УМБЕРТО ЭКО

РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО СЕМИОТИКЕ ТЕКСТА

symposium
издательство **рггу**

УМБЕРТО
ЭКО
РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО СЕМИОТИКЕ
ТЕКСТА

SYMPOSIUM

UMBERTO ECO

LECTOR IN FABULA

LA COOPERAZIONE INTERPRETATIVA NEI TESTI NARRATIVI

Milano

bompiani

1979

THE ROLE OF THE READER

EXPLORATIONS IN THE SEMIOTICS OF TEXTS

Bloomington

university of indiana press

1979

УМБЕРТО ЭКО
РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ ПО СЕМИОТИКЕ ТЕКСТА

Перевод с английского и итальянского

Сергея Серебряного

Санкт-Петербург
symposium
Москва
издательство **рггу**
2005

УДК 82/89
ББК 87.4Ит, США
Э40

UMBERTO ECO

LECTOR IN FABULA
La cooperazione interpretativa nei testi narrativi

THE ROLE OF THE READER
Explorations in the Semiotics of Texts

Перевод с английского и итальянского
Сергея Серебряного

Научный редактор
Делир Лахути

Художественное оформление и макет
Андрея Бондаренко

Издатели и переводчик выражают благодарность Д. Ферреру (Институт современных текстов и рукописей, Париж), сотрудникам Института высших гуманитарных исследований и других подразделений РГГУ за помощь в работе над переводом, а также программу «Высшее образование» института «Открытое общество» (фонд Сороса – Россия) за финансовую поддержку.

Всякое коммерческое использование текста, оформления книги – полностью или частично – возможно исключительно с письменного разрешения Издателя. Нарушения преследуются в соответствии с законодательством и международными договорами РФ.

© R.C.S. Libri S.p.A. – Milan, Bompiani, 1979
© Издательство «Симпозиум», 2005
© С. Серебряный, перевод, 2005
© Н. Исаева, перевод, 2005
© Д. Лахути, глоссарий, 2005
© А. Бондаренко, оформление, 2005

ISBN 5-89091-310-7

От издателей

«Роль читателя» логически продолжает серию научных работ Умберто Эко на русском языке. Знаменитый романист здесь предстает в своем первоначальном качестве ученого, специалиста в области семиотики.

Книга «Роль читателя» впервые вышла в свет на английском языке в США в 1979 г. и была составлена большей частью из итальянских научных публикаций Эко, переведенных на английский. Пока книга готовилась к изданию, автор создал другой ее вариант — на итальянском — и назвал его «Lector in fabula», а название «Роль читателя» («Il ruolo del lettore») получила в ней одна из глав[1]. В книгу «Lector in fabula» вошли (в несколько переработанном виде) те части англоязычной книги, которые прежде не публиковались на итальянском языке. Новая книга получила новое небольшое «Введение», в то время как бывшее «Введение» стало третьей главой. Были также добавлены новые материалы. В целом соотношение двух книг примерно таково: «Lector in fabula» процентов на восемьдесят состоит из текстов, имеющихся в «The Role of the Reader», но эти тексты в сумме составляют примерно половину англоязычного издания. В силу этого представлялось разумным подготовить на русском языке издание одной, а не двух книг; однако с учетом их соотношения для перевода, как более полная, была выбрана «The Role of the Reader».

[1] *Eco U.* Lector in fabula. Milano: Bompiani, 1979. На обложке (но не на титуле) есть подзаголовок: «La cooperazione interpretativa nei testi narrativi» (что можно перевести примерно так: «Интерпретирующее сотворчество в повествовательных текстах»).

Бóльшая часть вошедших в книгу текстов — сгруппированных в восемь глав и «Введение» — появлялась ранее в других сборниках Эко: «Открытое произведение» («Opera aperta», 1962)[1], «Апокалиптики и интегрированные» («Apocalittici e integrati», 1964), «Формы содержания» («Le forme del contenuto», 1971), «Супермен для масс» («Il superuoma di massa», 1978). Однако в «Роль читателя» они большей частью вошли в более поздних редакциях, а «Введение», седьмая и восьмая глава были написаны специально для этой книги. Можно добавить, что для включения в «Роль читателя» были отобраны тексты, которые не утратили на тот момент актуальности и — полагаем — сохранили ее по сей день.

Составленная из работ, посвященных разнородным вопросам, книга тем не менее объединена центральной темой, которую можно сформулировать приблизительно так: любая книга (или, во всяком случае, большинство тех книг, которые вообще стоит читать) подразумевает («моделирует») определенного читателя. Эко вводит термин «Lettore Modello» (буквально «читатель-модель» или «модель читателя»)[2] и иногда, вслед за Дж. Джойсом, говорит об «идеальном читателе». Многие идеи, высказанные Умберто Эко в «Роли читателя», еще не стали у нас всеобщим достоянием, и в этом, как мы полагаем, заключается особая ценность этой книги. Она будет полезна всем, кто желает заглянуть в «творческую лабораторию» знаменитого ученого и писателя, а также тем, кто следит за современным состоянием гуманитарных наук. Особенно это справедливо в отношении таких дисциплин, как семиотика, теория информации, общая и модальная логика. Многое в «Роли читателя» для себя могут почерпнуть также и литературоведы.

Разумеется, книга, посвященная предметам такого рода, ставит определенные условия и собственному читателю. Основное из них, пожалуй — это отказ от традиционного «сквозного» чтения с первой главы до последней. Главы достаточно автономны, и начать можно практически с любой, кроме

[1] См. русский перевод: *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004.

[2] В переводе используется сокращение «М-Читатель».

восьмой, последней. «Введение» лучше всего читать как «Заключение» (или между главами седьмой и восьмой), поскольку оно было написано в самую последнюю очередь — именно как общетеоретическое осмысление всего того, о чем идет речь в пронумерованных главах книги.

При работе над русским текстом пришлось проделать большую работу по сверке текстов Эко на итальянском языке — с переводами их же на английский. Предлагаемый русский перевод «Роли читателя» сделан, по сути дела, с двух языков — английского и итальянского. Большей частью он все же воспроизводит именно текст американского издания, но при этом из итальянских версий добавляются интересные и/или поясняющие детали, опубликованные только по-итальянски. Кроме того, в необходимых случаях смысл прояснялся по итальянскому изданию, опубликованному позже и точнее отражающему авторскую волю. Отсюда и особенности отсылок в тексте перевода к терминам и выражениям оригинала (вернее, оригиналов): в большинстве случаев даются и английские и итальянские слова (и при этом часто возникают интересные дополнительные эффекты, на которые читателю стоит обращать внимание). В остальных ситуациях даются только английские или только итальянские слова.

Особые сложности возникли при переводе главы седьмой, посвященной известному американскому мыслителю, одному из основателей семиотики (теории знаков) Чарльзу Пирсу. В русском языке пока еще не сложилась традиция переводов его своеобразной терминологии. Так, в разные периоды своей жизни Пирс создавал несколько различные классификации (типологии) знаков. Наиболее известно его разделение знаков на три типа: «icons», «indexes» и «symbols». «Symbol» в данном случае вполне возможно перевести как «символ» — надо лишь помнить, что это многозначное слово здесь (как и почти всегда) имеет специфическое, контекстуальное значение. Но с английскими словами «icon» и «index» так просто не поступить, потому что в русском языке слова «икона» и «индекс» уже слишком прочно «заняты» совсем другими смыслами. Учитывая специфическую роль слова «икона» в русской культуре, представляется предпочтительным переводить (вслед за Н. И. Стяжкиным) «icon» как «изображение», хотя «iconic

sign» вполне можно переводить как «иконический знак» (кстати, Пирс иногда проводил различие между понятиями «icon» и «iconic sign»; ср. раздел 7.2.8 настоящей книги). В некоторых ранних работах Пирс для выражения понятия, которое позже обозначалось у него словом «icon», использовал слово «likeness» («подобие»), а также слово «diagram». Для пирсовского термина «index» переводчик предпочел в качестве основного перевод «указатель» как хорошо выражающий смысл соответствующего понятия[1]. Но учитывая, что в ряде прежде изданных русских переводов из Пирса этот термин переводится как «индекс», в некоторых местах используются оба варианта.

К книге прилагается глоссарий, составленный ее научным редактором Д. Г. Лахути. Он призван облегчить понимание текста, сделав его максимально доступным для широкого круга читателей, и включает в себя преимущественно термины, специфические для исследований в области логики и семиотики.

[1] Ср. одно из значений этого английского слова: «указательный палец» и замечание Пирса о том, что «типом этого класса является указующий палец».

Предисловие

Шесть из девяти очерков (essays), публикуемых в этой книге, были написаны с 1959 по 1971 год. «Поэтика открытого произведения» (глава 1) и «Миф о Супермене» (глава 4) — написанные соответственно в 1959 и в 1962 гг., еще до того, как я полностью разработал мой семиотический подход, — отражают два противоположных аспекта моего интереса к диалектике «открытых» и «закрытых» текстов. Введение к этой книге объясняет, как я *теперь* понимаю противопоставленность этих двух категорий, которую я считаю частным случаем более широкого семиотического феномена: сотворческой роли адресата в интерпретировании сообщений.

В «Поэтике открытого произведения» рассматриваются тексты разного рода, но во всех остальных очерках, собранных в этой книге, речь идет о текстах словесных. «Семантика метафоры» (глава 2) и «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема» (глава 3) — оба текста относятся к 1971 г. — исследуют то, каким образом эстетические манипуляции с языком влекут за собой интерпретационное сотрудничество адресата. Два очерка о популярных романах (оба написанные в 1965 г.): «Риторика и идеология в „Парижских тайнах" Эжена Сю» (глава 5) и «Повествовательные структуры у Флеминга» (глава 6) — посвящены (как и очерк о Супермене) текстам, которые нацелены на однозначный эффект и которые, *как кажется*, не требуют от читателя активного сотворчества. Однако теперь, после того как я разработал общий семиотический подход в своей книге «Теория семиотики» (1976 г.) , я вижу, что и в этих очерках главное место занимает проблема роли читателя в интерпретировании текстов.

В таком контексте очерк о Пирсе и современной семантике (глава 7), написанный в 1976 г., вносит вклад в создание более основательной теоретической базы для самого понятия «интерпретационное сотрудничество».

В очерке «Lector in Fabula: прагматическая стратегия в одном метанарративном тексте» (глава 8), написанном в конце 1977 г. специально для этой книги, я пытаюсь увязать возможности интерпретации текста с проблемой возможных миров.

Чтобы сделать более явной и ясной (и для моих читателей и для себя самого) сквозную для всех собранных здесь очерков тему интерпретационного сотрудничества, я написал еще и вступительный очерк «Роль читателя». В этом вступлении проблемы толкования текста, к которым я так или иначе подступаюсь в более ранних очерках, рассмотрены с сегодняшней точки зрения — полностью учитываемой только в главе 8 («Lector in Fabula»). Могут сказать, что тексты, написанные между 1959 и 1971 гг., следовало бы переписать на более современном жаргоне. Но задним умом всякий крепок, а эти давнишние очерки пусть свидетельствуют о моих постоянных поисках в области изучения текстов на протяжении двадцати лет. Была сделана лишь косметическая правка ради унификации переводов (несколько купюр и небольшие изменения в специальной терминологии), не изменившая первоначальной структуры очерков.

«Роль читателя», я полагаю, затрагивает ряд вопросов, которые в прежних исследованиях не получили удовлетворительных ответов. Но нынешнее состояние науки (семиотика текста, невероятно бурно развиваясь в последнее десятилетие, достигла устрашающей изощренности) не позволяет мне скрывать ряд проблем, остающихся неразрешенными. Многие из нынешних теорий текста — всего лишь эвристические наметки, во многом состоящие из «черных ящиков». В «Роли читателя» я также имею дело с несколькими «черными ящиками». Более ранние исследования обращались лишь к тем из них, которые я мог наполнить содержанием — хотя и не предлагая привлекательной формализации. Само собой разумеется, что роль читателя этой книги — открыть и наполнить до краев (по ходу дальнейших исследований) все те ящики, которые неизбежно остались нетронутыми в моих очерках.

Введение

0.1. Как создавать тексты, читая их

0.1.1. Текст и его интерпретатор

Есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый *тип**[1] (a flexible *type*), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций** *(tokens)*. Соответственно возникает задача: исследовать особую стратегию коммуникации, основанную на гибкой системе *означивания (signification)*. В моей статье «Поэтика открытого произведения» (1959)[I] уже присутствовала в неявном виде идея *неограниченного семиозиса**, которую я позже заимствовал у Чарльза Сандерса Пирса и которая стала философской основой моей «Теории семиотики» (Eco, 1976, далее — *Теория*). Но в то же время «Поэтика открытого произведения» предполагала проблему прагматики[II]. «Открытый» текст не может быть описан в терминах коммуникативной стратегии, если роль его адресата (в случае словесных текстов — читателя) не была так или иначе предусмотрена в самый момент его порождения *как* текста. «Открытый текст» — это характерный пример такого синтактико-семантико-прагматического устройства, в самом процессе порожде-

[1] Термины, помеченные звездочкой, объясняются в Глоссарии (с. 459). Арабскими цифрами обозначены примечания переводчика (и редактора), римскими — примечания автора, отнесенные в конец каждой главы. Библиография работ, на которые ссылается У. Эко, дана в конце книги.

ния которого предусматриваются способы его интерпретации.

Когда в 1965 г. «Поэтика открытого произведения» вышла в переводе на французский язык как первая глава моей книги «L'œuvre ouverte» [III], мысль о том, что следует учитывать роль адресата, была воспринята структуралистски ориентированными читателями как чужеродное вторжение, как угроза той привычной идее, что семиотическую ткань следует анализировать саму по себе и ради нее самой. В 1967 г. Клод Леви-Стросс, обсуждая с итальянским интервьюером проблемы структурализма и литературной критики, сказал, что он не может принять точку зрения, выраженную в «L'œuvre ouverte», потому что произведение искусства — «это объект, наделенный вполне конкретными свойствами, которые должны вычленяться посредством анализа, так что данное произведение как таковое может быть исчерпывающим образом определено на основе этих свойств. Когда Якобсон и я пытались произвести структурный анализ сонета Бодлера, мы подходили к нему не как к „открытому произведению", в котором мы можем найти все, что вложили в него последующие эпохи, но как к объекту, который, будучи однажды создан автором, обладает, так сказать, жесткостью кристалла; и наша задача состояла лишь в том, чтобы выявить эти его свойства» [IV].

Вряд ли нужно приводить цитаты из Якобсона (Якобсон, 1975) и излагать его известную теорию языковых функций, чтобы напомнить самим себе, что даже со структуралистской точки зрения такие категории, как отправитель, адресат (получатель) и контекст, необходимы для понимания любого акта коммуникации, в том числе и коммуникации эстетической. Достаточно рассмотреть два фрагмента (выбранные почти наугад) из того же анализа бодлеровских «Кошек», чтобы понять роль читателя в поэтической стратегии данного сонета.

> «Кошки, по имени которых назван сонет, в самом тексте называются только один раз — в первом предложении... С третьего стиха слово *chats* становится подразумеваемым

подлежащим... [заменяемым][1] анафорическими местоимениями *ils, les, leur(s)...*»[2]

Очевидно, что нельзя говорить об анафорической роли некоего выражения, не подразумевая если и не конкретного эмпирического читателя, то по крайней мере некоего «адресата» в качестве абстрактного, но существенного составного элемента в процессе актуализации текста.

В той же статье, через две страницы, сказано, что есть семантическое родство между *Эребом (Erèbe)* и *ужасом мрака (l'horreur des ténèbres)*. Это семантическое родство не содержится в самом тексте как явная часть его линейной языковой манифестации; это результат довольно сложной операции вывода одного текста из другого, опирающейся на интертекстуальную компетенцию читателя. И если именно такую семантическую ассоциацию поэт хотел вызвать у читателя, если поэт ее предвидел и хотел «задействовать», то, значит, такое сотрудничество со стороны читателя изначально было частью порождающей стратегии, использованной автором.

Более того, по-видимому (как говорят сами авторы статьи), эта порождающая стратегия была нацелена на то, чтобы вызвать у читателя восприятие размытое, неопределенное. Посредством вышеупомянутой семантической ассоциации текст связывает кошек с *coursiers funèbres (траурными лошадьми)*. Якобсон и Леви-Стросс спрашивают: «О чем идет речь — об обманутой надежде или о ложной идентификации?.. Смысл этого места, которое пытались понять критики, остается двойственным»[3].

Сказанного достаточно, по крайней мере для меня, чтобы считать сонет «Кошки» таким текстом, который не только требует сотворчества со стороны читателя, но еще и создает для него ситуации интерпретационного выбора;

[1] Здесь и далее дополнения и пояснения в квадратных скобках принадлежат переводчику данной книги.

[2] См. русский перевод (Г. К. Косикова): *Якобсон Р., Леви-Стросс К.* «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 243.

[3] Там же. В оригинале: «...reste à dessein ambiguë» («...остается умышленно неоднозначным»).

число их не бесконечно, но во всяком случае больше единицы. Почему тогда не назвать этот сонет «открытым» текстом? Постулирование сотрудничества, сотворчества читателя — это вовсе не осквернение структурного анализа текста внетекстовыми элементами. Читатель как активное начало интерпретации — это часть самого процесса порождения текста.

Есть лишь одно приемлемое возражение против моего возражения на возражение Леви-Стросса: если даже анафорические повторы предполагают сотрудничество со стороны читателя, то, значит, нет таких текстов, которые такого сотрудничества не предполагали бы. На это отвечу: именно так! Так называемые открытые тексты — это всего лишь крайние и наиболее вызывающие случаи использования (в эстетических целях) того принципа, который лежит в основе и порождения, и интерпретации любых текстов.

0.1.2. Прагматика коммуникации: некоторые проблемы

Теория информации предлагает такую стандартную модель коммуникации: есть *Отправитель*, есть *Сообщение* и есть *Адресат (Получатель)* — *Сообщение* порождается, а позже интерпретируется, исходя из определенного *Кода*, общего и для *Отправителя* и для *Адресата*. Однако, как уже было показано в *Теории* (2.15), данная модель не описывает адекватно действительные процессы коммуникативного взаимодействия. На самом деле в процессе коммуникации могут одновременно участвовать различные коды и субкоды, сообщение может порождаться и восприниматься в различных социокультурных обстоятельствах (так что коды адресата могут отличаться от кодов отправителя), адресат может проявлять разного рода «встречные инициативы», иметь свои собственные исходные предположения *(пресуппозиции*, presuppositions)*, строить собственные объяснительные гипотезы *(абдукции*, abductions)* — и в силу всего этого сообщение (в той мере, в какой оно воспринимается адресатом и превращается в *содержание* некоего *выражения*) становится не более чем пустой формой, в которую могут

быть вложены различные смыслы. Более того: то, что называется «сообщением», обычно представляет собой некий *текст*, т. е. целый комплекс различных сообщений, закодированных различными кодами и функционирующих на различных уровнях означивания (signification). Поэтому вышеописанная привычная модель коммуникации должна быть переписана так, как показано на рис. 0.1 (хотя и это — все еще крайнее упрощение):

Рис. 0.1

Более адекватная схема семантико-прагматического процесса как целого изображена на рис. 0.2, заимствованном из *Теории*. Даже если отвлечься от правой верхней части этой схемы (т. е. от «ошибочных» исходных предположений [«aberrant» presuppositions]) и от ее нижних компонентов (т. е. обстоятельств, определяющих или «отклоняющих» эти исходные предположения), очевидно, что представление о кристально ясном текстовом объекте здесь подвергнуто радикальному сомнению.

Очевидно и другое: рис. 0.2 не описывает какой-то *особенно* «открытый» процесс интерпретации. Речь идет о семантико-прагматическом процессе вообще. Текст получается более или менее открытым или закрытым лишь в результате игры на тех или иных непременных свойствах (prerequisits) этого общего процесса. Что же касается «ошибочных» исходных предположений и «отклоняющих» обстоятельств, то они не создают никакой «открытости», но, напротив, производят лишь состояния неопределенности (indeterminacy). Те тексты, которые я называю

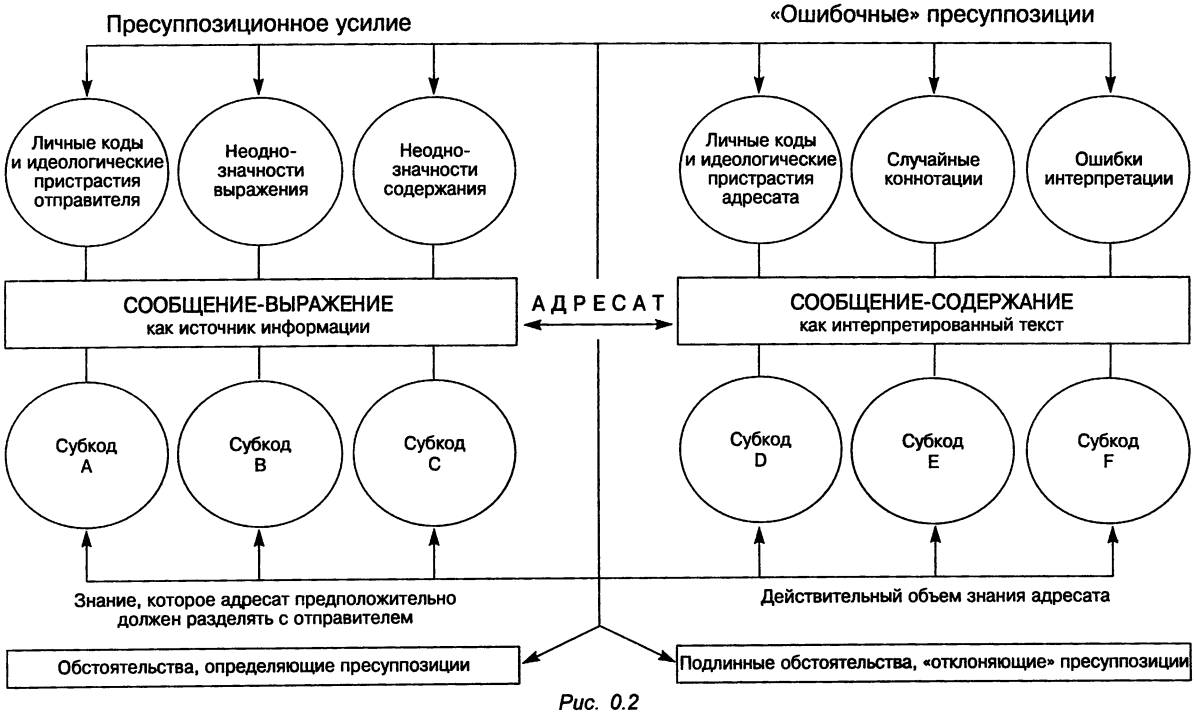
Пресуппозиционное усилие
«Ошибочные» пресуппозиции
Личные коды и идеологические пристрастия отправителя
Неодно-значности выражения
Неодно-значности содержания
Личные коды и идеологические пристрастия адресата
Случайные коннотации
Ошибки интерпретации
СООБЩЕНИЕ-ВЫРАЖЕНИЕ
как источник информации
АДРЕСАТ
СООБЩЕНИЕ-СОДЕРЖАНИЕ
как интерпретированный текст
Субкод A
Субкод B
Субкод C
Субкод D
Субкод E
Субкод F
Знание, которое адресат предположительно должен разделять с отправителем
Действительный объем знания адресата
Обстоятельства, определяющие пресуппозиции
Подлинные обстоятельства, «отклоняющие» пресуппозиции

Рис. 0.2

«открытыми», скорее уменьшают такую неопределенность, тогда как «закрытые» тексты, хотя и нацелены на «послушное» сотрудничество адресата, на самом деле весьма открыты для случайностей прагматики.

