Д.* Насосы интуиции и другие инструменты мышления / Пер. с англ. З. Мамедьяров, Е. Фоменко. М.: АСТ, 2019.
- (Dennett D. Intuition Pumps And Other Tools for Thinking. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Пелевин 2012] — *Пелевин В.О.* S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012.
- (Pelevin V.O. S.N.U.F.F. Moscow, 2012.)
- [Смирнов 2010] — *Смирнов И.П.* Текстомания: как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010.
- (Smirnov I.P. Tekstomakhhiya: kak literatura otzyvatsya na filosofiyu. Saint Petersburg: Petropolis, 2010.)
- [Сойер 2019] — *Сойер Р.* Квантовая ночь / Пер. с англ. В. Слободян. М.: Эксмо, 2019.
- (Sawyer R.J. Quantum Night. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Чалмерс 2019] — *Чалмерс Д.* Сознющий ум: в поисках фундаментальной теории / Пер. с англ. В. Васильев. М.: УРСС: Книжный дом «Либроком», 2019.
- (Chalmers D. The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Bacon 2011] — *Bacon H.* The Extent of Mental Completion of Films // *Projections*. 2011. Vol. 5. No. 1. P. 31–50.
- [Bornmüller et al. 2019] — Literature as Thought Experiment? / Ed. by F. Bornmüller, J. Franzen, M. Lessau. Brill, 2019.
- [Bruner 1991] — *Bruner J.* The Narrative Construction of Reality // *Critical Inquiry*. 1991. No. 18. P. 1–21.
- [Bruner 2004] — *Bruner J.* Life as Narrative // *Social Research*. Fall 2004. Vol. 71. No. 3. P. 691–710.
- [Carroll 2002] — *Carroll N.* The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2002. Vol. 60. No. 1. P. 3–26.
- [Crick 2004] — *Crick N.* Conquering Our Imagination: Thought Experiments and Enthymemes in Scientific Argument Author(s): Nathan Crick Source: *Philosophy & Rhetoric*. 2004. Vol. 37. No. 1. P. 21–41.

- [Davies 2018] — *Davies D.* Art and Thought Experiment // *The Routledge Companion to Thought Experiment* / Ed. by M.T. Stuart, Yi. Fehige and J.R. Brown. London; New York: Routledge, 2018. P. 512—525.
- [Dennett 1991] — *Dennett D.* *Consciousness Explained*. The Penguin Press, 1991.
- [Egan 2016] — *Egan D.* Literature and Thought Experiments // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol. 74. No. 2. P. 139—150.
- [Elgin 2014] — *Elgin C.Z.* Fiction as Thought Experiment // *Perspectives on Science*. 2014. Vol. 22. Iss. 2. P. 221—241.
- [Fauconnier, Turner 2002] — *Fauconnier G., Turner M.* *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books, 2002.
- [Herman 2002] — *Herman D.* *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- [Herman 2003a] — *Herman D.* Introduction // *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* / Ed. by D. Herman D. Stanford: CSLI Publications, 2003.
- [Herman 2003b] — *Herman D.* Stories as a Tool for Thinking // *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* / Ed. by D. Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003.
- [Lenhard 2018] — *Lenhard J.* Thought Experiments and Simulation Experiments: Exploring Hypothetical Worlds // *The Routledge Companion to Thought Experiment* / Ed. by M. T. Stuart, Yi. Fehige and J.R. Brown. London; New York: Routledge, 2018. P. 484—497.
- [Norman 1991] — *Norman D.A.* Cognitive Artifacts // *Designing Interaction: Psychology at the Human-Computer Interface* / Ed. by J.M. Carroll. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 17—38.
- [Ochs, Capps 2001] — *Ochs E., Capps L.* *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- [Phelan 1989] — *Phelan J.* *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- [Phelan 1996] — *Phelan J.* *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- [Phelan 2017] — *Phelan J.* *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2017.
- [Schank, Abelson 1977] — *Schank R.C., Abelson R.P.* *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- [Searle 1980] — *Searle J.* *Minds, Brains and Programs* // *Behavioral and Brain Sciences*. 1980. Vol. 3. P. 417—457.
- [Sawyer 2003] — *Sawyer R.J.* *Factoring Humanity*. New York: Orb Books, 2003.
- [Todorov 1977] — *Todorov Tz.* *The Poetics of Prose*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- [Turing 1950] — *Turing A.M.* *Computing Machinery and Intelligence* // *Mind*. 1950. Vol. LIX. No. 236. P. 433—460. <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>
- [Turner 2003] — *Turner M.* Double-scope Stories // *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* / Ed. by D. Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003.