0.2. Модель Читателя (М-Читатель)

0.2.1. М-Читатель: как он создается

Создавая текст, его автор применяет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определенное содержание. При этом автор (если он предназначает свой текст для коммуникации) должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов — такой же, как и у его возможного читателя. Иначе говоря, автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя (далее — М-Читатель), который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал.

Каждый тип текста явным образом выбирает для себя как минимум самую общую модель возможного читателя, выбирая:

1) определенный языковой код;

2) определенный литературный стиль;

3) определенные указатели специализации (так, например, если текст начинается словами: «Согласно последним достижениям в области TeSWeST...», то он немедленно исключает читателя, незнакомого со специальным жаргоном семиотики текста).

Иногда тексты содержат явную (эксплицитную) информацию о том, какому конкретному типу читателя они адресованы (например, книги для детей не только отличаются особым типографским оформлением, но нередко начинаются прямыми обращениями к читателям-детям; в других случаях текст может содержать обращение и к определенной категории взрослых адресатов, например: «Друзья, римляне, соотечественники!»[1]). Многие тексты

[1] Обращение к римлянам Марка Антония в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (3.2).

определяют своего М-Читателя тем, что требуют для своего понимания определенной *энциклопедической компетенции*[1]. Например, автор «Уэверли»[2] начинает свое повествование, явным образом обращаясь к весьма особому типу читателей, вскормленному на определенной главе *интертекстуальной энциклопедии*:

(1) «Но увы! Чего могли бы ожидать мои читатели от рыцарственных прозвищ „Гоуард", „Мордонт", „Мортимер" или „Стэнли" или от более нежных и более чувствительных имен „Белмур", „Белвил", „Белфилд" или „Белгрейв", как не страниц, наполненных банальностями — вроде тех книг, что получали такие имена на протяжении последнего полустолетия»[3].

Вместе с тем текст (1) *создает* определенную компетенцию своего М-Читателя. Кто бы ни читал «Уэверли» (даже через столетие и даже — если книга переведена на другой язык — с точки зрения иной интертекстуальной компетенции), чтение этого отрывка предлагает читателю *принять к сведению*, что определенные имена относятся к разряду «рыцарских» и что существует целая традиция рыцарских

1 О понятии *энциклопедическая компетенция* см. ниже раздел 0.6.1.

2 Аллюзия на одно из «общих мест» в современной литературе по логике и аналитической философии: сопоставление имен (наименований, обозначений) «Вальтер Скотт» и «автор „Уэверли"» (свой первый роман «Уэверли» Вальтер Скотт опубликовал анонимно, а при публикации ряда следующих романов вместо имени автора указывалось: «автор „Уэверли"»). См., например: *Черч А.* Введение в математическую логику/ Пер. с англ. М., 1960. С. 17–19. «Фокус» данной аллюзии в том, что Вальтер Скотт упоминается здесь именно как автор «Уэверли».

3 Отрывок взят из начала первой главы романа В. Скотта «Уэверли»: автор объясняет, почему он выбрал для главного героя (и для названия романа) именно такое имя. Howard, Mordaunt, Mortimer, Stanley — реальные исторические имена (точнее: родовые имена, по-современному говоря — фамилии), имеющие коннотации знатности и родовитости наподобие таких русских фамилий, как Курбский, Милославский и т. п. Belmour, Belville, Belfield — это скорее фамилии выдуманные; их русские аналоги — Миловзоров, Добронравов и т. д. См., например: *Рыбакин А. И.* Словарь английских фамилий. М., 1986.

романов, обладающих некими предосудительными свойствами стиля и повествования.

Таким образом, можно предположить, что хорошо организованный текст, с одной стороны, предполагает определенный тип компетенции, имеющей, так сказать, внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами – требуемую компетенцию (см.: Riffaterre, 1973).

0.2.2. М-Читатель для «закрытых» текстов

Однако, как уже сказано [см. 0.1.2], эта схема коммуникации слишком абстрактна и идеальна по сравнению с реальностью. В реальных процессах коммуникации текст часто интерпретируется с использованием кодов, отличных от тех, которые имел в виду автор. Некоторые авторы не учитывают такой возможности. Они исходят из представления о среднестатистическом адресате в заданном социальном контексте. И никто не может сказать, что получится, если реальный читатель будет отличаться от такого «среднестатистического». Тексты, нацеленные на вполне определенные реакции более или менее определенного круга читателей (будь то дети, любители «мыльных опер», врачи, законопослушные граждане, представители молодежных «субкультур», пресвитерианцы, фермеры, женщины из среднего класса, аквалангисты, изнеженные снобы или представители любой другой вообразимой социопсихологической категории), на самом деле открыты для всевозможных «ошибочных» декодирований. Текст, столь чрезмерно «открытый» для любой возможной интерпретации, я буду называть *закрытым* текстом.

Комиксы о Супермене или романы Эжена Сю и Иэна Флеминга принадлежат к этому типу текстов. Они явным образом нацелены на то, чтобы вести читателя по определенной дорожке, рассчитанными эффектами вызывая у него в нужном месте и в нужный момент сострадание или страх, восторг или уныние. Каждый эпизод «истории» должен возбуждать именно то ожидание, которое будет оправдано дальнейшим ее течением. Названные

произведения как будто структурированы согласно жестким рамкам некоего проекта. К сожалению, в этих «жестких» рамках не запланирован только один элемент — читатель. Ведь эти тексты потенциально обращены к любому читателю. Вернее, они предполагают некоего среднестатистического читателя, образ которого создан исходя из интуитивной социологической прикидки — подобно тому как реклама адресуется некой предположительной аудитории потребителей. Но стоит этим текстам попасть в руки читателя с иными привычками или с другими исходными предположениями (presuppositions), как результат может оказаться невероятно удручающим (или восхитительным — оценка зависит от точки зрения). Именно такова была судьба «Парижских тайн» Эжена Сю: роман, начатый автором-денди для услаждения избранной публики, вызвал страстный процесс идентификации у пролетарской аудитории; когда же затем роман был продолжен с намерением внушить этой «опасной» аудитории умеренные идеи социальной гармонии, побочным эффектом оказалось революционное восстание.

Что касается комиксов о Супермене и *acta sanctorum*[1] Джеймса Бонда, то в данном случае мы не располагаем подобной социопсихологической информацией, но очевидно, что и эти произведения могут породить самые непредвиденные интерпретации, по крайней мере на идеологическом уровне. Мое идеологическое прочтение комиксов о Супермене — лишь одно из возможных: наиболее естественное для ушлого семиотика, который слишком хорошо знает «коды» индустрии грез в капиталистическом обществе. Но почему бы не прочитать истории о Супермене просто как очередную разновидность приключенческого романа (romance), свободную от какой-либо педагогической задачи? Такая интерпретация не будет несправедливой. Комиксы о Супермене есть *также* и приключенческие романы, и еще многое другое. Их можно читать по-разному, и каждое прочтение будет независимым от остальных.

[1] Житий *(лат.)*.

0.2.3. М-Читатель для «открытых» текстов

Такого не может происходить с текстами, которые я называю «открытыми»: они работают с наибольшим числом оборотов в минуту только тогда, когда каждая интерпретация откликается во всех прочих.

Отсылаю читателя к очерку о семантике метафоры (глава 2 этой книги), где с этой точки зрения анализируется взаимодействие — предусмотренное Джойсом — различных интерпретаций суда над Шоном в «Поминках по Финнегану». В главе 3 (посвященной языку Эдема) предложена упрощенная лабораторная модель поэтического языка и показано, как творчески неоднозначное сообщение дает Адаму и Еве свободу переосмысления всего их семантического мира в целом, но в то же время ограничивает их пределами нерасторжимого единства всех альтернативных интерпретаций.

Автор может предвидеть «идеального читателя, мучимого идеальной бессонницей»[1] (как в случае «Поминок по Финнегану»), способного овладеть различными кодами и готового воспринимать текст как лабиринт, состоящий из множества запутанных маршрутов. Но в конце концов самое важное — не различные маршруты сами по себе, а лабиринтообразная структура текста. Читатель не может использовать текст так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным. Открытый текст, сколь ни был бы он «открыт», не дозволяет произвольной интерпретации.

Открытый текст подразумевает «закрытого» М-Читателя (т. е. «закрытую», фиксированную модель Читателя) как составную часть своей структурной стратегии.

Читая роман Флеминга или комикс о Супермене, мы можем лишь догадываться о том, какого читателя имели в виду авторы и каким требованиям должен удовлетворять «хороший» читатель этих произведений. (Я не был тем читателем, на которого рассчитывали авторы Супермена,

[1] Цитата из «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса: «that ideal reader suffering from an ideal insomnia» (*Joyce J.* Finnegans Wake. N. Y., 1945. P. 120; далее — FW).

но полагаю, что я был «хорошим» читателем их произведений. Относительно интенций Флеминга у меня нет подобной уверенности.) Напротив, читая «Улисса», можно экстраполировать образ «хорошего читателя „Улисса“» из самого текста, потому что в данном случае процесс интерпретации — не случайный процесс, независимый от текста как такового, но структурный элемент процесса порождения самого этого текста[VI]. Если его читает не «тот» читатель (как бы М-Читатель с обратным знаком, неспособный справиться с задачей, которая ему предлагается), то «Улисс» *qua* «Улисс» не состоится. В лучшем случае он станет другим текстом.

Можно — из щегольства — истолковать отношения между Ниро Вульфом и Арчи Гудвином[1] как (n+1)-ю вариацию мифа об Эдипе, и это не разрушит нарративную вселенную Рекса Стаута. С другой стороны, можно — по глупости — прочитать «Процесс» Кафки как тривиальный уголовный роман, но текст при этом рухнет. Текст, можно сказать, «сгорит», как сгорает «самокрутка» с марихуаной, подарив курильщику сугубо личное состояние эйфории.

«Идеальный читатель» «Поминок по Финнегану» не может быть греком-книгочеем II в. до н. э. или неграмотным «человеком из Арана»[2]. В данном случае читатель строго определен лексической и синтаксической организацией текста: и сам этот текст — не что иное, как семантико-прагматическое производное от своего собственного М-Читателя.

В последней главе этой книги мы увидим, что рассказ Альфонса Алле «Вполне парижская драма» может быть

1 См. главу 4 этой книги.

2 Имеется в виду житель островов Аран (Аранских островов). Ср. примечание Е. Ю. Гениевой к «Дублинцам» Дж. Джойса: «the Aran Isles — Аранские острова; расположены около западного побережья Ирландии. Сторонники ирландского Возрождения идеализировали в своих произведениях природу этих мест и образ жизни крестьян, которые продолжали говорить на забытом во всей стране ирландском языке» (*Джойс Дж.* Дублинцы; Портрет художника в юности. М., 1982. С. 495. Англ.). «Человек из Арана» (Aran-man, Aran man) упоминается и в «Поминках по Финнегану» (FW. P. 121).

прочтен двумя различными способами: наивно и критически, — но оба типа читателя изначально включены в стратегию текста. Наивный читатель не получит удовольствия от рассказа (в конце он испытает некоторую неловкость), но читатель критический добьется успеха лишь в том случае, если насладится неудачей читателя наивного. Однако в обоих случаях сам текст и только сам текст, именно такой, какой он есть, говорит нам о том, какого читателя он предполагает. Четкость текстового замысла («проекта») создает свободу для М-Читателя данного текста. Если существует «наслаждение текстом» («jouissance du texte»; Barthes, 1973), то оно может быть пробуждено и изведано лишь с помощью такого текста, который сам прокладывает все пути к «хорошему» чтению (как бы много их ни было и в какой бы степени они ни были предопределены заранее).

0.2.4. Автор и читатель как текстовые стратегии

Итак, в процессе коммуникации есть отправитель, сообщение и адресат (получатель). Нередко и отправитель, и адресат проявляются грамматически в самом сообщении: «*Я* говорю *тебе*, что...».

Когда речь идет о сообщениях, имеющих специфически референциальную задачу, предполагается, что адресат истолковывает грамматические составляющие именно как референциальные указатели (referential indices): например, /я/ в таком случае будет обозначать именно эмпирического субъекта, произведшего данное сообщение. Это может быть верно и в отношении даже очень длинных текстов, например, писем или личных дневников, если они читаются для того, чтобы извлечь из них информацию об их авторе или обстоятельствах их написания.

Но если текст рассматривается именно как текст, и особенно в тех случаях, когда он рассчитан на достаточно широкую аудиторию (например, если это роман, политическая речь, научная инструкция и т. д.), отправитель и адресат присутствуют в нем не как реальные полюсы акта сообщения, но как *«актантные роли»** этого сообще-

ния (не как sujet de l'énonciation, но как sujet de l'énoncé) (см.: Якобсон, 1972). В подобных случаях автор проявляется в тексте лишь как

a) узнаваемый *стиль* или текстовой *идиолект*, причем этот идиолект нередко может принадлежать не личности, а жанру, социальной группе или исторической эпохе (см.: *Теория*, 3.7.6);

b) просто актантная роль (/я/ = «субъект [подлежащее] данного предложения»);

c) *иллокутивный** сигнал (/Я клянусь, что.../) или *перлокутивный** оператор (/внезапно случилось нечто ужасное.../).

Обычно такой вызов «духа» отправителя соотносится с вызовом и «духа» адресата (Kristeva, 1970). Рассмотрим следующий отрывок из «Философских исследований» Витгенштейна (фрагмент 66):

(2) «Рассмотрим, например, процессы, которые мы называем „играми". Я имею в виду настольные игры, игры в карты, игры с мячом... *Посмотри*, есть ли [на самом деле] нечто общее для них всех. Ведь, глядя на них, ты не увидишь чего-то общего, присущего им *всем*, но [лишь] подобия, отношения сродства, и притом в большом количестве».

Все личные местоимения в этом отрывке (выраженные или невыраженные) не указывают на человека по имени Людвиг Витгенштейн или на какого-либо конкретного (эмпирического) читателя: они представляют собой лишь текстовые стратегии. Присутствие говорящего субъекта (в первом лице) здесь лишь дополняет активизацию такого М-Читателя, чей интеллектуальный облик определен теми интерпретационными операциями, которые ему предназначено произвести (усмотреть сходства, подумать об определенных играх и т. д.). Подобным же образом «автор» здесь — не что иное, как текстовая стратегия, устанавливающая семантические корреляции и активизирующая М-Читателя: «Я имею в виду...» означает лишь, что в пределах этого текста слово «игра» обретает определенный смысл, включающий в себя и настольные игры, и игры в карты, и т. д.

В данном тексте Витгенштейн — не что иное, как некий *философский стиль*, а его М-Читатель — не что иное, как интеллектуальная способность воспринимать этот стиль и соучаствовать в его актуализации.

В дальнейшем я буду употреблять термин «автор» лишь в метафорическом смысле, т. е. подразумевая под этим термином некий тип «текстовой стратегии». То же относится и к термину «М-Читатель».

Иными словами, М-Читатель — это тот комплекс *благоприятных условий*[1] (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенциальное содержание.

0.3. Уровни текста

0.3.1. Тексты повествовательные и неповествовательные

Выше было сказано, что всякий текст есть некое синтактико-семантико-прагматическое устройство, чья предвидимая интерпретация есть часть самого процесса его создания. Но такое определение все же слишком абстрактно. Чтобы сделать его более конкретным, следовало бы представить «идеальный» текст как некую систему «узлов» или «сплетений» и установить, в каких из них ожидается и стимулируется сотрудничество-сотворчество М-Читателя.

Вероятно, подобное аналитическое представление — вне пределов нынешних возможностей семиотики текста как теоретической дисциплины. До сих пор попытки в этом направлении предпринимались лишь применительно к отдельным текстам (и хотя в таких случаях аналитические категории создавались ad hoc, они нацеливались и на более общее применение). Примеры наиболее успешных попыток такого рода, на мой взгляд, — это анализ

[1] Выражение «благоприятные условия» («felicity conditions») отсылает, разумеется, к работам Дж. Остина (Austin, 1962) и Дж. Сёрла (Searle, 1969) *(Прим. автора).*

новеллы Бальзака «Сарразин», проведенный Р. Бартом (Barthes, 1970)[1], и анализ рассказа Мопассана «Два друга», выполненный А. Греймасом (Greimas, 1976). Более детальные и более формализованные анализы более коротких отрывков текста (как, например, разбор «Маленького принца» Сент-Экзюпери у Я. Петефи – Petőfi, 1975) явным образом задумывались скорее как опыты применения соответствующей теории, а не как попытки исчерпывающей интерпретации выбранного текста.

Современные теории, разрабатывая модели «идеального» текста, обычно представляют его состоящим из различных структурных *уровней*, которые так или иначе понимаются как идеальные стадии процесса его порождения и/или интерпретации. Так буду действовать и я.

Чтобы представить «идеальный» текст, обладающий наибольшим числом уровней, я буду рассматривать в основном *модель вымышленных повествовательных (нарративных)* текстов (a model for fictional narrative texts)[VII]. Такое решение обусловлено тем, что бóльшая часть очерков, собранных в этой книге, посвящена именно текстам вымышленно-повествовательным. Но тексты подобного рода ставят перед исследователем большинство из тех проблем, которые возникают при изучении других типов текстов: в вымышленно-повествовательных текстах мы можем найти примеры текстов диалогических, описательных, дискурсивных и т. д., т. е. любые типы речевых актов.

Т. А. ван Дейк (van Dijk, 1974b) различает повествования *естественные (natural)* и *искусственные (artificial)*. Оба представляют собой описания действий, но первые повествуют о событиях, которые представляются как действительно произошедшие (их субъекты – люди или человекоподобные существа, живущие в «реальном» мире; события развиваются от некоего начального состояния до состояния конечного), а вторые имеют дело с персонажами и действиями, относящимися к миру «воображаемому» или «возможному». Очевидно, что в *искусственном повествовании* не выполняется ряд прагматических условий, обязательных

[1] См. русский перевод: *Барт Р.* S/Z. М., 1994.

для *повествования естественного* (например, в художественной литературе [fiction] от автора, строго говоря, не ожидается, что он будет говорить правду), но даже это различие для меня сейчас несущественно: так называемые *искусственные повествования* всего лишь заключают в себе более широкий диапазон *экстенсиональных** проблем (см. обсуждение проблемы возможных миров в главе 8 данной книги).

Поэтому моя модель будет моделировать повествовательные (нарративные) тексты вообще (будь то *искусственные* или *естественные*). Я предполагаю, что идеальная модель текстовых явлений, задуманная на более высоком уровне сложности, будет пригодной и для текстов более простых.

Несомненно, художественно-повествовательный текст гораздо сложнее, чем условные контрфактические[1] высказывания разговорного характера, хотя в обоих случаях речь идет о возможном положении дел или о возможном ходе событий. Одно дело — рассказать какой-нибудь девушке, что с ней могло бы случиться, если бы она наивно приняла ухаживания какого-нибудь распутника. И совсем другое дело — поведать кому-либо (вне зависимости от пола) то, что *уже необратимо* произошло в Лондоне, в XVIII в., с девушкой по имени Кларисса, когда она наивно приняла ухаживания распутника по имени Ловелас.

Во втором случае мы наблюдаем некоторые специфические черты, характерные именно для искусственных повествований:

а) посредством специальной вводной формулы (явной или подразумеваемой) читателю дается понять, что он не должен спрашивать, истинны или не истинны излагаемые факты (иногда читателю внушается, что он должен воспринимать эти «факты» как правдоподобные; это условие отсутствует в повествованиях откровенно нереальных, например в волшебных сказках);

[1] Контрфактическое высказывание — условное высказывание, предполагающее ситуацию, не имеющую места в действительности, т. е. противоречащую фактам, например: «Если бы я вышел на 10 минут позже, я бы опоздал на поезд» (тогда как на самом деле я не опоздал). — *Прим. ред.*

b) читателя знакомят с некими личностями, представляемыми ему с помощью ряда описаний, «привешенных» (по выражению Дж. Сёрла) к их именам собственным и придающих им определенные свойства;

c) последовательность событий более или менее локализована в пространстве и во времени;

d) эта последовательность событий считается «конечной», т. е. у нее есть начало и конец;

e) чтобы рассказать о том, что произошло с Клариссой, текст начинает с некой исходной ситуации, в которой находилась Кларисса, а затем следует за героиней в перипетиях ее жизни, предоставляя читателю возможность задаваться вопросами о том, что произойдет с Клариссой на следующем этапе повествования;

f) весь ход событий в целом, описанный в повествовании, можно резюмировать некоторым числом *макровысказываний (macropropositions)*, образующих остов, каркас данного повествования (мы будем называть этот остов *фабулой*), выделив таким образом уже иной уровень текста, производный от его линейной манифестации[1], но не тождественный ей.

С другой стороны, контрфактические высказывания отличаются от отрывка искусственного повествования только тем, что в первом случае адресат приглашается к более активному сотрудничеству в деле актуализации предложенного ему текста — он должен сам придумать историю, которую ему подсказывает текст. Ниже мы рассмотрим также несколько неповествовательных текстов, которые как будто не должны соответствовать предлагаемой модели. В таких случаях можно, конечно, попытаться видоизменить модель. Но можно несколько видоизменить и сам текст: как мы увидим, неповествовательный текст обычно можно преобразовать в повествовательный, просто развернув некоторые заложенные в нем потенции.

Конечно, повествовательные тексты — особенно тексты художественные (fictional) — более сложны, чем мно-

[1] О понятии *линейная манифестация текста* см. ниже раздел 0.4.1.

гие иные типы текстов, и поэтому более трудны для семиотического анализа. Но тем самым они делают такой анализ более интересным и вознаграждающим. Именно поэтому, наверное, мы больше узнаём об устройстве текстов от тех исследователей, которые дерзают изучать сложные повествовательные тексты, чем от тех, кто ограничивается анализом текстов более коротких и простых. Может быть, во втором случае достигается большая степень формализации, но зато опыты первого рода дают нам более высокую степень понимания.

0.3.2. Уровни текста: теоретическая абстракция

Понятие *уровни текста* весьма проблематично. В линейной манифестации текста (т. е. в той, которая, собственно, и предстает читателю) нет никаких уровней. Согласно Чезаре Сегре (Segre, 1974, 5), «уровень» и «порождение» [текста] — это две метафоры: автор не «говорит», он «уже сказал». При восприятии текста мы имеем дело с *планом выражения** — и вовсе не очевидно (во всяком случае, никем не доказано), что то, *как* мы воспринимаем текст, преобразуя *план выражения* в *план содержания**, отражает (в обратном порядке) тот процесс, в ходе которого некое задуманное *содержание* преобразовалось в данное *выражение*. Поэтому понятие *уровни текста* — понятие чисто теоретическое; оно принадлежит метаязыку семиотики.

На рис. 0.3 *постулируется* определенная иерархическая схема операций, осуществляемых при интерпретировании текста. Эта моя схема многим обязана модели Яноша Петефи (которая называется TeSWeST: Text-Struktur-Welt-Struktur-Theorie)[VIII], хотя я и попытался ввести в свою картину элементы еще и других теоретических построений (в частности, актантные структуры А. Греймаса и некоторые идеи Т. А. ван Дейка). В модели Петефи меня особенно привлекает стремление сочетать *интенсиональный** и *экстенсиональный* подходы.

Однако модель Петефи жестко определяет направление порождающего процесса, в то время как моя модель

(рис. 0.3) демонстративно отказывается изображать какие-либо направления и какую-либо иерархию этапов (фаз) в процессе читательского сотворчества.

Все уровни и подуровни на моей диаграмме (все они, по сути дела, — лишь метатекстовые «ящички») взаимосвязаны таким образом, что движение от одного к другому возможно в обоих направлениях. Творческое сотрудничество читателя-интерпретатора на более низких уровнях может быть успешным лишь потому, что еще прежде у него возникают гипотезы относительно более высоких уровней — и наоборот. Но то же справедливо и для процесса порождения текста: нередко автор принимает решение, затрагивающее глубинную семантическую структуру всего текста (of his story), только и именно в тот момент, когда он делает некий выбор на уровне лексики, предпочитая, по чисто стилистическим причинам, одно выражение другому. Подобным же образом стрелки на моей диаграмме не изображают какой-либо временной или логический процесс, пусть даже идеализированный; они всего лишь указывают на взаимозависимость между «ящичками».

Таким образом, рис. 0.3 изображает (металингвистически) некие абстрактно представимые уровни, на которых может осуществляться сотворческая активность читателя. Поэтому во избежание недоразумений впредь я буду говорить не об «уровнях» текста (поскольку эта метафора неизбежно подсказывает идею иерархии конкретных операций), а только о «ящичках», имея в виду конкретные элементы теоретически постулированной мною визуализации.

На рис. 0.3, пожалуй, лишь в одном-единственном отношении изображен реальный ход интерпретации текста: движение неизбежно должно начинаться в «ящичке» № 3 («линейная манифестация текста») — и нельзя «прыгнуть» из этого «ящичка» дальше, не пройдя хотя бы через «ящичек» № 1, обозначающий систему кодов и субкодов, необходимых для преобразования плана выражения в план содержания.

Интенсионалы
Экстенсионалы
9. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ
10. МИРОСТРУКТУРЫ
Матрицы мира
Приписывание истинностных ценностей
Суждения о взаимной доступности миров
Опознание пропозициональных установок
8. АКТАНТНЫЕ СТРУКТУРЫ
Актантные роли, манифестированные акториальными ролями
6. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ
Макровысказывания *фабулы* (темы, мотивы, нарративные функции)
7. ПРЕДВИДЕНИЕ И ИНФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРОГУЛКИ
Фабула как временна́я последовательность состояний мира
Развилки вероятности и умозаключения
4. СТРУКТУРЫ ДИСКУРСА
Определение топиков
Уточнение фреймов
Актуализация и наркотизация свойств
Семантические экспликации
Изотопии
5. (ВЗЯТЫЕ В СКОБКИ) ЭКСТЕНСИОНАЛЫ
Первые неопределенные отсылки к (возможному) миру
АКТУАЛИЗОВАННОЕ СОДЕРЖАНИЕ
3. ВЫРАЖЕНИЕ
Линейная манифестация текста
1. КОДЫ И СУБКОДЫ
Базовый словарь
Правила кореференции
Контекстуальные и ситуативные предпочтения
Риторическое и стилистическое гиперкодирование
Общие фреймы
Интертекстуальные фреймы
Идеологическое гиперкодирование
2. ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ВЫСКАЗЫВАНИЯ
Информация об отправителе, времени и социальном контексте сообщения; предположения о природе речевого акта и т. д.

Рис. 0.3

0.4. Линейная манифестация текста и обстоятельства высказывания (utterance[1])

0.4.1

Линейной манифестацией текста [«ящичек» № 3] я называю его лексемную поверхность. Читатель применяет к воспринимаемым выражениям заданный код или, вернее, систему кодов и субкодов [«ящичек» № 1], чтобы преобразовать эти выражения в первые уровни содержания [«ящички» № 4, 5 и т. д.].

Текст (3) — это отрывок из стихотворения Кристиана Моргенштерна «Большой Лалула» («Der grosse Lalula»)[2]:

(3) Kroklowafgi? Sememi!
Seikronto prafriplo.
Bifzi, bafzi; hulalomi...
quasti besti bo...

Этот текст имеет линейную манифестацию, т. е. план выражения, с которым, однако, не может быть соотнесен никакой план содержания, поскольку автор не имеет

[1] Здесь имеет место ситуация, весьма сложная для перевода. Английские термины proposition и utterance переводятся на русский язык одним и тем же словом «высказывание»: 1) высказывание как содержащаяся в предложении мысль, как абстрактный объект, как объективное содержание мысли в смысле Г. Фреге или К. Поппера (см., например: *Поппер К.* Логика и рост научного знания, М., 1983. С. 440 и сл.; *Он же.* Объективное знание. М., 2002. С. 109 и сл.), ср. ее «исчисление высказываний», что соответствует английскому proposition или statement; 2) высказывание как произнесение предложения (высказывание как речевой акт) соответствует анг. utterance. Мы будем переводить proposition и statement как «высказывание», а utterance — как «высказывание» или «произведение» (несмотря на некоторую неуклюжесть последнего термина) в зависимости от контекста, указывая при этом в скобках английский термин. — *Прим. пер. и ред.*

[2] Кристиан Моргенштерн (1871–1914) — немецкий поэт. Первое четверостишие стихотворения «Das große Lalulà» («Большое Лалула» — в среднем роде) из сборника К. Моргенштерна «Песни висельника» («Galgenlieder», 1905) У. Эко цитирует не вполне точно. Ср. *Morgenstern Ch.* Alle Galgenlieder. Leipzig; Weimar, 1990. S. 19.

в виду никакого существующего кода (я не говорю для простоты о возможных звуковых *коннотациях**, а также об ореоле «литературности» у этого предадаистского эксперимента).

Текст (4) — отрывок из стихотворения Тристана Тзара[1] «Toto-Vaca»:

(4) ka tangi te kivi
kivi
ka rangi te mobo
moho...

Этот текст имеет линейную манифестацию, которой я не могу приписать никакого содержания. Однако это смогут, вероятно, сделать некоторые читатели, поскольку данный текст изначально вроде бы представлял собой стихотворение на языке маори.

На этом уровне рассмотрения возможна фонетическая интерпретация, особенно важная для таких текстов, как тексты (3) и (4), но игнорируемая при последующем анализе, поскольку при рассмотрении повествовательных текстов меня, естественно, больше интересуют «ящички» более высоких уровней. См., однако, *Теорию* (3.7.4), где обсуждается «дальнейшая сегментация плана выражения», имеющая место в эстетических текстах. См. также в *Теории* разделы о *ratio difficilis* и *изобретении* (3.4.9, 3.6.7, 3.6.8), где речь идет о тех случаях, когда манипуляции с планом выражения существенно затрагивают самое природу используемых кодов. В очерке о языке Эдема (глава 3 в данной книге) я также отчасти затрагиваю эти проблемы.

0.4.2

Схема на рис 0.3 напрямую увязывает линейную манифестацию текста и акт высказывания *(the act of utterance)* (на рис. 0.2 он включен в число «обстоятельств, которые определяют исходные пресуппозиции»).

[1] Тристан Тзара (или Тцара) (Tristan Tzara, 1896–1963) — французский поэт-дадаист.

Эта связь между предложением (sentence) и его произнесением (utterance) (между énoncé и énonciation) позволяет адресату любого текста сразу же распознать, хочет ли отправитель осуществить *пропозициональный акт** или же речевой акт какого-то иного рода. Если текст прост по своей структуре и имеет явной целью указание, повеление, вопрос и т. д., то адресат, вероятно, будет переключаться с «ящичка» № 2 на «ящичек» № 10, определяя одновременно и что́ отправитель имеет в виду, и (в плане конкретного содержания) лжет ли он или говорит правду, спрашивает ли он о чем-то, приказывает ли что-то выполнимое или невыполнимое и т. д. В зависимости от сложности текста и от изощренности адресата в дальнейшем могут быть задействованы и другие «ящички» (скрытые идеологические структуры можно заподозрить даже в таком тексте, как /Поди сюда, ублюдок/ (варианты на выбор: /...паршивый интеллигент/, /...паршивый еврей/, /...паршивый негр/, /...поповская рожа/, /...старый хрыч/, /...мой юный друг/ и т. д.).

При чтении же вымышленно-повествовательного (fictional) текста отсылка к акту высказывания (the reference to the act of utterance) обретает другие функции. Такая отсылка может иметь две формы. В более простом случае возникает своего рода метатекстовое высказывание (proposition) примерно такого смысла: «есть/был некий человек, который высказывает/высказал (utters/uttered) текст, который я сейчас читаю, и который просит [меня] совершить акт приостановки недоверия[1], поскольку он говорит/говорил о некотором возможном ходе событий». (Заметим, что такое же метатекстовое высказывание применимо и к научному тексту, за исключением приостановки недоверия — в этом случае, напротив, читатель приглашается особенно верить рассказчику.)

[1] «An act of suspension of disbelief». Аллюзия на известное выражение С. Т. Кольриджа из его «Biographia Literaria»: «...that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» («...та добровольная приостановка не[до]верия на некоторое время, которая образует поэтическую веру»).

Более сложные операции могут применяться тогда, когда читатель пытается реконструировать (например, в качестве филолога) исходные обстоятельства, при которых был высказан данный текст (исторический период, этническую или культурную принадлежность рассказчика и т. д.). В подобном случае, как только эти внешние обстоятельства установлены, они «закладываются» в «ящичек» № 1, где преобразуются в соответствующие элементы *энциклопедического знания* (encyclopedic knowledge) (т. е. в контекстуальные и прочие *предпочтения*[1], *фреймы**[2] и другие виды *гиперкодирования** [overcoding][3]).

0.5. Экстенсионалы, взятые в скобки [«ящичек» № 5]

Когда читатель текста распознает существование неких *индивидов*[4] (одушевленных или неодушевленных), обладающих определенными свойствами (среди которых и совершение неких действий), то он, по-видимому, делает некие референциальные предположения (indexical presuppositions), иными словами, он соотносит вышеупомянутых *индивидов* с неким *возможным миром** (a possible world)[5]. Чтобы использовать информацию, содержащуюся в его «базовом словаре» [«ящичек» № 1], читатель — до поры до времени — предполагает также, что этот возможный мир тождествен миру его, читателя, собственного опыта (отраженного в «базовом словаре»).

Если же по ходу чтения и декодирования текста читатель обнаруживает какие-либо расхождения между миром собственного опыта и миром, изображенным в тексте (например, если камень, предмет неодушевленный, вдруг начинает говорить), то он или сразу «прыгает» в «ящичек» № 10, или временно берет эти экстенсионалы «в скобки», т. е. «приостанавливает свое недоверие» в ожидании

[1] См. далее раздел 0.6.1.3.
[2] См. далее раздел 0.6.1.5.
[3] См. далее раздел 0.6.1.4.
[4] О понятии (термине) *индивид* см. прим. 1 на стр. 375.
[5] См. главу 8, раздел 8.4.

дополнительной семантической информации, которая может быть получена в «ящичке» № 4 («Структуры дискурса»).

0.6. Структуры дискурса [«ящичек» № 4]

0.6.1. Коды, гиперкодирование, фреймы [«ящичек» № 1]

В «ящичке» № 4 читатель сопоставляет линейную манифестацию текста с системой кодов и субкодов, содержащейся в том языке, на котором текст написан («ящичек» № 1). Эту сложную систему кодов и субкодов я называю *энциклопедической компетенцией* (competenza enciclopedica); в *Теории* (2.12) она представлена как Модель Q[1].

Так начинается трансформация плана выражения в план содержания. В порыве лексикологического оптимизма можно было бы сказать, что в этой операции нет ничего сложного, потому что содержание всякого словесного выражения предустановлено словарем и читателю надо лишь декодировать план выражения лексема за лексемой, вынимая из словаря и складывая один с другим («амальгамируя») соответствующие смыслы. Но все знают, что на самом деле все не так просто (см.: *Теория*, 2.15): для любой общей теории «амальгамирования» *семем** камнем преткновения оказываются «контекстуальные смыслы (значения)».

Впрочем, я — в отличие от многих теоретиков текста — не верю, что между словарным значением слова и значением (кон)текстуальным лежит непроходимая пропасть. Правда, до сих пор методом анализа в терминах семантических компонентов (semantic compositional analysis) не удалось объяснить сложные процессы текстовой амальгамации. Но я не думаю, что подобный метод должен быть полностью отвергнут и заменен подходом, при котором некий автономный набор текстовых правил определяет окончательную интерпретацию лексических значений.

[1] Имеется в виду модель «семантической памяти», разработанная американским автором по имени М. Росс Квиллиан (Quillian, 1968).

Я полагаю, напротив, что если текст может быть порожден и интерпретирован, то это происходит по тем же семантическим причинам, по каким сами лексические значения могут быть поняты, а предложения — порождены и интерпретированы. Проблема лишь в том, чтобы включить в число семантических компонентов также и то, что я называю контекстуальными и ситуативными предпочтениями (*Теория*, 2.11), а также учесть правила гиперкодирования (*Теория*, 2.14) и такой фактор, как *текстовые операторы* (см. ниже раздел 0.6.2). Очерк о семантике Чарльза Пирса (глава 7 данной книги) должен способствовать восприятию подобной точки зрения.

В разделе 0.6.2 мы увидим, что даже такая текстовая категория, как фрейм, основана на модели семемного представления в терминах *грамматики [семантических] падежей**. Мы также увидим (в разделе 0.7.4), что есть большое структурное подобие между данным типом семемного представления и более абстрактными структурами. Поэтому мы можем предположить, что *семема сама по себе — это зачаточный текст, а текст — развернутая семема*[IX].

Итак, было бы нереалистично рассматривать «ящички» на рис. 0.3 как «реальные» шаги в процессе интерпретации текста: скорее это виртуальные узлы интерпретационного процесса, который на самом деле гораздо более непрерывен (континуален) и «расписание» которого довольно непредсказуемо.

Сказав все это, мы можем теперь перейти к рассмотрению различных кодов и субкодов в «ящичке» № 1.

0.6.1.1. Базовый словарь [«ящичек» №1]. На этом подуровне читатель прибегает к лексикону (запасу слов), имеющему *формат* базового *словаря**, и сразу же определяет основные семантические свойства выражений, составляющих текст, чтобы произвести их предварительное «амальгамирование». Если в тексте говорится, что /Жила-была однажды принцéсса по имени Белоснежка. Она была очень красивая/, то читатель по ходу первоначального семантического анализа слова «принцесса» определяет, что Белоснежка — это, несомненно, «женщина». Семема «принцесса» потенциально гораздо более сложна (напри-

мер, «женщина» значит «человеческое существо женского пола», а таковое существо обладает многими свойствами: определенными телесными органами и т. д.). Но на данной стадии читатель еще не знает, какие из этих *потенциальных* свойств будут *актуализованы*. Прояснить эту неопределенность могут только дальнейшее «амальгамирование» и текстовые операторы. Пока же, на том подуровне, о котором идет речь, читатель актуализует грамматические и семантические свойства лексем (в случае с Белоснежкой — единственное число, женский род, существительное, одушевленное, человек и т. д.) и может начать установление *кореференций**.

0.6.1.2. Правила кореференции [«ящичек» №1]. На основе первоначального семантического анализа и распознавания синтаксических свойств читатель устанавливает значения *анафорических** и *дейктических** выражений (различных *шифтеров**). Так, он понимает, что /Она/ в процитированном тексте должно быть соотнесено с принцессой. Мы увидим в разделе 0.6.2, что бóльшую часть подобных кореференций нельзя установить без помощи текстовых операторов. Так или иначе, читатель устанавливает здесь пробные *ко-текстовые (co-textual)* отношения[27]. На этом уровне читатель производит все трансформации поверхностных структур в глубинные в пределах *одного* предложения. Если возникают неоднозначности, читатель ожидает указаний («ключей») от последующего текста (см. раздел 0.6.3).

0.6.1.3. Контекстуальные и ситуативные предпочтения [«ящичек» №1]. Ко-текстуальные отношения — это все те связи в пределах линейной манифестации текста, которые выражены входящими в нее лексемами. Контекстуальные же предпочтения устанавливаются до появления текста тем семантическим механизмом, который мы называем *энциклопедией** (см.: *Теория*, 2.11), и они лишь потенциально присутствуют в каждом данном тексте. Одна из задач читателя — актуализовать эти предпочтения (выбирая одни

[1] О различиях между терминами «контекст» и «ко-текст» см. ниже раздел 0.6.1.3.

и игнорируя другие). Иными словами, контекстуальные предпочтения — это закодированные абстрактные возможности встретить данное выражение (слово) в сочетании с другим выражением (словом), принадлежащим той же семиотической системе (в данном случае — к конкретному языку). Так, хорошее *энциклопедическое* описание слова «кит» должно включать в себя по крайней мере два контекстуальных предпочтения: в контексте, где доминирует семема «древность», кит — это рыба; в контексте, где доминирует семема «современность», кит — это млекопитающее.

Ситуативные предпочтения кодируют возможное сочетание того или иного слова с внешними обстоятельствами (ситуациями). (См.: *Теория*, 2.11: подобные обстоятельства — в той мере, в какой они поддаются учету в *энциклопедии*, — могут выступать в качестве элементов другой семиотической системы, например системы социального этикета или жестикуляции.) Так, английское слово «аye» значит или «Я голосую за» (в ситуации собраний определенного типа), или «Есть!», «Слушаюсь!» (во флотской ситуации).

По сути дела, ситуативные предпочтения оказываются задействованными только тогда, когда адресат ассоциирует воспринимаемое выражение с самим актом высказывания и с экстравербальным (внесловесным) окружением. В повествовательных текстах даже сведения подобного рода получают словесное выражение, т. е. даже внешние обстоятельства описываются языковыми средствами. Иначе говоря, ситуативные предпочтения становятся контекстуальными. Использование контекста и (закодированных) обстоятельств опирается на тот факт, что *энциклопедия* включает в себя также и *интертекстуальную компетенцию* (см.: Kristeva, 1970): каждый текст отсылает к предшествующим текстам.

0.6.1.4. Риторическое и стилистическое гиперкодирование [«ящичек» №1]. Правила гиперкодирования (см.: *Теория*, 2.14) дают читателю возможность понять, используется ли данное выражение (будь то отдельное слово, предложение или целый фрагмент текста) риторически. На этом уров-

не читатель «включает» свою соответствующую компетенцию, которая позволяет ему распознать метафору или какой-либо иной троп и избежать наивной денотативной интерпретации данной риторической фигуры. Так, /Once upon a time/[1] – это гиперкодированное выражение, которое дает понять, что

a) события, о которых пойдет речь, относятся к неопределенному неисторическому времени;

b) эти события не следует воспринимать как «реальные»;

c) говорящий (отправитель) собирается рассказать вымышленную историю (a fictional story; una storia immaginaria).

К правилам гиперкодирования следует отнести также и *правила жанра* (которые более явно вступают в действие в «ящичке» № 7) и другие литературные условности. Так, в рассказе, который анализируется в главе 8 данной книги («Вполне парижская драма» Альфонса Алле), уже в названии первой главы читателю представлены /Господин/ и /Дама/. Затем, в первых строках текста появляются некий Рауль и некая Маргарита. Обращаясь к той части базового словаря, где хранятся имена собственные, читатель без труда поймет, что речь идет о двух человеческих существах, мужчине и женщине соответственно. Правило гиперкодирования говорит читателю, что название главы обычно сообщает о ее содержании (если только при этом не используется ирония или другие риторические приемы). Поэтому читатель соотносит /Господина/ с Раулем, а /Даму/ с Маргаритой – и к тому же понимает, что это взрослые люди, принадлежащие, очевидно, к буржуазной среде. В тексте далее говорится, что Рауль и Маргарита /состоят в браке/. В тексте не говорится, что они состоят в браке друг с другом, но у М-Читателя не возникает на этот счет никаких сомнений. В данном случае читатель

[1] «Once upon a time» («Однажды», «в некис времена») – «формульный» зачин английских сказок, подобный русским зачинам: «Жили-были...» и «В тридевятом царстве, в тридесятом государстве...».

прибегает к правилам стилистического гиперкодирования. Альфонс Алле знает, что его М-Читателю не потребуется дополнительной информации об этом браке. Когда какой-нибудь автор хочет подшутить над читателем с помощью подобного гиперкодирования, он делает это явно (эксплицитно), как, например, Вуди Аллен, когда заявляет: «Отчаянно хочу снова в утробу. В любую».

0.6.1.5. Выводы на основе общих фреймов [«ящичек» №1]. Во второй главе уже упомянутой «Вполне парижской драмы» Рауль и Маргарита, оба мучимые ревностью, затевают ссору. По ходу ссоры Рауль преследует Маргариту, и французский текст гласит:

(5) *La main levée, l'oeil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite...*[1]

Читатель понимает, что Рауль поднял руку для удара, хотя линейная манифестация текста не упоминает ни такого факта, ни даже намерения. Переводчик рассказа на английский язык [Ф. Джеймисон. — *Ред.*] перевел начало текста (5) как «hand raised to strike». И это *первая* интерпретация. Однако если бы Рауль был депутатом парламента и речь шла о голосовании, то поднятая рука имела бы совсем другое значение. Но поскольку в данном случае Рауль — муж, ссорящийся со своей женой, мы делаем единственно возможный вывод (подкрепляемый также другими характеристиками Рауля, имеющимися в тексте: безжалостный взгляд, торчащие усы...). И такой вывод возможен лишь потому, что читатель прибег к общепринятому фрейму, который можно обозначить как «бурная ссора».

Понятие *фрейм* создано исследователями в области искусственного интеллекта и лингвистики текста[2]. Фрейм — это нечто среднее между исчерпывающим *энциклопедическим* семемным представлением, выраженным в терминах

[1] Подняв руку, насупив взор и топорща усы, словно разъяренный кот, Рауль двинулся на Маргариту... *(фр.)*.

[2] См.: Minsky, 1974; переиздано в: Winston, 1977. См. также на русском языке: *Минский М.* Фреймы для представления знаний. М., 1979.

«грамматики [семантических] падежей»* (см.: *Теория*, 2.11.1), и частным случаем гиперкодирования. Очевидно, что это понятие — пока еще эмпирическое, т. е. строго не определенное (и именно как таковое оно используется в работах по искусственному интеллекту). Возможно, более строгое его определение удастся найти в рамках семиотической теории (используя различие между кодированными и гиперкодированными фреймами). Но для наших целей можно обойтись без дополнительных уточнений.

Фрейм — это «структура данных, которая служит для представления стереотипных ситуаций — таких, например, как: „находиться в определенного типа комнате“ или „идти на день рождения ребенка“» ([Минский в] Winston, 1977, 180). Фреймы — это «представления знаний о „мире“, которые дают нам возможность совершать такие базовые когнитивные акты, как восприятие, понимание языковых сообщений и [языковые] действия» (van Dijk, 1976b, 31). Например, фрейм «супермаркет» включает в себя «комплексы понятий... обозначающие определенные последовательности событий или поступков, в которые вовлечены определенные объекты, личности, свойства, отношения или факты» (van Dijk, 1976b, 36; более раннюю формулировку см. у Petőfi, 1976b). Иначе говоря, фрейм «супермаркет» подразумевает представление о некоем месте, куда люди приходят покупать разные предметы: они берут их без посредничества продавцов, оплачивают покупки в кассе перед выходом и т. д. Вероятно, хороший фрейм такого рода должен включать в себя также и список всех товаров, которые можно найти в супермаркете (например: веники — *да*, автомобили — *нет*).

В этом смысле *фрейм — это уже потенциальный текст или концентрат повествования*, однако то же можно сказать и об отдельной семеме, представленной в формате энциклопедии. См. очерк о Чарльзе Пирсе (глава 7) и приведенный там пример семемы «литий», представленной в *энциклопедическом* формате. Пока что я не знаю, как вернее охарактеризовать этот текст: то ли как расширенный *энциклопедический* анализ в духе «грамматики семантических падежей», то ли как фрейм «производство лития»[x].

0.6.1.6. Выводы на основе интертекстуальных фреймов [«ящичек» №1]. Чтение любого текста зависит от опыта читателя по чтению других текстов. *Интертекстуальная компетенция* (intertextual knowledge, competenza intertestuale) (см. прежде всего: Kristeva, 1970) может рассматриваться как особый случай гиперкодирования; она создает свои собственные интертекстуальные фреймы (которые зачастую можно отождествить с правилами жанра).

Так, читатель отрывка (5) уверен, что Рауль поднимает руку, чтобы ударить Маргариту, потому что большое число повествовательных ситуаций уже определенно гиперкодировали ситуацию «комическая ссора между (ревнивыми) мужем и женой». Изобразительные фреймы (тысячи рук, поднятых для удара, на тысячах картинок) также помогают читателю сделать данный вывод. Интертекстуальная компетенция (крайняя периферия семантической *энциклопедии*) охватывает *все* семиотические системы, известные читателю. Фрагмент из «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса, рассматриваемый в главе 2 в связи с анализом метафоры, – хороший пример текстовой загадки, которая может быть разгадана только с помощью интертекстуальной информации (согласно моему толкованию здесь должны быть задействованы общий фрейм «суд» и текстовый фрейм «Мандрэйк-гипнотизер»). В «Парижских тайнах» Эжена Сю первое же появление Флёр-де-Мари сразу указывает на литературный *топос** «la vierge souillée»[1]. В романе каждый персонаж (или каждая ситуация) немедленно наделяется свойствами, которые не явствуют непосредственно из текста, но которые читатель был «запрограммирован» почерпнуть из сокровищницы интертекстуальности.

Фреймы, которые можно назвать «общими», относятся к обычной *энциклопедической* компетенции читателя (общей для большинства носителей той культуры, к которой он принадлежит); это в основном правила практической жизни (см.: Charniak, 1975). Фреймы интертекстуальные –

[1] Осквернённая дева *(фр.)*.

это, напротив, литературные топосы, нарративные схемы (см.: Riffaterre, 1973; 1974).

Нередко читатель, вместо того чтобы обращаться к общему фрейму, извлекает из запасов своей интертекстуальной компетенции более специфические, более ограниченные интертекстуальные фреймы (например, типические ситуации, такие как Эдипов треугольник, описанный З. Фрейдом). Правила жанра также создают текстовые фреймы, более специфические и более ограниченные, чем фреймы общие. Вот еще пример: интертекстуальный фрейм «большое ограбление поезда», ставший популярным после нескольких фильмов в жанре «вестерн» на эту тему, включает в себя меньше различных действий, меньше участников и меньше прочих свойств и обстоятельств, чем общий фрейм «ограбление поезда», который могут иметь в виду профессиональные грабители.

0.6.1.7. Идеологическое гиперкодирование [«ящичек» №1]. В *Теории* (3.9) я рассматриваю идеологические системы как частные случаи гиперкодирования. Здесь я хотел бы добавить, что читатель всегда воспринимает текст со своей личной идеологической точки зрения, даже если он сам этого не осознает, даже если его идеологические пристрастия — всего лишь простейшая система ценностных оппозиций. Предполагается, что читатель распознает («ящичек» №9) элементарные идеологические структуры *текста*, — и эта операция предопределена его, читателя, собственными идеологическими *субкодами*.

Из этого следует не только то, что понимание идеологических структур текста зависит от идеологических пристрастий читателя, но и то, что определенная идеологическая установка читателя может привести или к восприятию, или, наоборот, к полному невосприятию идеологических структур текста. Читатель произведений И. Флеминга, имеющий те же идеологические установки, что выражены в тексте на уровне дискурсивных структур, вероятно, не захочет доискиваться до поддерживающих их идеологических конструкций более абстрактного уровня. Напротив, читатель, который не согласен со многими из эксплицитных ценностных суждений автора, пойдет даль-

ше по пути идеологического анализа, чтобы «разоблачить» скрытую катехизацию, осуществляемую в тексте на более глубоком уровне.

Но идеологические пристрастия читателя могут действовать и как «переключатели кода», заставляя читателя читать тот или иной текст в свете «отклоняющихся» кодов (в данном случае — просто отличных от тех, которые были предусмотрены автором-отправителем)[1]. Типичные примеры: средневековая интерпретация Вергилия и пролетарская интерпретация «Парижских тайн» Эжена Сю. В обоих случаях «переключение кода» произошло вопреки известным идеологическим установкам автора.

Наконец, идеологические пристрастия могут привести к тому, что критически настроенный читатель вычитает из книги больше, чем текст говорит на первый взгляд, т. е. читатель может выявить невысказанные идеологические предпосылки (пресуппозиции) текста. В результате такого столкновения идеологических субкодов интерпретатора и идеологических субкодов, предположительно приписываемых автору (при этом для определения идеологических структур текста привлекается предполагаемая *энциклопедия* той социальной группы или того исторического периода, к которым принадлежит автор), даже самые «закрытые» тексты подвергаются хирургическому «вскрытию»: художественный вымысел (fiction) может превратиться в документ, а невинная фантазия — в серьезное философское утверждение.

Иногда текст требует от читателя идеологического сотрудничества (таковы многие тексты Бертольта Брехта). В других случаях текст как будто отказывается от каких бы то ни было идеологических пристрастий, хотя его идеологический смысл заключается как раз в этом отказе. Именно так обстоит дело с «Поминками по Финнегану»: исчезновение всего и вся в тумане языковой грезы — это отнюдь не уход от идеологии, но скорее еще одно утверждение того Weltanschauung[2], которое прозрачно выражено всей лингвистической стратегией книги.

[1] См. рис. о.2. (с. 16).

[2] Мировоззрения *(нем.)*.

0.6.2. Семантические экспликации [«ящичек» №4]

Когда читатель сталкивается с лексемой, он не знает, какие из ее потенциальных свойств (или *сем**, или *семантических маркеров**) должны быть актуализованы для продолжения процесса амальгамации.

Если бы при дальнейшем чтении текста надо было учитывать все потенциальные семантические свойства лексемы, то читателю приходилось бы всякий раз решать невозможную задачу: вызывать в своем воображении как живую мысленную картину всю эту сеть взаимосвязанных свойств, которую *энциклопедия* приписывает соответствующей семеме. Речь идет о той *Глобальной Семантической Системе**, которая постулируется Моделью Q (см.: *Теория*, 2.12).

Но, к счастью, это происходит на самом деле лишь в редких случаях так называемого *эйдетического воображения**. В обычных же случаях все свойства лексемы/семемы не должны быть *актуализованы* в сознании читателя. Они лишь *потенциально* присутствуют в его *энциклопедии*, т. е. хранятся в памяти культуры, и читатель извлекает их из семантического хранилища лишь по мере надобности[xi]. Иначе говоря, читатель осуществляет *семантические экспликации (semantic disclosures, esplicitazioni semantiche)*, т. е. актуализует непроявленные свойства (а также семантические намеки).

Эти семантические экспликации играют двойную роль: *проявляя* одни свойства лексем/семем (т. е. делая их релевантными, или пертинентными, для данного текста), они отодвигают в тень, как бы *отключают, усыпляют*, другие их свойства.

Например, в рассказе «Вполне парижская драма» говорится, что Рауль – /Monsieur/ [/Господин/], что подразумевает: взрослый человек мужского пола. Следует ли сразу актуализовать и учесть то, что у взрослого человека есть две руки, две ноги, два глаза, система кровообращения, пара легких и даже поджелудочная железа? Поскольку ряд гиперкодированных выражений (таких, как заглавие рас-

сказа) дали понять читателю, что он имеет дело не с трактатом по анатомии, то читатель держит все эти анатомические свойства «отключенными», «усыпленными» — вплоть до второй главы рассказа, в которой Рауль поднимает руку: см. выше текст (5). В этой точке виртуальное свойство «иметь руки» должно быть актуализовано или проявлено. Рауль вполне может прожить (в тексте) без легких, но если бы мы читали «Волшебную гору» Томаса Манна, вопрос о легких Ганса Касторпа не казался бы нам таким смехотворным.

Однако «отключить» («усыпить») свойство не значит его отменить. Потенциальные свойства всегда могут быть актуализованы по ходу чтения текста. Во всяком случае, оставаясь несущественными, они отнюдь не становятся несуществующими. Для рассматриваемого нами повествования несущественно, что у Рауля в жилах течет нормальная теплая кровь. Но если бы вдруг выяснилось, что кровь у него холодная, то читателю надо было бы перенастраивать свое сотворческое внимание и обращаться к другим интертекстуальным фреймам, к другому литературному жанру: не к комедии, а к готическому роману ужасов.

Для осуществления всех необходимых семантических экспликаций недостаточно сопоставить явленные семемы. Для актуализации дискурсивных структур необходим текстовой оператор: *топик**.

0.6.3. Топики и изотопии [«ящичек» № 4]*

И фреймы, и семемные представления основаны на процессах неограниченного семиозиса и поэтому требуют ответственного сотрудничества со стороны читателя, которому приходится решать, когда и где давать волю, а когда и где ставить предел процессу неограниченной интерпретации (il processo di interpretabilità illimitata). Семантическая *энциклопедия* потенциально бесконечна (или конечна, но неограниченна); именно поэтому неограничен и семиозис: с крайней периферии любой данной семемы можно дойти до центра любой другой семемы — и наоборот (см. также Модель Q в *Теории*, 2.12). Поскольку же любое

утверждение содержит в себе любое другое утверждение (как показано в главе 7, посвященной Ч. Пирсу), то всякий текст может породить – посредством последовательного ряда интерпретаций и семантических экспликаций – любой другой текст. (Кстати, именно это происходит в интертекстуальных превращениях: история литературы – живое тому доказательство.)

Теперь мы должны понять, как и почему текст, сам по себе потенциально бесконечный, может порождать лишь те интерпретации, которые предусмотрены его собственной стратегией (Поль Валери вовсе не прав, утверждая, что «il n'y a pas de vrai sens d'un texte»[1]: мы видели, что даже наиболее «открытые» из экспериментальных текстов управляют процессами своей свободной интерпретации и предопределяют заранее «ходы» М-Читателя). В самом деле, «фрейм может содержать много деталей, предположение (supposition) о наличии которых вовсе не требуется данной конкретной ситуацией» (Winston, 1977, 180). И еще: «Кажется очевидным, что, когда я устраиваю вечеринку или читаю рассказ о вечеринке, я не должен актуализовать весь супермаркет только потому, что сбегал туда за орешками для моих гостей... Если *топик* – „покупка орешков для гостей"... то единственно релевантный аспект – это успешность акта реализации моей цели» (van Dijk, 1976b, 38).

Многие из кодов и субкодов, перечисленных в разделе 0.6.1, не относятся, строго говоря, именно к интерпретации текста. Они могут участвовать и в интерпретации отдельных лексем или предложений (за исключением, пожалуй, операций кореференции – см. раздел 0.6.1.2). Но даже на уровне простых предложений каждая из этих операций рискует оказаться неэффективной, как показывают многие примеры грамматических двусмысленностей: вне структуры определенного текста «зеленые бесцветные идеи» не могут ни существовать, ни «яростно

[1] У текста нет истинного смысла (*фр.*), т. е. нет такой «вещи», как «подлинный смысл» текста.

спать»[1], и мы не можем понять, что значит «flying planes»[2].

Когда мы имеем дело с неоднозначным предложением или небольшим отрывком текста, оторванным от всякого ко-текста или от обстоятельств его высказывания, мы не можем снять эту неоднозначность без обращения к предполагаемой «о-чём-ности» («aboutness») ко-текста — к тому, что обычно называют *текстовым топиком* (по отношению к которому сам текст оказывается *комментарием*). *Топик* обычно определяется посредством формулирования *вопроса.*

Рассмотрим для начала следующий знаменитый пример:

(6) *Charles makes love with his wife twice a week. So does John*[3].

Прочитав этот короткий текст, читатель-циник может сделать определенные заключения о морали этого дружеского «треугольника»; читатель более добродетельный может прочитать тот же текст как информацию о ритмах половой жизни двух разных супружеских пар.

Но попробуем прочитать текст (6) как ответ на следующие вопросы:

(7) *Сколько раз в неделю Чарльз и Джон занимаются любовью со своими женами?* (Топик: сексуальные ритмы двух пар.)

(8) *Я не понимаю отношения внутри этого треугольника. Что происходит? Я имею в виду — в сексуальном плане?* (Топик: отношения между женщиной и двумя мужчинами.)

[1] Имеется в виду предложение, придуманное Н. Хомским: «Colourless green ideas sleep furiously» («Бесцветные зеленые идеи яростно спят»). См.: *Chomsky N.* Syntactic Structures. The Hague, 1957. P. 15. Русский перевод: *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. II. М., 1962.

[2] Имеется в виду предложение на английском языке: «They are flying planes» — грамматически правильное, но двусмысленное. Оно может быть понято (и переведено на другой язык) по крайней мере двояко:
«Они — летающие самолеты»;
«Они управляют самолетами».

[3] «Чарльз занимается любовью со своей женой дважды в неделю. Джон — тоже» *(англ.).*

С помощью такого приема текст (6) может быть легко освобожден от двусмысленности[XII].

Однако роль топика как текстового оператора — это не просто дело читательской инициативы. Отнесенность к текстовому топику должна быть неотъемлемой частью любого удовлетворительного семантического описания. Это явствует из компонентного анализа такого *«синкатегорематического»** (служебного) слова, как /so/ [/тоже/].

Возвращаясь к тексту (6) и к уточняющим его вопросам (7) и (8), мы можем сказать, что компонентный анализ слова /so/ [/тоже/] (сохраняемый в памяти *энциклопедии*) наряду с первым семантическим маркером «in the same way as» [«так же, как», «таким же образом»] должен учитывать также и предпочтение (selection) «referring to the topic» [«относящийся к данному топику», или «ссылка на топик», или «применительно к данному топику»]. При таком подходе семема предполагает определенный котекст, а текст оказывается не чем иным, как нормальным развертыванием семемы.

Рассмотрим теперь значения слова (союза) /а/ в следующих текстах:

(9) *Маша любит яблоки, а Ваня их ненавидит.*
(10) *Маша любит яблоки, а бананы она ненавидит.*
(11) *Маша любит яблоки, а Ваня любит бананы.*
(12) *Маша играет на скрипке, а Ваня ест бананы.*

В этих примерах союз /а/ обозначает разного рода альтернативы: в тексте (9) — альтернативу субъекту действия и самому действию; в (10) — альтернативу действию и его объекту; в (11) — альтернативу субъекту и объекту; в (12) — альтернативу по всем трем пунктам.

Конкретные значения /а/ в каждом из четырех случаев станут ясными, если мы прочитаем примеры (9)–(12) как ответы на четыре разных вопроса:

(13) *Любят ли Маша и Ваня яблоки?*
(Топик: те, кто любит яблоки.)

(14) *Какие фрукты любит Маша?*
(Топик: фрукты, которые любит Маша.)

(15) *Какие фрукты любит Ваня?*
(Топик: фрукты, которые любит Ваня.)

(16) *Чем эти дети занимаются? Ведь у них должен быть урок музыки!*
(Топик: урок музыки у Вани и Маши.)

Текст (12) особенно ясно показывает, что значение /а/ сильно зависит от ко-текста: мы не поймем, почему поглощение бананов выступает в качестве альтернативы игре на скрипке, пока конкретный вопрос (16) не определит конкретную текстовую оппозицию.

Из рассмотренных примеров явствует, что при интерпретации союза /а/ следует принимать во внимание как семантический маркер «альтернатива чему-то», так и предпочтение (selection) «применительно к данному топику» («referring to the topic»).

Было бы неосмотрительно утверждать, что во всяком тексте есть лишь один топик. На самом деле текст может функционировать на основе нескольких «включенных» в него топиков, которые образуют своего рода иерархию. Прежде всего, есть *топики предложения. Топики дискурса* могут определять понимание микроструктурных элементов на уровне коротких фраз. *Топики нарратива* могут определять восприятие текста на более высоких уровнях. *Топики* не всегда очевидны. Иногда, конечно, они проявляются на самом поверхностном уровне текста, и сотрудничество читателя состоит лишь в том, что он преобразует фреймы и «проявляет с увеличением» (blowing up) те семантические свойства, которые нужны в каждом конкретном случае. Иногда есть четкие *маркеры** топиков — такие, например, как заглавия[XIII]. Но во многих иных случаях топик не явлен, скрыт, и читатель должен до него доискиваться.

Нередко текст определяет свой топик просто путем повторения ряда семем, принадлежащих одному семантическому полю, иначе говоря — повторением *ключевых слов*[XIV]. Иногда такие семемы навязчиво повторяются по всему тексту. В других случаях подобные семемы не рассыпаны щедро по тексту, а *расположены стратегически.* В таких случаях чуткий читатель, ощущая нечто необычное в

dispositio[1], пытается делать абдукции [в смысле Ч. Пирса] (т. е. строить гипотезы о скрытых закономерностях текста) и проверять их по ходу дальнейшего чтения. Поэтому при чтении художественных текстов читателю приходится по многу раз возвращаться к уже прочитанному; вообще говоря, чем сложнее текст, тем менее линеарно должно быть его чтение, тем больше необходимость возвращаться и перечитывать прочитанное, даже по нескольку раз, а в некоторых случаях — от конца текста к его началу.

В главе 8 мы увидим, что в рассказе Альфонса Алле есть, по сути дела, два топика: один — для наивного читателя, а другой — для читателя критического, искушенного. Первый топик достаточно очевиден, поскольку он явлен навязчивым повторением ключевых слов. Второй топик тщательно скрыт: подобно *похищенному письму*[2]. Он виден только проницательному читателю, который способен «учуять», где, в каких точках текста, стратегически расположены соответствующие ключевые слова.

Таким образом, в зависимости от выбранного топика читатель может прочитать текст или как рассказ об адюльтере, или как рассказ о недоразумении. Такое двойное чтение осуществляется на более высоком уровне нарративных макровысказываний («ящичек» №6 на рис. 0.3), но ключевые слова разбросаны по линейной манифестации текста.

В обоих случаях выбранный топик определяет тот ряд семантических амальгамаций, который и устанавливает единый уровень смысла, или *изотопию*. А. Греймас определяет изотопию как «набор избыточных семантических категорий, которые делают возможным единообразное прочтение повествования» (Greimas, 1970, 188). Есть тесная связь между топиком и изотопией (подчеркнутая общим корнем двух слов); однако есть и существенное различие между этими двумя понятиями — по крайней мере в двух отношениях. Топик (как подразумеваемый вопрос) дает

[1] Расположение [материала в речи] *(лат.)* — термин риторики.

[2] «...like the purloined letter». Аллюзия на рассказ Эдгара По «A Purloined Letter» (в русском переводе — «Похищенное письмо»).

направление семантическим экспликациям, т. е. *выбору-предпочтению* (selection) тех семантических свойств, которые могут или должны приниматься во внимание при чтении данного текста; иными словами, топики как таковые — это средства создания изотопий. Релевантные семантические категории (на базе которых устанавливается та или иная изотопия) отнюдь не всегда очевидны, и потому именно топик (как подразумеваемый вопрос) — это та абдуктивная схема, которая помогает читателю решать, какие семантические свойства следует актуализовать. Изотопии же — это актуальная текстовая верификация, т. е. проверка на рассматриваемом тексте выдвигаемых в процессе абдукции пробных гипотез[xv].

Итак, абдукция текстового топика помогает читателю:

a) выбрать верные фреймы;

b) свести их к удобовоспринимаемому формату, «проявляя с увеличением» или, напротив, «усыпляя» те или иные семантические свойства лексем, подлежащие амальгамации;

c) установить ту изотопию, согласно которой он, читатель, решает интерпретировать линейную манифестацию текста, чтобы актуализовать структуру его дискурса.

При этом существует иерархия изотопий, и мы увидим, что эта категория работает также и на следующем уровне.

0. 7. Повествовательные (нарративные) структуры [«ящичек» №6]

0.7.1. От сюжета к фабуле

0.7.1.1. Когда уже актуализован уровень дискурса, читатель знает, что «происходит» в данном тексте. Выходя на все более высокие уровни абстракции, читатель может дать резюме текста в форме одного или нескольких *макровысказываний* (см.: van Dijk, 1975).

Чтобы лучше понять этот последовательный процесс абстрагирования, стоит вернуться к старому противопоставлению, пригодному и поныне в качестве первого под-

ступа к проблеме: к различению, предложенному русскими формалистами, между *фабулой* и *сюжетом*[XVI].

Фабула — это базовая схема повествования, логика действий и синтаксис персонажей, ход событий во времени. Отнюдь не всегда это последовательность именно *человеческих действий* (физических или иных): фабула может представлять собой также и трансформацию идей во времени или ряд событий, происходящих с неодушевленными предметами.

Сюжет — это «история» (the story, la storia) как она действительно повествуется: со всеми временны́ми смещениями (т. е. прыжками вперед или назад), описаниями, обсуждениями, замечаниями в скобках, а также со всеми языковыми приемами.

Согласно этим определениям, сюжет повествовательного текста совпадает с его дискурсивной структурой. Сюжет можно также рассматривать как предварительный и гипотетический синтез, осуществляемый читателем тогда, когда уже завершена актуализация структур дискурса. Возможно, что при таком предварительном синтезе актуализованных интенций некоторые лексические элементы, а также некоторые менее важные или (по всей видимости) нерелевантные микропоследовательности могут быть пропущены, оставлены без внимания; некоторые же предложения могут быть переформулированы путем аналитического перефразирования. Из-за всех этих неопределенностей я не выделил фазу актуализации сюжета в отдельный «ящичек». Но очевидно, что, переходя от одной промежуточной абстракции к другой (число и формы которых неопределенны), читатель в конце концов способен выстроить более определенный ряд макровысказываний, образующих *возможную* фабулу.

Некоторые современные теории текста наивно предполагают, что эти макровысказывания должны представлять собой *синтез* микровысказываний, выраженных на уровне структур дискурса. Во многих случаях это может быть верно (некоторые полагают, например, что всего «Царя Эдипа» можно резюмировать как «найди виновного!»), но есть немало и таких повествований, примени-

тельно к которым нарративные макровысказывания должны *расширять* микроструктуры дискурса.

Вот лишь несколько примеров.

1) Какова фабула двух первых стихов «Божественной комедии» Данте?[1] (Иначе говоря, какими макровысказываниями можно резюмировать эти стихи?) Согласно средневековой теории четырех смыслов[2], здесь можно говорить по крайней мере о четырех фабулах, каждая из которых выходит за пределы линейной манифестации текста.

2) Повествовательную структуру известной фразы /Dieu invisible créa le monde visible/[3] – как хорошо знает каждый лингвист – можно изобразить так: «Есть Бог. Бог невидим. Бог создал мир. Мир видим».

3) Или вспомним восклицание старого Горация у Корнеля: /qu'il mourût!/[4]. Потребуется значительное *расширение* текста, чтобы перевести этот простой речевой акт в фабулу, т. е. в повествовательную форму.

Выше я употребил выражение «возможная фабула», потому что само понятие *фабула* (по крайней мере в его традиционном толковании) довольно проблематично. Можно сказать, что формулировка фабулы во многом зависит от сотворческой инициативы читателя: от того типа и уровня абстракции, который читатель избирает.

[1] «Земную жизнь пройдя до половины,
я очутился в сумрачном лесу...»
(Пер. М. Лозинского.)

[2] См. главу 1, с. 91.

[3] Точнее: «Dieu invisible a créé le monde visible» – «Господь незримый создал зримый мир» *(фр.)*. Фраза из «Грамматики Пор-Рояля» А. Арно и К. Лансло. См. *Арно А., Лансло К.* Грамматика общая и рациональная Пор-Рояля. М., 1990. С. 130; *Арно А., Лансло К.* Всеобщая рациональная грамматика (Грамматика Пор-Рояля). Л., 1991. С. 51.

[4] Имеется в виду реплика старого Горация в трагедии Пьера Корнеля «Гораций» (действие второе, явление шестое). Получив известие (впоследствии оказавшееся ложным) о поражении римлян и о том, что его сын, молодой Гораций, якобы бежал с поля боя, старый Гораций произносит в его адрес слова, полные гнева. Римлянка Юлия спрашивает: «Но что же должен был он сделать?» – старый Гораций отвечает: «Умереть...» («Qu'il mourût...»).

Фабулы — это повествовательные изотопии. Так, например, «Айвенго» может быть и повествованием о том, что произошло с Седриком, Ровеной, Ребеккой и другими, а может быть повествованием о столкновении норманнов и англосаксов. Первая интерпретация хороша для переделки романа в киносценарий, вторая — для краткого резюме в статье для марксистского журнала.

Что такое «Царь Эдип» Софокла — история о раскрытии преступления (the story of detection) или история об инцесте и отцеубийстве? Я думаю, что есть традиционное предание об отцеубийстве и инцесте и есть трагедия Софокла, которая представляет собой историю раскрытия преступления, запечатленного в этом традиционном предании об отцеубийстве и инцесте. Впрочем, можно считать, что главный «интерес» трагедии Софокла — это именно традиционное предание, которое сюжет трагедии раскрывает для нас по ходу детективного сюжета. Следовательно, можно сказать, что в «Царе Эдипе» есть повествование первого уровня (детективное) и повествование второго уровня.

Очевидно, что, продолжая дальше процесс абстрагирования, читатель будет подступаться к самым глубоким смысловым (интенсиональным) уровням («ящичек» №8 на рис. 0.3). Здесь [между «ящичками» №6 и 8] читатель должен будет произвести некоторые «операции сведéния» (alcune operazioni di riduzione), которые не отражены на рис. 0.3. Это может быть сведение фабулы или к ряду повествовательных структур наподобие «функций» В. Я. Проппа[1], или к бинарным дизъюнкциям (предложенным К. Бремоном — см.: Bremond, 1973), или же к стандартным *темам** и *мотивам*.

0.7.1.2. Очевидно, что есть тексты без нарративного уровня: вопросы, приказы, минимальные фрагменты диалога и т. д. Однако и такие тексты можно трансформиро-

[1] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд.: М., 1969. Недавние переиздания: *Пропп В. Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа [Т. 1]). М., 1998; *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001.

вать в своего рода повествования. Если мне кто-то приказывает: /подойди сюда/ — я могу резюмировать содержание этого выражения примерно так: «Есть некто, кто хочет, чтобы я пошел туда». И в этом случае резюмирующее макровысказывание длиннее, чем исходное микровысказывание.

Или, например, рассмотрим такой отрывок диалога:

(17) *Павел: «Где Петр?»*
Мария: «Вышел».
Павел: «А я думал, что он еще спит».

Из этого текста можно экстраполировать повествование о том, что

a) в мире, известном Павлу и Марии (который, вероятно, можно отождествить с «реальным» миром), есть некий Петр;

b) Павел верил в p (= в то, что Петр еще спит), тогда как Мария полагала, что знает, что q (= Петр ушел);

c) Мария сообщила Павлу о q, и Павел больше не верит в то, что имеет место p, но, напротив, полагает, что знает, что имеет место q.

После (или помимо) подобной «нарративизации» предложенного нам диалога мы можем осуществить его семантическую экспликацию и выявить следующие пресуппозиции: Петр — человеческое существо мужского пола; он знаком и с Марией и с Павлом; диалог происходит в доме или в каком-либо другом закрытом пространстве; Павел хочет что-то узнать о Петре; время разговора — скорее всего, утро, хотя уже не раннее.

В тексте (17) фабула может быть такой, какую я только что попытался экстраполировать. Но можно представить себе и более общие макровысказывания, например: «Павел ищет Петра», «Павел спрашивает Марию о Петре», «Мария дает Павлу неожиданную информацию» и т. п. Каждое из этих трех резюмирующих макровысказываний связано с разными «ящичками» на рис. 0.3 (например, третье макровысказывание связано с «ящичком» № 10).

Подобным же образом все примеры «разговорного подразумевания» (conversational implicature), приводимые Г. Грайсом (Grice, 1967), заключают в себе потенциальные

повествования. Прагматическое значение этих «подразумеваний» заключается в том, что они заставляют адресата конструировать некое повествование (a story, una storia) там, где явно происходит – случайное или умышленное – нарушение связности диалога. Например:

(18) *А: «У меня кончился бензин».*
Б: «За углом есть гараж».

Реконструируемое повествование:

«*А* нужен бензин, и *Б* хочет ему помочь. *Б* знает, что *А* знает, что в гаражах обычно можно купить бензин; *Б* также знает, что за углом есть гараж, и знает (или надеется), что этот гараж открыт и там есть бензин. Поэтому *Б* сообщает А о местоположении гаража. Сможет ли *А* удачно воспользоваться подсказкой, полученной от *Б*?»

Как видите, в этой «истории» есть даже потенциальное повествовательное напряжение («саспенс»).

0.7.1.3. Можно принять или более широкое, или более узкое определение понятия *фабула.* Вслед за ван Дейком (van Dijk, 1974b) мы можем выбрать узкое определение повествования. Повествование в таком случае определяется как описание неких *действий,* включающее в себя следующие элементы: некоего *деятеля* (личность), *намерение* этого деятеля, некое *состояние* или возможный мир, некое *изменение,* имеющее *причину* и *цель,* – к этому списку еще можно добавить *ментальные состояния, эмоции* и *обстоятельства.* Описание действий должно быть целостно и *осмысленно (relevant),* а сами действия должны быть трудны, т. е. деятелю не должно быть *очевидно,* какие действия он должен предпринять, чтобы изменить то состояние, которое не соответствует его *желаниям;* последующие события должны быть *неожиданны,* а некоторые из них *необычны* или странны.

К этой схеме ван Дейка можно было бы добавить много других элементов. Но это узкое определение относится только к так называемым естественным повествованиям («Я расскажу вам, что случилось вчера с моим мужем...»), а среди искусственных, или художественных (fictional), повествований – к классическим формам романного жанра (the classical forms of novel and romance). Требования неожиданности и осмысленности, по-видимо-

му, не соблюдаются в современных экспериментальных романах, а Книга Бытия с начала и до сотворения Адама, несомненно, рассказывает осмысленную (relevant) историю (где есть и деятель, и цель, и изменения, и причины), но ни одно из сообщаемых событий не может быть названо неожиданным ни для деятеля, ни для читателя. Поэтому мы можем принять более гибкое определение повествования (не очень отличающееся от того, которое дает Аристотель в своей «Поэтике»): достаточно, чтобы был некий деятель (неважно — человеческое существо или какое-либо иное), чтобы было начальное состояние, затем — ряд изменений, следующих друг за другом во времени и имеющих некие (не всегда четко определенные) причины, а также — конечный (хотя бы временный, преходящий) результат. В этом смысле повествование имеется даже в химическом тексте Ч. Пирса (см. главу 7), где речь идет о производстве лития.

Таким образом, можно выделить фабулу (или несколько фабул) и в тех авангардистских повествовательных текстах, в которых как будто вообще нет никакого повествования; правда, может оказаться трудным установить, кто в этих текстах деятель, что является причиной чего и в чем состоят относящиеся к делу (relevant) изменения[XVII].

Можно даже найти фабулу и в трактате по метафизике, например, у Спинозы в его сочинении «Ethica more geometrico demonstrata» («Этика, доказанная по образцу геометрии»). Рассмотрим первые предложения этого трактата:

(19) *Per causam sui intelligo id cujus essentia involvit existentiam; sive id cujus natura not potest concipi nisi existens*[1].

Здесь имеется по крайней мере предполагаемый деятель (*ego* [= я]), который совершает некое действие (*intelligo* [= *разумею*]) относительно некоего объекта (*id* [= *то*]), который, в свою очередь, становится деятелем другого повествования, «вложенного» в первое (Бог есть *causa sui* [= *причина*

[1] «Под причиной самого себя я разумею то, сущность чего заключает в себе существование, иными словами, то, чья природа может быть представляема не иначе как существующею» *(лат.)* (Пер. Н. А. Иванцова. См.: *Спиноза Б.* Избранные произведения. М., 1957. Т. 1. С. 361).

самого себя]). По сути дела, в этом повествовании нет изменений. «Этика» Спинозы повествует о вселенной, в которой не происходит ничего «нового» (поскольку ordo et connectio rerum idem est ac ordo et connectio idearum[1]). В этой вселенной есть деятель, который есть причина своей абсолютной неизменности на всем протяжении времени (и даже до времени). Но было бы неверно сказать, что изменения и время отрицаются: они лишь сведены к нулевой степени. Фабула может быть *антифабулой*. Верно и то, что на таком элементарном уровне фабула относится или к «ящичку» № 8 (как чистая оппозиция ролей), или к «ящичку» № 10 (как структура мира) (см. рис. 0.3).

Впрочем, даже если текст не содержит никакой связной фабулы, его все равно можно рассмотреть с нарративной точки зрения: с точки зрения того, как текст повествует о различных этапах (стадиях, шагах) своего создания. Таким способом можно прочитать научный текст, как это превосходно делает, например, А. Греймас в своем анализе «нефигурального дискурса» («discours non figuratif»), а именно: введения Ж. Дюмезиля к его «Naissance d'Archange» («Рождение архангела») (см.: Greimas, 1975). В этом научном тексте А. Греймас обнаруживает не только «дискурсивную организацию» («organisation discursive») (соответствующую «ящичку» № 4 на рис. 0.3), но и «нарративную организацию» («organisation narrative»), соответствующую частично «ящичку» № 6 (в той мере, в какой речь идет о борьбе с научными оппонентами, о победах и поражениях в этой борьбе), а также «ящичкам» № 9 и № 10. Текст, таким образом, предстает как повествование об исследовательской работе, ее последовательных шагах и тех изменениях, которые были внесены в начальную ситуацию деятелем, субъектом повествования (т. е. исследователем, который выступает как воплощение самой Науки).

[1] Порядок и связь вещей те же, что порядок и связь идей *(лат.)*. Ср.: «Этика». Ч. 2, теорема 7: «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей» (Там же. С. 407). У. Эко или цитирует «Этику» Спинозы ошибочно (по памяти? из вторых рук?), или же намеренно переворачивает в этой цитате (не закавыченной) «порядок и связь» понятий.

0.7.2. Предвидения и инференциальные прогулки (вылазки) [«ящичек» №7].

0.7.2.1. Роль читателя заключается не только в том, чтобы определять уровень абстракции, на котором следует формулировать макровысказывания фабулы. Фабула формулируется не *по завершении* чтения текста: фабула — это результат непрерывного ряда абдукций — догадок, производимых *по ходу* чтения. Иными словами, фабула прочитывается постепенно, шаг за шагом.

Поскольку каждый шаг обычно связан с изменением состояния и с ходом времени, читатель вынужден совершать промежуточные *экстенсиональные* операции: он должен предположительно рассматривать различные макровысказывания как описания событий, происходящих в некоем «взятом в скобки» возможном мире. Каждое из этих высказываний-описаний касается того, какое изменение совершает или переживает тот или иной персонаж в определенный момент, поэтому читатель должен строить догадки о том, что может произойти при следующем «шаге» повествования.

Строить подобные догадки значит иметь перед собой дизъюнкцию, или «развилку» вероятностей.

По сути дела, подобные развилки возникают на каждом «шагу» повествования, даже в пределах одного предложения: «La Marquise sortit à cinq heures...»[1] — куда, с какой целью? Читатель-невротик, встретив в тексте переход-

[1] «Маркиза вышла в пять часов...» *(фр.)* — фраза, которая (согласно Полю Валери и Андре Бретону) символизирует шаблонный зачин романа. В своем «Манифесте сюрреализма» (1924) А. Бретон написал: «Не так давно... г-н Валери предложил собрать в антологию как можно больше романических зачинов, нелепость которых казалась ему весьма многообещающей. В эту антологию должны были бы попасть самые прославленные писатели. Такая мысль служит к чести Поля Валери, уверявшего меня в свое время в беседе о романе, что он никогда не позволит себе написать фразу: *Маркиза вышла в пять [часов]*. Однако сдержал ли он свое слово?» *Бретон А.* Манифест сюрреализма [Пер. Л. Андреева и Г. Косикова] // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 42.

ный глагол, тут же задается вопросами: «Кого? Что?» — но этот невроз обычно нейтрализуется при нормальной скорости чтения.

«Значимые» («relevant») развилки (disjunctions) вероятностей должны, таким образом, возникать на *стыках* (junctions) тех макровысказываний, которые читатель идентифицировал как значимые компоненты фабулы.

Во многих случаях эти стыки отмечены или на уровне линейной манифестации текста (делением на главы, подглавки и абзацы, а также прочими графическими приемами; в случае *романа-фельетона*[1] — дроблением на отдельные «выпуски»), или на поверхностно-интенсиональном уровне (эксплицитными предупреждениями или коннотативными намеками, иносказаниями и аллюзиями, создающими напряжение [suspense], и т. д.). Можно сказать, что сюжет (the plot) — это заговор (the plot), использующий все возможные средства для того, чтобы вызвать у читателя заинтересованные ожидания на уровне фабулы.

Ожидать значит предвидеть и предсказывать: по мере движения фабулы читатель включается в сотрудничество, пытаясь предугадывать предстоящие события и состояния. Действительно наступающие состояния или подтверждают, или опровергают читательские гипотезы (см.: Vaina, 1976; 1977).

Конец текста не только подтверждает или опровергает последние по очереди предсказания, но еще и подтверждает или не подтверждает всю систему гипотез «дальнего действия», которая сложилась у читателя относительно конечной ситуации фабулы.

На рис. 0.3 эта диалектика предсказаний и подтверждений приписана к «ящичку» № 7, находящемуся между «ящичками» № 5 и № 10, — на вертикали экстенсиональности. В действительности данная диалектика непредсказуемым образом распределяется по всему пути интерпретации, но самым определенным образом она связана с заданной в тексте структурой мира (мироструктурой), т. е. с глубинным экстенсиональным уровнем, и только на этом уровне ее можно строго анализировать.

[1] См. главу 5 настоящей книги.

0.7.2.2. Чтобы делать предсказания, которые могут подтвердиться дальнейшим развитием фабулы, М-Читатель прибегает к интертекстуальным фреймам. Вернемся к тексту (5) (см.: раздел 0.6.1.5). Когда Рауль поднимает руку, читатель понимает, что Рауль хочет ударить Маргариту (семантическая экспликация), и ожидает, что он ее действительно ударит. Этот второй интерпретационный ход — вовсе не результат актуализации структур дискурса: это предсказание, совершаемое на уровне фабулы (кстати, предсказание, позже опровергаемое: Рауль *не* ударит Маргариту).

На создание данной гипотезы читатель был подвигнут множеством прежде прочитанных им повествовательных ситуаций (интертекстуальными фреймами). Чтобы найти эти фреймы, читатель должен был, так сказать, «прогуляться» («сделать вылазку») за пределы текста — в поисках интертекстуальной поддержки (т. е. в поисках аналогичных топосов, тем или мотивов)[XVIII].

Я называю эти интерпретационные движения *инференциальными прогулками (вылазками)*: это не просто причуды читателя, это необходимые компоненты в процессе создания фабулы, подразумеваемые именно как таковые структурами дискурса и всей текстовой стратегией.

В создании фабулы нередко принимают участие *также* и заранее предполагаемые (presupposed) макровысказывания, уже актуализованные в других текстах: читателю предлагается «вставить» эти макровысказывания в повествование — так, чтобы они учитывались при его последующих шагах. Во многих традиционных романах можно найти такую, например, общую стилему: «Наш читатель уже несомненно понял, что...». А в современных повествованиях важным компонентом являются несказанные фразы. Иногда, даже если в повествовании некий шаг ожидается явно, тот факт, что это ожидание возникает в результате инференциальных прогулок (вылазок), входит неотъемлемой частью в стратегию текста: мы радуемся финальному узнаванию Оливера Твиста именно потому, что на промежуточных шагах повествования нам было внушено — именно таким способом — страстное ожидание этого узнавания.

В «Парижских тайнах» Эжена Сю есть множество мест (с самого начала романа и вплоть до его конца), в кото-

рых М-Читателю позволяется совершать инференциальные прогулки (вылазки) к предположению, что Флёр-де-Мари – дочь Родольфа. У М-Читателя имеется интертекстуальный фрейм (древнегреческая комедия и т. д.), вполне соответствующий данной ситуации. Эжен Сю и сам настолько уверен, что его читатель действительно предпринял подобную инференциальную прогулку (вылазку), что в определенный момент не выдерживает игру и откровенно признается: он знает, что читатель уже знает правду (которая должна была бы открыться только к концу этого огромного романа). Факт подобного предвосхищения конечной развязки в середине романа – любопытный случай повествовательного бессилия, обусловленного внетекстовыми обстоятельствами (коммерческими и композиционными требованиями *романа-фельетона* как специфического жанра, первооткрывателем которого был именно Эжен Сю). Таким образом, в «Парижских тайнах» – хорошая фабула и плохой сюжет. Но неудачный опыт Эжена Сю говорит нам о том, в какой мере предвидимые инференциальные прогулки (вылазки) входят в сам замысел порождения текста (см. главу 6). Эта проблема детально рассматривается в главе 8.

0.7.3. Открытые и закрытые фабулы

Не всякий выбор, совершаемый читателем на различных вероятностных развилках, имеет одинаковую ценность. В романе вроде «Парижских тайн» чем дальше в текст – тем менее равновероятны альтернативы каждого выбора (поскольку данное повествование представляет собой такую же марковскую цепь[1], как и некоторые произве-

[1] Марковская цепь – частный случай так называемого марковского процесса, т. е. случайного процесса, происходящего во времени таким образом, что ход процесса определяется вероятностями перехода от одного состояния к другому; иначе говоря, будущее состояние процесса зависит (неоднозначно!) только от текущего, но не от предшествующих его состояний. Название дано по имени изучавшего их русского математика А. А. Маркова (1856–1922). – *Прим. ред.*

дения современной стохастической музыки). В романах И. Флеминга мы имеем обратную ситуацию: легко догадаться, что Бонд будет делать в начале романа, и трудно угадать, как он будет выбираться из очередной переделки. Эта трудность, впрочем, уменьшается благодаря неизменности общей повествовательной схемы в разных романах Флеминга. Так что дело будет обстоять по-разному для наивного читателя, с одной стороны, и для «дошлого» («smart») читателя, с другой, чья компетенция будет включать в себя интертекстуальные фреймы, принятые Флемингом. Анализ итеративной схемы, предпринятый в очерке о Супермене (глава 4) (а именно подобная схема является основным жанровым правилом для большинства популярных повествований), говорит о том, что, по-видимому, тот М-Читатель, которого имеют в виду популярные тексты такого рода, как раз и должен быть «дошлым».

Напротив, есть тексты, которые нацелены на то, чтобы каждый раз давать М-Читателю неожиданное для него решение, бросая вызов как любому гиперкодированному интертекстуальному фрейму, так и склонности читателя предсказывать, «что будет дальше», по инерции.

Активное сотрудничество, требуемое от читателя, и способность текста подтверждать (или по крайней мере не опровергать) широчайший диапазон интерпретационных предположений — такова характеристика повествовательных структур, которые можно называть более или менее «открытыми».

На рис. 0.4 схематически изображены два типа повествования (узлы, помеченные буквой S, обозначают те точки-этапы фабулы, на которых от читателя ожидается то или иное предсказание). В случае (а) отправитель ведет адресата шаг за шагом к точке множественности вероятностей (здесь различные пути развития событий представляются равновероятными). Конец текста — это еще не конечное его состояние, поскольку читателю предлагается совершить свой собственный свободный выбор и переосмыслить весь текст с точки зрения этого конечного решения. Такая ситуация типична для многих текстов

авангарда (художественных и нехудожественных) и для поствебернианской музыки.

Типичный пример подобного рода — эпизод с Минуцием Мандрэйком, анализируемый в главе 2: этот эпизод не имеет завершения — или может быть завершен по-разному. Подобным же образом читатель может вообразить разные возможные концовки в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По (заключительное «примечание» автора — «От издателя» — не уменьшает, но даже усиливает, увеличивает открытость текста).

В случае (b) отправитель раз за разом предлагает адресату возможности предсказания, но всякий раз снова и снова утверждает преимущественное право своего собственного текста, недвусмысленно указывая, что́ именно следует считать «верным» в его воображаемом (fictional) мире. Типичны в этом отношении детективные романы[xix].

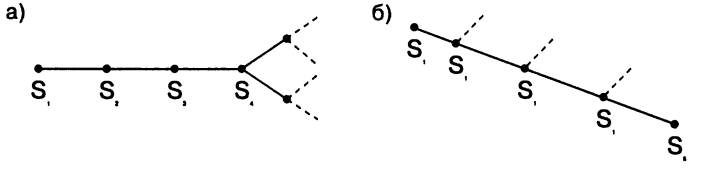

Рис. 0.4

Очевидно, что две диаграммы, изображенные на рис. 0.4, представляют два идеальных типа читательского сотрудничества: *открытая* и *закрытая* нарративные структуры здесь жестко противопоставлены друг другу. В реальности практика порождения и интерпретации текстов представляет собой градуированный континуум возможных взаимодействий между читателем и текстом: от α до ω (где α — это максимальная свобода, а ω — наиболее ультимативное требование «идти в ногу»). При этом текст с точки зрения интенций автора может иметь «градус» («оценку») γ, но фактически получить «градус» («оценку») δ, а то и μ — или из-за неудачной текстовой стратегии, или из-за культурной и психологической специфики адресата.

0.7.4. Семема и фабула

Эта диалектика предположений и ожиданий имеет место *также* и в нехудожественных (nonfictional) текстах. Рассмотрим, например, такой минимальный текстовой зачин:

(20) *Robin is a bachelor, as...*[1]

Читатель имеет выбор по крайней мере из четырех возможных продолжений (но очевидно, что только одно из них будет подтверждено дальнейшим текстом):

(21) *he is serving under the standard of Batman*[2].
(22) *he has got a homosexual relation with Batman*[3].
(23) *he got a B. A. at the Gotham City College*[4].
(24) *it is a seal*[5] (последняя альтернатива правдоподобна только для лексикографов).

Я осознаю, что есть различие между ожиданиями, возникающими по ходу развития некой фабулы, и теми ожиданиями, которые могут быть вызваны лексемой /bachelor/. В этом последнем случае адресат ожидает лишь узнать, какой из уже *закодированных* смыслов лексемы /bachelor/ («молодой воин», «неженатый мужчина», «бакалавр», «тюлень без самки») будет актуализован в тексте. Но можно ли быть уверенным, что в ходе повествования происходит нечто иное? Ведь повествование актуализует гиперкодированные ранее нарративные функции, т. е. интертекстуальные фреймы.

[1] Эта незавершенная английская фраза может иметь четыре различных смысла. В русском переводе можно воспроизвести только три из них (четвертый непереводим, поскольку в русском языке нет отдельного слова для обозначения молодого тюленя — см. ниже прим. 5):
(20a) Робин — молодой воин, поскольку...
(20b) Робин — холостяк, поскольку...
(20c) Робин — бакалавр, поскольку...

[2] (21) он служит под знаменем Бэтмена.

[3] (22) у него гомосексуальные отношения с Бэтменом.

[4] (23) он получил степень бакалавра в Готамском городском колледже. (Готам — «город дураков» в английском фольклоре.)

[5] (24) «Он (это) тюлень». (Английское слово bachelor среди прочего может означать и «молодой тюлень, живущий еще отдельно от стаи».)

То, как семантические экспликации и нарративные предсказания тесно связаны между собой и совместно зависят от запаса *энциклопедических* знаний читателя, можно показать на следующем (довольно элементарном) примере.

Роман Сайруса С. Сульцбергера «Торговец зубами» («The Tooth Merchant») начинается с рассказа повествователя о том, что он спал в одном стамбульском борделе с проституткой по имени Иффет,

(25) *«...when suddenly there was a scream at the door followed by a thump on the stairs. „Aaaaaaiiiiieee, the American Fleet", moaned Iffet, hauling the flyblown sheet about her head as the police burst in»*[1].

В нашем распоряжении есть также и итальянский перевод этого текста. Перевод — это актуализованная и выявленная интерпретация и поэтому — важное для нас свидетельство. Так вот итальянский перевод выглядит так:

(26) *«...quando fummo risvegliati di soprassalto da strilli giù in basso, seguiti da uno scalpiccio su per scale. „Ahiaiai, la flotta americana!" gemette Iffet coprendosi la testa col lenzuolo. Irruppe invece la polizia»*[2].

Переводчик (впредь он будет для нас М-Читателем) прежде всего сделал следующие заключения: повествователь говорит от первого лица; он спал; а тот факт, что он смог повествовать о «крике внизу», свидетельствует о том, что этот крик его разбудил. Исходя из краткого «поверхностного» микровысказывания, М-Читатель экстраполировал более аналитическое макровысказывание: «X спал, возник крик, X проснулся и услышал крик» — ориентируясь на общий фрейм «внезапно проснуться из-за шума», предполагающий весьма тонкий временной порядок, включая отношения одновременности. В самом деле, почему на уровне линейной манифестации текста крик послы-

[1] «...когда вдруг раздался крик у дверей, за которым последовал грохот шагов по лестнице. „А-а-а-й-й, американский флот", — простонала Иффет, натягивая на голову засиженную мухами простыню [как раз] в тот момент, когда ворвалась полиция» *(англ.)*.

[2] «...когда мы были внезапно разбужены громкими криками внизу, за которыми последовал шум шагов вверх по лестнице. „Ах, ах, американский флот!" — застонала Иффет, закрывая голову простыней. Ворвалась, однако, полиция» *(итал.)*.

шался «вдруг»? «Вдруг» по отношению к чему? В данном случае /вдруг/ — это гипаллага[1]: внезапным был не крик, внезапным было восприятие этого крика повествователем (т. е. здесь имеет место *риторическое гиперкодирование*).

Английский текст говорит, что крик возник «у дверей». У каких дверей? У дверей той комнаты, в которой спал повествователь[XX], или у дверей внизу, выходящих на улицу (это различие подсказывается еще одним *общим фреймом*)? М-Читатель разложил это «внезапное» событие на более аналитические высказывания: если сначала был крик, а потом топот шагов по лестнице, значит, крик имел место внизу. Иными словами, перевод *эксплицирует* тот факт, что крик был *внизу*, у входной двери.

Заметьте еще, что /scream/ переведено как «strilli». Перевод точный, но — как человек, для которого итальянский язык родной, — я чувствую, что /strillo/[2] более «женственно», чем /scream/ *(стилистическое гиперкодирование)*. М-Читатель, опираясь на еще один общий фрейм, решил, что у входной двери кричала «мадам», т. е. хозяйка борделя.

Нет необходимости подробно обсуждать вопрос о том, на основании какого опыта читатель (читатель вообще, а не наш переводчик) способен понять, почему Иффет застонала и почему она сделала предсказание (ложное) об американском флоте. Цепочку ее (и читателя) умозаключений можно вкратце представить следующим образом: если внизу, у входа, большой шум — значит, там много людей; много людей у входа в бордель в портовом городе — значит, это моряки (неожиданно пришедшие) и, вероятно, не местные; в Средиземноморье согласно уставу НАТО флот может быть только американский (цепочка синекдох!); целый американский флот — это слишком много даже для такой профессионалки, как Иффет, и т. д. Таким образом, чтобы понять этот несколько подростковый

[1] Гипаллага (*лат.* hypallage от греч. hypallagē; букв.: «замена», «обмен») — риторическая фигура (разновидность метонимии), при которой элементы высказывания меняются местами, так что нарушается их естественное соотношение.

[2] Strillo (мн. ч. strilli) — «крик», «вопль» *(итал.)*.

юмор, читатель должен предпринять целый ряд инференциальных прогулок (вылазок).

Иффет /hauls/ [натягивает на голову] (это *риторическое гиперкодирование* — впрочем, см. главу 2, где речь идет о метафоре) засиженную мухами простыню (это *риторическая гипербола*, коннотирующая прискорбное состояние борделя. Итальянский переводчик не перевел «засиженную мухами» — вероятно, потому, что в начале фразы данный бордель уже был отнесен к числу «самых грязных в Европе»). Откуда же здесь взялась эта простыня? Предположим, что этот текст задается компьютеру. Если у компьютера есть только лексикон (базовый словарь), то он может понять лексему /sheet/ [простыня], но не поймет, почему в борделе оказались простыни вообще и какую из них натянула на голову Иффет. Но если компьютер (как и М-Читатель) обладает еще и определенными *общими фреймами*, то он поймет: в борделе имеются комнаты, в комнатах — кровати, на кроватях — простыни. Согласно фрейму «спать в борделе» тот, кто спит в подобном заведении, спит на кровати и т. д. Я вовсе не играю в бирюльки. Именно такие умозаключения ожидаются от читателя, который актуализирует поверхностный интенсиональный уровень текста. Затем можно было бы спросить: «А почему эта испуганная женщина, чувствуя опасность, натягивает на голову простыню?» И тут зашла бы речь о других фреймах.

Но вопреки предсказанию Иффет (и, видимо, вопреки предсказанию наивного читателя) появляется не американский флот — появляется полиция.

Иффет думала, что это американский флот, потому что она исходила из ложного *общего фрейма* (в то время как наивный читатель исходил из ложного *интертекстуального фрейма*). Фабула вынуждает читателя — и Иффет — скорректировать их предсказания. Активизируется другой фрейм. Итальянский переводчик по праву вводит новое событие лексемой /invece/ («напротив», «наоборот», «однако» — т. е. вопреки ожиданию Иффет).

В этой точке семантические экспликации тесно связаны с умозаключениями на уровне повествования. И то и другое отсылает читателя вновь к «ящичку» № 10

на рис. 0.3 (структуры мира [alias мироструктуры] и разные типы *пропозициональных установок*[1], создающих возможные миры).

Текст — не «кристалл». Если бы он был кристаллом, сотворчество читателя было бы частью его молекулярной структуры.

0.8. Более глубокие уровни [«ящички» №8, 9, 10]

0.8.1

Здесь схема, изображенная на рис. 0.3, становится довольно жесткой в отношении тех «ходов» (movements, movimenti), которые предположительно совершает читатель.

В «ящичек» №8 я поместил *актанты* и *актантные* роли А. Греймаса. Подобные же структуры (на несколько иных уровнях абстракции) постулируют и такие авторы, как К. Бёрк (Burke, 1969) (*агент, контрагент* и т. д.), К. Пайк (Pike, 1964) (*ситуативные роли*), Ч. Филлмор (Fillmore, 1968) и другие. На этом уровне фабула и всякая другая нарративная структура сводится (посредством дальнейшего абстрагирования) к чисто формальным позициям (субъект, объект, отправитель, получатель), которые создают актантные роли. Эти роли манифестируются на более низких уровнях в виде *акториальных (actorial)* структур, т. е. структур, образуемых действующими лицами (actors) (иными словами, актантные роли исполняются конкретными действующими лицами, которые суть элементы фабулы, но проявляются уже на поверхностно-интенсиональном уровне дискурсивных структур).

0.8.2

На этой стадии у читателя много задач. Он должен верифицировать свои предсказания относительно фабулы — сопоставляя их с теми структурами мира (мироструктура-

[1] См. далее раздел 0.8.4.

ми), которые даны в тексте. Читатель должен понять, что́ текст принимает как «подлинное», а что́ должно быть отнесено к области предположений как самого читателя, так и персонажей повествования (например, персонаж полагает, что *p*, когда *p* ложно; читатель полагает, что имеет место *q*, но дальнейший шаг фабулы опровергает это ожидание). Таким образом, читатель должен сравнивать различные структуры мира (мироструктуры) и должен, так сказать, принимать истину текста.

Но в то же время читателю приходится сравнивать (если он этого уже не сделал) мир, представляемый текстом, со своим собственным «реальным» миром, т. е. миром своего (предполагаемого) конкретного опыта; во всяком случае — с тем миром, который структурирован его, читателя, *энциклопедией*. Другими словами, если прежде читатель «брал в скобки» проблемы, возникавшие в «ящичке» № 5 (рис. 0.3), то теперь он должен «раскрыть скобки» и отменить свою «приостановку недоверия»[1]. Даже если текст — художественный (fictional), сравнение с «реальным» миром необходимо для того, чтобы установить степень «правдоподобности» фабулы.

Операции, отнесенные к «ящичку» № 10, столь сложны (они связаны с проблемами модальной логики), что их нельзя рассмотреть в рамках данного вступления. Этой теме посвящена глава восьмая.

0.8.3

Что касается «ящичка» № 9, то он заключает в себе еще один сложный комплекс интенсиональных операций; «ящички» № 8 и № 9 представляют собой интенсиональную аналогию «ящичку» № 10. Поскольку теория возможных миров была выдвинута именно для того, чтобы решить проблемы интенсионального плана посредством перевода их в экстенсиональные термины, я подозреваю, что две вертикали моей диаграммы могут быть в конечном счете сведены одна к другой.

[1] См. выше раздел 0.4.2.

Я отношу к «ящичку» №9 «идеологические» (или аксиологические) структуры, такие как: Хорошее – Плохое, Положительное – Отрицательное, Истинное – Ложное и даже (à la Греймас) Жизнь – Смерть, Природа – Культура. Не знаю, можно ли свести все экстенсиональные структуры мира (мироструктуры) к подобным элементарным оппозициям, но, несомненно, есть тексты, в которых возможные текстовые миры имеют свойства именно такого и только такого рода.

0.8.4

Заметьте, что в рамках Греймасова представления об интенсиональном актантные структуры подвержены влиянию (гипердетерминированию) так называемых модальностей и вмененных истинностных значений (см., например: Greimas, 1973, 165; 1976, 80). Эти операции представляют собой интенсиональный отзвук операций приписывания ценностных значений в «ящичке» № 10: отношения на актантном уровне рассматриваются в той мере, в какой они *обозначены (predicated)* в тексте как истинные или ложные, и в зависимости от *пропозициональных установок* (propositional attitudes) персонажей, также выраженных в тексте.

Здесь подходы интенсиональные (в основном осуществляемые семиотикой повествования) и подходы экстенсиональные (модальные, заимствуемые в основном у логики естественных языков), как кажется, отчасти взаимно перекрываются. Но в различных теоретических построениях эти проблемы подвергаются различным типам формализации, и при нынешнем состоянии исследований (at the present state of the art) любая попытка соединить эти разные подходы чревата риском получить всего лишь обманчивую контаминацию.

Ясно одно: эти более глубокие уровни не есть всего лишь плод терминологических фантазий, поскольку каждый читатель действительно имеет дело с «ящичком» №9, когда принимает интерпретационные решения относительно идеологии того или иного текста, и с «ящичком» № 10 – когда принимает решения о правдоподобности повествуемых событий, а также о правдоподобности мнений,

вымыслов или желаний их персонажей. В моих очерках о Супермене (глава 4) и Джеймсе Бонде (глава 6), написанных еще до того, как были предприняты подобные попытки формализации, рассматриваются только те идеологические оппозиции, которые могут быть обнаружены на самых глубоких интенсиональных уровнях, хотя в случае с Суперменом возникает и проблема взаимной доступности между различными возможными мирами.

0.8.5

Возвращаясь к проблеме текстовых уровней[1], можно сказать, что в тексте есть намного больше, чем снится нашим теоретикам текста[2]. Но и гораздо *меньше*, чем им снится. Структура композиционного спектра каждой данной семемы — такая же, как структура фрейма или актантная структура. Структуры мира (мироструктуры) определяются оппозициями присутствия и отсутствия, необходимости или случайности свойств. Оппозиции в идеологических структурах могут быть переведены в термины истинностных значений (Истинно vs Ложно) — и наоборот, о чем логики вряд ли подозревают. Между тем идеологические структуры есть даже в фабулах логики.

0.9. Заключение

В конце этого обзора (а также учитывая то, что сказано в очерках, составляющих данную книгу) я могу заново сформулировать мои предварительные утверждения.

Эстетическая диалектика открытости и закрытости текстов зависит от базовой структуры самого процесса интерпретации текста в целом. Эта структура, в свою очередь, оказывается возможной благодаря системе кодов и субкодов, образующих мир *энциклопедии*. Семантическое

[1] См. выше раздел 0.3.2.

[2] «...there are more things in a text than are dreamt of in our text theories» Это почти точная цитата из «Гамлета» Шекспира (действие I, сцена V).

пространство — внутренне противоречивое по самой своей природе (см.: *Теория*, 2.13) и регулируемое конституирующим его механизмом неограниченного семиозиса — может быть организовано только посредством сотворческой деятельности читателя, актуализующего данный текст.

Читатель осуществляет свою свободу,

a) решая, как активизировать тот или иной текстовой уровень,

b) выбирая, какой код применить.

Здесь можно задаться вопросом: на каком именно уровне те или иные эстетические тексты, которые представляются особенно открытыми, требуют от читателя решительного и решающего сотворчества. Несомненно, что разные тексты (как и разные литературные жанры) могут быть охарактеризованы именно тем, на каком уровне они по преимуществу открыты. Можно ли сказать, что в поэзии главное происходит на уровне семантических экспликаций, а также на уровне самых глубоких интенсиональных структур? Что в романах Кафки от читателя выбор требуется прежде всего на уровне повествовательных структур? Что пьесы Пиранделло «работают» в основном на уровне структур мира (мироструктур), преимущественно обыгрывая пропозициональные установки (propositional attitudes)?

Мой очерк о рассказе «Вполне парижская драма» (произведении литературы «второго ряда» — если такие высоколобые дистинкции все еще имеют смысл) должен показать, что в «хорошо сделанном» литературном произведении (как и во всяком произведении искусства) невозможна открытость на каком-либо одном уровне, если она не поддерживается и не развивается аналогичными операциями на всех других уровнях.

Этого нельзя сказать о *закрытых* произведениях. Я могу, конечно, читать романы о Джеймсе Бонде — на уровне фабулы (и, может быть, на уровне идеологических структур) — как манифестацию некоего скрытого *желания (désir)*, ища за каждым образом более глубокий смысл (нет ничего невозможного для блестяще извращенного ума), но при

всем том линейная манифестация текста и структуры дискурса останутся тем, что они есть: музеем «уже виденного» (déjà vu), декламацией гиперкодированных литературных общих мест.

Напротив, те тексты, которые, как сказал Ролан Барт, способны доставлять «jouissance» (наслаждение) неисчерпаемым потенциалом своего плана выражения, преуспевают в этом именно потому, что изначально были созданы так, чтобы побуждать своего М-Читателя к воспроизведению их самодеконструкции на путях свободного и многообразного интерпретационного выбора.

Конечно, текст можно использовать и просто как стимул для личных галлюцинаций, отсекая ненужные уровни значения и применяя к плану выражения «ошибочные» («aberrant») коды. Как сказал однажды Борхес, почему бы не читать «Одиссею» так, будто она была написана после «Энеиды», а «Подражание Христу» — так, будто оно было написано Селином?

Семиотическая теория предлагает категории для объяснения и такого опыта (см.: *Теория*, 3.7.8). В универсуме неограниченного семиозиса все может стать как открытым, так и закрытым[xxi].

Я полагаю, однако, что можно провести различие между свободой интерпретационного выбора (стимулируемого осознанной стратегией открытости) и свободой того читателя, который обращается с текстом как всего лишь со стимулом для собственных фантазий. Очерки, собранные в этой книге, описывают многообразную гамму разных подходов к различным типам текстов. Ю. Кристева (Kristeva, 1970, 185ff) говорит о традиционном «закрытом» тексте как о «сценическом кубе» — как об итальянской сцене, на которой автор маскирует свою собственную творческую деятельность и старается убедить зрителя в том, что он, зритель, и автор — одно и то же. Не случайно мой анализ завершается рассказом Альфонса Алле «Вполне парижская драма»: этот текст не только открыто утверждает дистанцию между отправителем и адресатом, но еще и живописует сам процесс своего воздействия на читателя.

Завершить книгу, посвященную исследованию текстов, таким метанарративным текстом, который двусмысленно (ambiguously) и с усмешкой говорит о своей собственной неоднозначности (ambiguity) и ироничности, представляется мне честным решением. Предоставив сначала возможность семиотике вдоволь поговорить о текстах, справедливо дать затем слово тексту, который сам расскажет о своей семиотической стратегии.

Примечания

I Позже эта статья вошла в качестве первой главы в книгу: *Eco U.* Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 1962.

II Я употребляю здесь слово «прагматика» не в том смысле, какой придавал ему Ч. Моррис, и не в том, столь же узком, толковании, согласно которому «прагматика» — это лишь интерпретация указательных (индексных) выражений (indexical expressions), но в принятом ныне более широком смысле: «прагматика» занимается исследованием «сущностной зависимости коммуникации на естественных языках от говорящего и слушающего, от лингвистического и экстралингвистического контекстов, ...от доступности фонового знания, от желания получить это фоновое знание и от доброй воли участников акта коммуникации» (Bar-Hillel, 1968:271). См. также: Montague, 1968; Petőfi, 1974.

III *Eco U.* L'œuvre ouverte. Paris: Seuil, 1966.

IV Интервью с Паоло Карузо в Paese sera-Libri (номер от 20 января 1967 г.). Перепечатано в: Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucaulte, Lacan / A cura di Paolo Caruso. Milano: Mursia, 1969.

V *Jakobson R., Lévi-Strauss C.* «Les Chats» de Charles Baudelaire // L'Homme (janvier–avril 1962).

VI Понятие *М-Читатель* может быть экстраполировано и из других теорий текста. См., например: Barthes, 1966; Riffaterre, 1971; Schmidt, 1973; 1976; van Dijk, 1976c. О «диалогической» природе текстов писал уже М. М. Бахтин.

VII Об определении «художественного вымысла» (fictionality) см.: Barthes, 1966; van Dijk, 1976a; 1976c; Schmidt, 1976. Критический обзор традиционных представлений см. в книге: Scholes/Kellogg, 1966.

VIII См.: Petőfi, 1976b; 1976c. Несколько иное деление на *глубинные структуры (deep structures), поверхностные структуры (superficial structures) и структуры манифестации (structures of manifestation)* см. в работе: Greimas/Rastier, 1968.

IX См.: Barthes, 1966 – о повествовании как «une grande phrase» («большой фразе»). См. также: Todorov, 1969 и van Dijk, 1972b. Согласно А. Греймасу семантическая единица (например, «рыбак») по самой своей семантической структуре представляет собой потенциальную повествовательную программу: «Le *pêcheur* porte en lui, évidemment, toutes les possibilités de son faire, tout ce que l'on peut attendre de lui en fait de comportement; sa mise en isotopie discursive en fait un rôle thématique utilisable par le récit» (Greimas, 1973, 174)[1].

X Еще один пример фрейма – у Ч. Пирса: ситуация «как приготовить яблочный пирог» (CP, 1.341)[2]. Я не уверен, что в данном случае понятие *фрейм* имеет то же значение, что и у Г. Бэйтсона (Bateson,1955) и Э. Гоффмана (Goffman, 1974). Впрочем, когда Э. Гоффман говорит: «в известном смысле то, что для игрока в гольф – игра, для того, кто таскает клюшки, – работа», то здесь значение понятия *фрейм* как будто такое же, как и у Ч. Пирса. Но то, что Г. Бэйтсон называет фреймами (frames), – скорее метатекстуальные обрамления (framing) текстовых ситуаций, призванные сделать последние понятными. В этом смысле они более подобны *правилам жанра* («внимание, это шутка» или «эта ситуация структурирована согласно логике двойной связи»).

XI «Le lexème est, par consequent, une organisation sémique virtuelle qui, à des rares exeptions près... n'est jamais réalisé tel quel dans le discours manifesté. Tout discours, du moment qu'il pose sa propre isotopie sémantique, n'est qu'une exploitation très partielle des virtualités considerables que lui offre le thesaurus lexematique: s'il poursuit son chemin, c'est en le laissant parsemé de figures du monde qu'il a rejetées, mais qui continuent à vivre leur existence virtuelle, prêtes à

1 «[Слово] *рыбак*, очевидно, уже заключает в себе все, что может сделать рыбак, все, что можно ожидать в действительности от поведения рыбака; помещение этого слова в изотопию дискурса превращает его [т. е. слово] в тематическую роль, пригодную для использования в повествовании» *(фр.)*.

2 О ссылках на тексты Ч. Пирса см. прим. 1 на стр. 289.

ressusciter au moindre effort de mémorisation» (Greimas, 1973, 170)[1].

XII Кристина Брук-Роуз (в личной беседе) высказала предположение, что никакой многозначности не возникло бы, если бы текст имел вид: /Чарльз гуляет со своей собакой дважды в день. И Джон тоже/. Это означает, что при чтении текста (6) читатель-интерпретатор прежде всего вызывает в памяти интертекстуальный фрейм «адюльтерный треугольник», поскольку тысячи текстов описывают подобную ситуацию. Напротив, нет никаких текстов (насколько я помню), которые описывали бы болезненную страсть двух мужчин к одной и той же собаке, и поэтому в памяти читателя возникает лишь общий фрейм «прогуливать *свою* собаку». Таким образом, никакой двусмысленности не возникает.

XIII См. у ван Дейка (van Dijk, 1976b, 50) описание пробных атрибуций различных топиков. Ван Дейк говорит о *вероятностной* стратегии, которая имеет дело с *временными (предварительными) топиками*. Иногда же, напротив, топик эксплицируется выражениями вроде /Суть дела в том, что.../. Т. А. ван Дейк называет такие высказывания *маркерами топиков (topic markers)*. О жанрах как топиках см.: Culler, 1975, гл. 7.

XIV См. работу А. Греймаса (Greimas, 1973, 170) и его понятие *parcours figuratif («фигуративный отрезок»)*. См. также Groupe d'Entrevernes, 1977, 24 и van Dijk, 1975 (в связи с понятием *ключевые слова*).

XV Понятие *изотопия* относится далеко не только к уровню структур дискурса. Изотопии можно устанавливать на каждом текстовом уровне. См.: Kerbrat-Orecchioni, 1976, где дается классификация семантических, фонетических, просодических, стилистических, «высказывательных» («énonciatives»), риторических, пресуппозиционных, синтаксических и нарративных изотопий.

1 «Лексема, следовательно, есть потенциальное семантическое образование, которое, за редкими исключениями... никогда не реализуется как таковое в конкретных дискурсах. Всякий дискурс, как только он устанавливает свою собственную семантическую изотопию, — это лишь весьма частичное использование тех многочисленных потенций, которые может предложить ему лекс(емат)ический тезаурус: если дискурс и далее идет своим путем, то он усеивает этот путь отвергнутыми им образами мира, которые тем не менее продолжают жить в своем потенциальном существовании, готовые возродиться вновь при малейшем усилии памяти» *(фр.)*.

[xvi] См. рассмотрение этой темы у В. Эрлиха (Erlich, 1954).

[xvii] См., например, анализ книги Р. Русселя (R. Roussel) «Nouvelles Impressions d'Afrique», предпринятый Ю. Кристевой (Kristeva, 1970, 73ff).

[xviii] См.: Kristeva, 1969; 1970. См. также понятие *проэретический код (proairetic code)* у Р. Барта (Barthes, 1970) [Ср.: Барт, 1994, 31].

[xix] На самом деле, кроме указанных двух возможен и третий вариант: ложное приглашение к сотворчеству. В этом случае отправитель (текст) дает адресату (читателю) ложные «ключи» (подсказки-указания), возбуждая его волю к сотворчеству, но уводя (или подталкивая) его на ложный путь и заводя по этому пути настолько далеко, что у читателя уже нет дороги назад. В конечном пункте повествования ни одно из ожиданий читателя не подтверждается, но он зашел уже слишком далеко, чтобы забыть о результатах своего неуместного сотворчества, т. е. о другом повествовании, которое сам и сотворил. И тут, вместо того чтобы всего лишь опровергнуть предположения читателя (и отвергнуть сделанный им выбор), автор начинает играть с ложным повествованием читателя, как будто оно отчасти и верно — несмотря на недвусмысленный отказ текста оправдать предсказания читателя. Подобное повествование вряд ли будет иметь счастливый конец с точки зрения прагматики, но оно будет, пожалуй, примером текста, повествующего о прагматических процедурах порождения и интерпретации текстов. Именно таков рассказ «Вполне парижская драма», анализируемый в главе восьмой.

[xx] То, что он спал именно в комнате, явствует из *общего фрейма* «спать в борделе» (в предыдущей части предложения сказано именно только то, что он спал в борделе). Предположение, что он мог быть служащим заведения, а не клиентом, исключается другим *общим фреймом*: в начале фразы говорится, что дело было *поздним утром*.

[xxi] В *Теории* (3.6) я предлагаю типологию способов (модусов) знакопорождения (sign production). Поскольку интерпретировать текст — значит актуализовать его содержание исходя из плана выражения, было бы интересно установить, какие именно способы знакопорождения применяются в различных «ящичках» на рис. 0.3. Подобный вопрос выходит за рамки данного рассуждения, но можно сказать, что при актуализации разных интерпретационных уровней в принципе могут быть использованы все способы знакопорождения, представленные в *Теории* в табл. 39.

Часть первая
ОТКРЫТОЕ

Глава первая
Поэтика открытого произведения

1.1

У некоторых недавно созданных произведений инструментальной музыки есть одна общая черта: значительная степень свободы, которую получает музыкант при исполнении этих произведений. Он не только свободен в своей интерпретации указаний композитора (как это обычно бывает в традиционной музыке), но должен собственной волей определять многое в самой форме произведения, например, выбирать ту или иную длительность того или иного звука или даже определять последовательность звуков: исполнение музыкального произведения превращается, таким образом, в акт импровизационного творчества.

Вот несколько наиболее известных примеров подобных музыкальных произведений.

1) Карлхейнц Штокхаузен. *Пьеса для фортепьяно № 11 (Klavierstück XI).* Композитор дает исполнителю одну большую страницу нотной бумаги, на которой записана некая последовательность звуковых сочетаний. Исполнитель должен сам выбирать, с какого из сочетаний начинать пьесу и в каком порядке складывать в единое целое остальные сочетания. При таком исполнении свобода музыканта-исполнителя ограничена лишь «комбинаторной» структурой пьесы, которая позволяет ему «монтировать» последовательность музыкальных единиц по собственному выбору.

2) Лучано Берио. *Секвенция для флейты соло.* Композитор дает исполнителю нотный текст, который предопределяет последовательность и силу звуков. Но исполнитель свободен выбирать длительность каждого конкретного

звука в пределах фиксированной структуры, которая, в свою очередь, задается определенным ритмом ударов метронома.

3) Анри Пуссёр. *Scambi*[1]. Сам композитор дал такое описание своей пьесы:

«*Scambi* — это не столько музыкальная композиция, сколько *поле возможностей*, откровенное приглашение осуществлять свободу выбора. Произведение состоит из шестнадцати разделов. Каждый из них может быть соединен с любыми другими двумя разделами без какого-либо ущерба для логической цельности музыкального процесса. Например, два раздела открываются сходными мотивами (которые затем развиваются по-разному); другие два раздела, напротив, начинаются по-разному, но приходят к одинаковому завершению. Поскольку исполнитель может начинать и заканчивать свое исполнение любым разделом, в его распоряжении — большое число комбинаторных возможностей. Более того, два раздела, которые открываются одинаковыми мотивами, можно играть одновременно, т. е. создавать более сложную структурную полифонию. Не исключено, что подобные произведения могут стать своеобразным музыкальным товаром: при определенной методике звукозаписи и с помощью достаточно изощренной воспроизводящей техники массовый ценитель музыки смог бы создавать свои собственные музыкальные конструкции, и таким образом в обществе могла бы возникнуть новая коллективная культура воспроизведения и восприятия музыки».

4) Пьер Булез. *Третья соната для фортепьяно.* Первая часть *(Antiphonie, Formant 1)* состоит из десяти различных пьес, записанных соответственно на десяти страницах нотной бумаги. Эти страницы могут быть расположены в разных последовательностях, подобно карточкам в каталоге, хотя разрешены не все возможные перестановки. Часть вторая *(Formant 2, Thrope)* состоит, в свою очередь, из четырех частей, образующих как бы замкнутый круг: исполнитель может начать с любой из них и двигаться далее по кругу, пока не пройдет его целиком. Внутри самих этих

[1] Букв. «меняй» *(итал.).*

частей не предусмотрены какие-либо значительные интерпретационные варианты, но одна из них, под названием *Parenthèse (Отступление)*, открывается пассажем определенного ритмического рисунка, за которым следует ряд долгих пауз, длительность которых оставлена на усмотрение исполнителя. Композитор, однако, дает определенные указания также относительно соединения различных частей (например, *sans retenir*[1], *enchaîner sans interruption*[2] и т. д.).

В подобных произведениях сразу бросается в глаза различие на макроуровне между этими новыми формами музыкальной композиции и освященной временем традицией музыкальной классики. Это различие в простейшем виде можно сформулировать так. Классическое произведение, будь то фуга Баха, «Аида» Верди или «Весна священная» Стравинского, — это некое множество звуковых единиц, которое композитор организует вполне определенным и завершенным образом, прежде чем представить свое произведение слушателям. Композитор выражает свой замысел в условных символах, которые в большей или меньшей степени обязывают возможного исполнителя воспроизводить ту музыкальную форму, которую создал автор. Что же касается новых музыкальных произведений, упомянутых выше, то они отвергают идею предопределенного, завершенного «сообщения» (message, mesaggio) и предоставляют широкий выбор возможностей сочетать и перераспределять составляющие их элементы. Такие произведения взывают к инициативе каждого индивидуального исполнителя; они предлагают себя не в качестве завершенных композиций, которые предписывают заранее определенное воспроизведение в заданных структурных координатах, но в качестве «открытых» произведений, которые завершаются исполнителем в самом процессе их исполнения и эстетического восприятия[1].

Во избежание терминологической путаницы надо подчеркнуть, что в данном случае термин «открытое произведение» используется для описания *новой диалектики*

[1] Не задерживаясь *(фр.)*.
[2] Соединять без перерыва *(фр.)*.

между произведением искусства и его исполнителем-интерпретатором — и такое использование этого термина следует отличать от иных, более традиционных (но столь же возможных и легитимных) его употреблений.

Так, например, специалисты по теории эстетики часто используют понятия *завершенность (completeness, definitezza)* и *открытость (openness, apertura)* при анализе того или иного конкретного произведения искусства. Эти два слова обозначают обычную ситуацию, в которой мы все оказываемся, когда воспринимаем произведение искусства: мы видим в нем конечный продукт творческих усилий автора создать такую последовательность коммуникативных эффектов, которую каждый индивидуальный адресат может понять по-своему. Адресат поневоле вовлекается в процесс взаимодействия стимулов и ответных реакций, который во многом зависит от его, адресата, индивидуальной способности воспринимать данное произведение. Таким образом, с одной стороны, автор предоставляет адресату завершенный продукт, подразумевая, что данное произведение должно быть воспринято и оценено именно в той форме, в какой автор его задумал и создал. Однако, с другой стороны, вовлекаясь в игру (взаимодействие) получаемых стимулов и своих собственных реакций, адресат неизбежно привносит в этот процесс свой собственный жизненный опыт, свою сугубо индивидуальную манеру чувствовать, свою определенную культуру, свой комплекс вкусов, наклонностей и предрассудков. Поэтому восприятие и понимание им исходного произведения всегда модифицировано этой индивидуальной точкой зрения. По сути дела, произведение искусства приобретает тем большую эстетическую ценность, чем больше число различных точек зрения, с которых оно может быть воспринято и понято. Все эти различные точки зрения обогащают восприятие многообразными резонансами и отзвуками без ущерба для изначальной сути самого произведения. Этим произведение искусства отличается, например, от дорожного знака, который может и должен быть увиден и понят лишь в одном определенном смысле; если же какой-нибудь водитель с богатым воображением придаст

данному знаку некое иное, фантастическое значение, то тогда для него (водителя) этот знак просто перестанет быть *этим* дорожным знаком с *этим* конкретным значением.

Произведение искусства, таким образом, — это завершенная и *закрытая* форма, уникальная как организованное органическое целое, но в то же время — *открытый* продукт, поскольку он может быть подвергнут бесчисленному числу различных интерпретаций, не посягающих на его неизменную самотождественность. Поэтому любое восприятие произведения искусства — это одновременно и *интерпретация*, и *исполнение*, потому что при каждом восприятии произведение позволяет увидеть себя с иной, новой точки зрения.

Тем не менее очевидно, что произведения вроде музыкальных композиций Берио и Штокхаузена «открыты» в гораздо более радикальном смысле. Есть соблазн сказать, что они вполне буквально «не завершены» и что автор передает их исполнителю, словно детскую игру «Конструктор», состоящую из набора деталей, и как будто не озабочен тем, как именно эти детали, эти компоненты будут использованы.

Такая интерпретация данного феномена столь же парадоксальна, сколь и неточна, ошибочна, но подобная ошибка, подобное недопонимание обусловлены непосредственным восприятием этих музыкальных форм. Более того, сам факт недопонимания — продуктивен: он побуждает нас задуматься о том, *почему* современный художник ощущает потребность в подобных творческих поисках, какова была та историческая эволюция эстетики, которая привела к таким поискам, и какие факторы в современной культуре им способствуют. Только продумав эти вопросы, мы сможем подступиться к анализу новых художественных опытов с точки зрения теоретической эстетики.

1.2

Как заметил Анри Пуссёр, поэтика «открытого» произведения поощряет «сознательную свободу» исполнителя и помещает его в самый центр системы бесчисленных вза-

имосвязей; он волен творить из них любые формы, не будучи связан никакой внешней *необходимостью*, которая бы предписывала ему те или иные способы организации материала[11]. На это можно было бы возразить (ссылаясь на более широкое значение слова «открытость», о котором шла речь выше), что любое произведение искусства, даже если оно не поступает к адресату в незавершенном виде, требует свободного, творческого восприятия хотя бы потому, что оно не может быть по-настоящему оценено, если исполнитель-интерпретатор не создаст его как бы вновь (reinvents, reinventa) в своего рода психологическом сотрудничестве с автором произведения. Однако подобное возражение воспроизводит теоретические взгляды современной эстетики, взгляды, выработанные в результате длительной рефлексии о природе и функции искусства. Конечно же, художник, творивший несколько веков тому назад, был далек от осознания этих проблем. Напротив, в наши дни именно люди искусства лучше других осознают их значение. Поэтому вместо того, чтобы просто принимать «открытость» как неизбежный элемент любой интерпретации художественного произведения, современный художник превращает ее в составляющую своего собственного творчества, создавая произведения, в которых изначально заложена максимально возможная «открытость».

Значимость субъективного фактора в интерпретации произведения искусства (поскольку любая интерпретация подразумевает взаимодействие между адресатом и самим произведением как объективным фактом) отмечалась уже древнегреческими и римскими авторами, особенно когда они рассматривали изобразительные искусства. Так, Платон в диалоге «Софист» замечает, что художник изображает пропорции, не следуя некому объективному канону, но определяя их относительно того угла зрения, под которым изображаемое видно зрителю[1]. Витрувий различает «symmetria» и «eurhythmia», подразумевая под последней приспособление объективных пропорций к потреб-

[1] См.: *Платон.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1970. С. 349.

ностям субъективного видения[1]. Научная и практическая разработка методов изображения перспективы свидетельствует о том, как постепенно все яснее осознавалось значение интерпретирующей субъективности в восприятии произведения искусства. Но столь же очевидно, что это понимание порождало стремление ограничить «открытость» произведений искусства и усилить их «закрытость». Различные приемы изображения перспективы были просто уступками точке зрения наблюдателя, имеющими своей главной задачей заставить его смотреть на изображенное *единственно возможным правильным образом*, т. е. именно так, как автор произведения (художник) хотел направить его внимание и для чего он и изобрел все эти визуальные приемы.

Рассмотрим еще один пример. В Средние века возникла теория аллегории, которая утверждала возможность чтения и толкования Священного Писания (а позже и поэзии, и произведений изобразительного искусства) не только в буквальном смысле, но еще и в трех других смыслах: моральном, аллегорическом и анагогическом. Эта теория хорошо известна благодаря Данте, но начало ее восходит к св. Павлу («videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem»[2]); затем ее развивали св. Иероним, Августин, Беда Достопочтенный, Иоганн Скот Эриугена, Гуго и Ришар Сен-Викторские, Алан Лилльский, Бонавентура, Фома Аквинский и другие — так что она стала центральной в средневековой поэтике. С точки зрения данной теории, любое произведение наделено некоторой «открытостью». Читатель текста знает, что каж-

[1] См.: *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. М., 1936. С. 25–26. Греческое слово symmetria в трактатах Витрувия современные исследователи переводят как «соразмерность». Слово же eurhythmia (также греческое) толкуется как «гармония соразмерностей», «гармония соотношений».

[2] Первое послание к Коринфянам, 13,12. В церковнославянском переводе: «Видим убо ныне якоже зерцалом в гадании, тогда же лицем к лицу». В синодальном переводе: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу». Это одна из любимых новозаветных цитат У. Эко.

дое предложение и каждый троп «открыты» для разных смыслов, которые он, читатель, должен искать и находить. В зависимости от своего собственного состояния в данный конкретный момент читатель может выбрать один из возможных интерпретационных ключей — тот, который представляется ему подходящим для данного духовного состояния. Он, читатель, может *использовать* произведение согласно избранному смыслу (как бы призывая его к жизни заново, по-иному, не так, как это было при предшествующем чтении). Однако подобную «открытость» вовсе не следует понимать как «неопределенность» коммуникации, как «безграничность» возможностей формы и полную свободу восприятия. На самом деле речь идет о наборе жестко предустановленных и предписанных интерпретационных решений, которые никогда не позволят читателю выйти из-под строгого авторского контроля. Данте вкратце обрисовал данную ситуацию в своем тринадцатом письме[1]:

> «Чтобы пояснить этот способ истолкования, рассмотрим следующие строки: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio eius, Israel potestas eius*[2]. Если мы рассматриваем лишь буквальное значение, то речь здесь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея. Если мы рассматриваем значение аллегорическое, то речь идет о спасении, дарованном нам Христом. Если же мы рассматриваем моральный смысл, то речь идет об обращении души от муки и тяжести греха к состоянию благодати. Наконец, если мы рассмотрим анагогический смысл, то речь идет об исходе снятой души из рабства этой юдоли к свободе вечной славы».

[1] Имеется в виду письмо Данте к его покровителю и другу, правителю Вероны Кан Гранде делла Скала. Русский перевод полного текста письма см. в книге: *Данте Алигьери.* Малые произведения / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов (Литературные памятники). М., 1968. С. 384–394. По словам И. Н. Голенищева-Кутузова, подлинность этого письма «долгое время оспаривалась, и в настоящее время авторство Данте признается не всеми» (Там же. С. 444).

[2] «Книга псалмов Давидовых» (Псалтирь), 113, 1–2. В русском синодальном переводе: «Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова — из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею Его, Израиль — владением Его».

Очевидно, что согласно Данте все имеющиеся возможности интерпретации исчерпаны. Читатель может сосредоточить свое внимание на одном смысле или на другом, двигаясь в этом ограниченном пространстве четырехъярусного высказывания, но он всегда должен следовать правилам, которые предписывают жесткую однозначность. Значения аллегорических фигур и знаков, с которыми мог иметь дело средневековый читатель, были заранее определены для него энциклопедиями, бестиариями и лапидариями[1]. Любой символизм был определен объективно и организован в систему. Основой этой поэтики необходимого и однозначного был упорядоченный космос, иерархия сущностей и законов, которую поэтический дискурс мог лишь прояснить на нескольких уровнях, но которую каждый индивидуум должен был понимать единственно возможным образом — так, как это было предопределено творящим *логосом*. Структура произведения искусства в то время отражала имперское и теократическое общество. Законы, определявшие интерпретации текстов, были законами авторитарного режима, который руководил индивидуумом в каждом его поступке, предписывая ему как цели жизненного поведения, так и средства их достижения.

И дело не в том, что *четыре* толкования аллегорических пассажей количественно более ограничены, чем *множество* возможных толкований современного «открытого» произведения. Как я попытаюсь показать, в основе этих разных эстетических переживаний лежат разные видения мира в целом.

Предпримем несколько беглых исторических экскурсов.

Несомненную «открытость» (в современном смысле этого слова) мы можем усмотреть в «открытой форме» барокко. Здесь начисто отвергается статическая неоспоримая определенность классического Ренессанса, т. е. каноны изображения пространства, распростертого вокруг

[1] Бестиарий — жанр средневековой европейской литературы: сборники аллегорических повествований (нередко стихотворных) о различных животных, растениях или даже камнях. Сборники, посвященные исключительно камням, назывались лапидариями.

центральной оси, ограниченного симметричными линиями и замкнутыми углами, которые притягивают взгляд к центру, внушая ему не столько идею движения, сколько идею «сущностной» вечности. Напротив, форма барокко динамична, склонна к неопределенности эффекта (которая создается игрой объемов и пустот, света и тьмы, а также кривыми линиями, изломанными поверхностями и многообразными углами наклонов); она создает впечатление постоянно расширяющегося пространства. Стремление к динамическим и визуальным эффектам приводит к тому, что пластическая масса барочного произведения искусства никогда не предполагает некоего главного, фронтального, определенного взгляда. Напротив, зритель побуждается все время менять точку зрения, чтобы видеть предмет во все новых и новых ракурсах, как бы в состоянии бесконечной трансформации. И если дух барокко воспринимается как первая явная манифестация культуры Нового времени (в том числе культуры ощущений и чувств), то именно потому, что здесь впервые человек отрешается от канона предписанных реакций и осознает, что перед ним (как в искусстве, так и в науке) — текучий, изменчивый мир, который требует от него, человека, соответствующего творческого подхода. Поэтологические трактаты, разбирающие такие понятия, как *agudeza*[1], *wit*[2], *maraviglia*[3] и т. д., по сути дела, идут гораздо дальше, чем можно судить по их «византийской»[4] внешности: они стре-

[1] Agudeza — букв. «острота (мысли)», «остромыслие» *(исп.)*, термин из поэтологического трактата испанского писателя и философа Балтасара Грасиана-и-Моралеса (1601–1658) «Agudeza y arte de ingenio».(«Остромыслие и искусство изощренного ума», 1640-е гг.)

[2] Wit — английский аналог термина agudeza (см. предыдущее примечание).

[3] Maraviglia (meraviglia) — букв., «удивление», «изумление», «(нечто) удивительное и поразительное», «чудо» *(итал.)*, еще одно ключевое слово-термин поэтики барокко.

[4] В итальянском языке слово bizantino («византийский»), кроме смысла прямого, историко-географического, имеет еще и переносные смыслы: «педантичный», «буквоедский», «начетнический», «схоластический». Английское прилагательное Byzantine имеет среди прочего и такие значения, как «переусложненный», «полный хитросплетений».

мятся утвердить творческую роль нового человека. Он уже не должен воспринимать произведение искусства как предмет, которым следует наслаждаться строго определенным образом. Произведение искусства для человека теперь — это тайна, которую надо раскрыть, роль, которую надо исполнить, стимул, который подстегивает воображение. Впрочем, такое описание принадлежит уже современному искусствоведению, сформулировавшему «эстетические каноны» барокко. Было бы рискованно интерпретировать поэтику барокко как осознанную теорию «открытого произведения».

В эпоху между классицизмом и Просвещением возникло еще одно понятие, представляющее для нас интерес в данном контексте. Речь идет о понятии *чистая поэзия*, которое обрело популярность именно потому, что универсальные идеи и абстрактные каноны вышли из моды, в то время как английский эмпиризм все более решительно ратовал за «свободу» поэта и таким образом подготавливал почву для будущих теорий художественного творчества. От деклараций Э. Бёрка об эмоциональной силе слов[1] был всего лишь один небольшой шаг к учению Новалиса о чисто намекающей (evocative, evocativo) силе поэзии как искусства расплывчатых смыслов и смутных очертаний. Идея теперь считается тем более оригинальной и стимулирующей, «чем больше возможностей она дает для взаимодействия и взаимосближения понятий, воззрений и мнений. Лишь в том случае, когда произведение искусства являет множество интенций, множество смыслов и, главное, большое разнообразие способов, какими его можно понять и оценить, — лишь в таком случае мы можем заключить, что оно имеет жизненный интерес и представляет собой чистое выражение личности»[III].

Завершая речь о природе романтизма, полезно вспомнить, когда и где впервые появилась осознанная поэтика

[1] Очевидно, имеется в виду следующее высказывание Э. Бёрка: «Слова... в состоянии часто воздействовать на нас столь же сильно, как и вещи, которые они представляют, а иногда и гораздо сильнее» (*Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного: М., 1979. С. 196).

«открытого» произведения. Время — конец XIX века, эпоха символизма; текст — «Art Poétique» Поля Верлена:

> De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'impair,
> Plus vague et plus soluble dans l'air,
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose[1].

Программное заявление Малларме еще более эксплицитно и резко: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve...»[2]. Важно, чтобы с самого начала никакой определенный и однозначный смысл не навязывал себя воспринимающему сознанию. Пробелы вокруг слова и другие типографские приемы, пространственная организация страницы с поэтическим текстом — все это должно способствовать созданию некоего ореола неопределенности вокруг текста, должно придавать ему бесконечные суггестивные возможности.

Стремление к *суггестивности* — это сознательное усилие «открыть» произведение искусства для свободной реакции адресата. Произведение, которое «намекает», «наводит на мысль» («suggests»), — это такое произведение, которое может быть воспринято или исполнено с вовлечением всех эмоциональных и творческих ресурсов адресата-интерпретатора. Когда мы читаем поэзию, мы пытаемся настроиться на восприятие того эмоционального мира, который предложен нам поэтическим текстом. И это еще более справедливо в случае тех поэтических текстов, которые сознательно основаны на суггестивности, потому что подобные тексты призваны стимулировать внутренний мир адресата таким образом, чтобы он извлекал из

[1] Музыку прежде всего —
и поэтому предпочитай нечсткое (букв.: нечетное),
более расплывчатое (смутное, неопределенное) и более
растворимое в воздухе,
в чем нет ничего, что весит или что утверждает
(устанавливает) *(фр.)*.

[2] Назвать предмет значит уничтожить три четверти наслаждения поэзией, которое состоит в счастии постепенного угадывания: намекать... — вот мечта [поэта]... *(фр.)*.

себя самого некие глубинные реакции, отзываясь на тонкие резонаторы, заложенные в воспринимаемом тексте.

Современная литература прибегает к подобному использованию символов как к средству сообщать неопределенное, открытое для постоянно меняющихся реакций и интерпретационных подходов. Так, произведения Ф. Кафки сами напрашиваются на определение «открытые»: процесс, за́мок, ожидание, вынесение приговора, болезнь, метаморфозы, пытки — все эти повествовательные ситуации не рассчитаны на прочтение в прямом, буквальном смысле. Но в отличие от средневековых аллегорий, в которых наложенные друг на друга слои смыслов строго определены и предписаны, для текстов Кафки мы не найдем никаких объяснений в энциклопедиях, никакой соответствующей парадигмы в системе космоса, которые бы дали нам ключ к его, Кафки, символизму. Различные экзистенциалистские, теологические, медицинские и психоаналитические толкования символов Кафки не могут исчерпать всех интерпретационных возможностей, заложенных в его произведениях. Произведение остается неисчерпаемым, поскольку оно «открыто»: мир, упорядоченный согласно универсально признанным законам, заменен в нем миром, основанным на неоднозначности (ambiguity, ambiguità) — как в отрицательном смысле, потому что в этом мире нет направляющих центров, так и в смысле положительном, потому что все ценности и догмы в этом мире постоянно ставятся под вопрос.

Порой трудно установить, имел ли тот или иной автор символистские намерения или стремился к эффекту неопределенности и зыбкости. Однако сейчас есть такая школа литературной критики, которая склонна считать, что вся современная литература основана на использовании тех или иных конфигураций символов. У. Й. Тиндалл в своей книге «Литературный символ» предпринимает анализ некоторых самых знаменитых произведений современной литературы с целью проверить утверждение Поля Валери, что: «...il n'y a pas de vrai sens d'un texte»[1].

[1] У текста нет истинного смысла *(фр.)*.

В результате своего анализа Тиндалл приходит к выводу, что произведение искусства – это такая конструкция, которую любой человек, включая самого автора, может использовать каким угодно способом, по своему усмотрению. Это направление литературной критики рассматривает литературное произведение как неисчерпаемый потенциал «открытости», или, другими словами, как неистощимый резервуар смыслов. В этом духе создаются многочисленные американские работы по структуре метафоры, а также современные исследования «типов неоднозначности», обнаруживаемых в поэтическом дискурсе[IV].

Разумеется, яркие примеры «открытости» текста – это произведения Джеймса Джойса; их цель – дать образ онтологической и экзистенциальной ситуации современного мира. Так, глава «Блуждающие скалы» в «Улиссе» – это как бы вселенная в миниатюре, которую можно рассматривать с различных точек зрения: здесь исчезают последние остатки аристотелевских категорий. Джойса не заботит последовательное развертывание времени или изображение правдоподобного пространственного континуума, в котором бы происходили движения его персонажей. Эдмунд Уилсон заметил, что, подобно миру Пруста, или Уайтхеда, или Эйнштейна, «мир Джойса постоянно изменяется, поскольку он воспринимается различными наблюдателями и каждым из них – в различные моменты времени»[V].

В «Поминках по Финнегану» перед нами еще более поразительный процесс «открытости»: книга, наподобие вселенной Эйнштейна, искривляясь, замыкается сама на себя. Первое слово на первой странице смыкается с последним словом на последней странице романа[1]. Таким образом, произведение *конечно*, но одновременно и *неограни-*

[1] «Поминки по Финнегану» открываются предложением-абзацем «без начала»:

«riverun, past Eve and Adam, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs».

Завершается же текст романа такой незавершенной («открытой») фразой:

«A way a lone a last a loved a long the».

ченно. Каждый эпизод, каждое слово могут иметь множество различных соотношений со всеми другими эпизодами и словами в тексте. От того, какой семантический (смысловой) выбор мы делаем в случае одной единицы текста, зависит наша интерпретация всех остальных его единиц. Это не значит, что книга не имеет никакого присущего именно ей смысла. Джойс дает в самом тексте некоторые ключи для его понимания именно потому, что он хочет, чтобы его произведение прочитывалось в некоем определенном смысле. Но этот «смысл» обладает богатством и разнообразием целого космоса. По амбициозному замыслу автора, его книга должна охватывать пространство и время в целом, все возможные пространства и все возможные времена. Главное средство для достижения этой всеобъемлющей многосмысленности — игра слов, каламбур, с помощью которого два, три или даже десять этимологически различных корней соединяются таким образом, что одно-единственное слово может завязаться узлом многих различных подсмыслов, каждый из которых, в свою очередь, совпадает и/или соотносится с другими текстовыми аллюзиями, также «открытыми» для новых сочетаний и новых возможных интерпретаций. Читатель «Поминок по Финнегану» подобен слушателю постдодекафонных музыкальных композиций, задачи и трудности которого выразительно описаны Анри Пуссёром:

> «Поскольку отдельные явления уже больше не связаны друг с другом последовательной детерминацией, слушателю остается сознательно погрузиться в бесконечную сеть взаимосвязей и выбрать для себя, так сказать, свой собственный подход, свои собственные точки отсчета и свой собственный масштаб восприятия — и попытаться задействовать одновременно как можно больше различных измерений, чтобы тем самым динамизировать, умножить и усилить до наивысшей возможной степени свою способность восприятия»[VI].

Не следует также думать, что «открытость» может осуществляться лишь на уровне неопределенной суггестивности и стимулирования эмоциональных реакций. Как мы увидим далее, в теоретических работах Б. Брехта о драме,

например, само драматическое действие мыслится как проблемное развертывание неких точек напряжения. Представляя одну за другой эти точки напряжения (хорошо известным методом «эпической рецитации», которая стремится не столько воздействовать на аудиторию, сколько просто изложить ряд фактов, описать ряд событий, используя прием «очуждения»), пьесы Брехта, строго говоря, не дают никаких решений. Зрители должны сами делать выводы относительно того, что они увидели на сцене. Пьесы Брехта к тому же кончаются ситуацией неоднозначности (ambiguity, ambiguità) (что характерно для всех его пьес, но более всего — для «Галилея»), однако это не болезненная неоднозначность смутно ощущаемой бесконечности или тревожной тайны, а вполне конкретная неоднозначность социального взаимодействия, конфликт нерешенных проблем, которые требуют напряжения мысли и от драматурга, и от актеров, и от зрителей. В данном случае произведение «открыто» в том же смысле, в каком может остаться «открытым» некий спор. Решение желательно, и оно на самом деле предвидится, но появиться оно должно в результате коллективного усилия зрителей. Таким образом, «открытость» здесь превращается в инструмент революционной педагогики.

1.3

В вышеприведенных рассуждениях я использовал слово «открытость» для описания весьма различных ситуаций, но в основном произведения, которые я рассматривал, существенно отличались от тех поствебернианских[1] музыкальных композиций, о которых шла речь в самом начале этого очерка. Начиная с эпохи барокко и вплоть до поэтики символизма постоянно усиливалось осознание того, что произведение искусства способно иметь много различных интерпретаций. Однако в примерах, приведенных в предшествующем разделе, мы имели дело с «открытостью»,

[1] Имеется в виду Антон Веберн (1883–1945), австрийский композитор и дирижер.

подразумевающей лишь *теоретическое, умственное* сотрудничество потребителя с производителем: потребитель должен свободно интерпретировать некую художественную *данность*, продукт, который уже организован как некое структурное целое (даже если эта структура допускает бесконечное множество интерпретаций). В этом смысле такие сочинения, как «Scambi» Анри Пуссёра, представляют собой нечто весьма иное. Тот, кто слушает произведения Антона Веберна, наслаждается различными взаимосвязями (свободно их реорганизуя) внутри определенной звуковой системы, данной ему в форме конкретной (и полностью завершенной) композиции. Но тот, кто слушает «Scambi», должен сам проделать часть работы по организации и структурированию музыкального дискурса. Он сотрудничает с композитором в самом процессе *создания* композиции.

Ничто из вышесказанного не следует воспринимать как эстетическое суждение об относительной ценности рассматриваемых типов произведений. Ясно, однако, что композиции наподобие «Scambi» создают совершенно новые проблемы. Внутри категории «открытых» произведений мы теперь должны выделить особый, более узкий класс, который можно обозначить как «произведения в движении», поскольку подобные произведения состоят из физически недовершенных структурных единиц.

В нынешнем культурном контексте феномен «произведения в движении», конечно же, не ограничен сферой музыки. В области изобразительных искусств, например, есть такие произведения, которым внутренне присуща подвижность, способность, подобно картинкам калейдоскопа, представать перед зрителем во все новых и новых видах. Самый простой пример — «Мобили» («Mobiles») А. Кальдера или подвижные композиции других скульпторов: они состоят из простейших структур, которые обладают способностью двигаться в пространстве относительно друг друга, создавая таким образом различные конфигурации. Эти фигуры как бы постоянно создают и пересоздают свое собственное пространство и сами же это пространство заполняют.

Если мы обратимся к области литературы, чтобы найти там пример «произведения в движении», то прежде всего мы должны будем вспомнить «Книгу» («Livre») С. Малларме, произведение огромное и по своему объему, и по своему замыслу, квинтэссенцию творчества этого поэта. Он задумал ее как произведение, которое должно было стать не только завершением его собственного творческого пути, но и конечной целью всего мира: «Le monde existe pour aboutir à un livre»[1]. Малларме не завершил эту книгу, хотя работал над ней на протяжении всей своей жизни. Но существуют наброски окончания книги, которые недавно были опубликованы благодаря проницательным филологическим разысканиям Жака Шерера[VII].

Метафизические предпосылки «Книги» Малларме грандиозны и, вероятно, спорны. Я предпочитаю оставить их в стороне, чтобы сосредоточиться на динамической структуре этого художественного объекта, который был задуман как подтверждение своеобразного поэтического принципа: «Un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant»[2]. «Книга» была задумана как некое подвижное целое — и не только в том смысле, в каком подвижна и «открыта» такая композиция, как «Un coup de dés»[3], в которой грамматика, синтаксис и типографское оформление создают множественность элементов, полиморфных в своих неопределенных отношениях между собой.

Однако грандиозный замысел Малларме был утопией: поэт постоянно усложнял его все более изощренными дополнениями — и неудивительно, что замысел этот так никогда и не был завершен. А если бы он был завершен, мы не знаем, обладал бы конечный продукт какой-либо реальной ценностью или нет. Вполне возможно, что он

1 «Мир существует для того, чтобы завершиться книгой» *(фр.)*.

2 «Книга ни начинается, ни заканчивается; самое большее — она всего лишь делает вид [что начинается и заканчивается]» *(фр.)*.

3 Речь идет о произведении (своего рода поэме) Стефана Малларме, которая называется «Un coup de dés» или «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» («Бросок костей» или «Бросок костей никогда не исключает случайности»). См.: *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 245–293.

оказался бы всего лишь мистическим и эзотерическим воплощением декадентского мировосприятия, которое достигло бы в нем крайней точки своего творческого развития. Я склонен думать, что именно это и произошло бы, но во всяком случае интересно знать, что у са́мого порога современного периода существовал столь мощный замысел «произведения в движении», и это свидетельствует о том, что определенные интеллектуальные тенденции могут до поры до времени существовать в скрытом виде, прежде чем они усваиваются культурой в целом и органически интегрируются в общую картину эпохи.

1.4

В каждом столетии способы построения художественных форм отражают то видение реальности, которое существует в науке или современной им культуре в целом. Так, завершенное и однозначное произведение (l'opera conchiusa e univoca) средневекового художника отражало представление о космосе как об иерархии предопределенных состояний. Произведение искусства как средство педагогического воздействия, как моноцентричная и необходимая конструкция (обладающая, например, жесткой внутренней структурой стихотворного размера и рифмы) отражает науку силлогизмов, логику необходимости и дедуктивное сознание, которому реальность могла быть явлена шаг за шагом, без каких-либо непредвиденных помех и заминок, единым движением в заданном направлении — исходя из первоначал знания, которые отождествлялись с первоначалами самой реальности.

Открытость и динамизм барокко соотносятся с возникновением нового научного сознания: замена *осязаемого зримым* означает, что теперь на первый план выдвигается субъективный момент и внимание перемещается с *сущности (the essence, l'essere)* на *видимые формы (the appearance, l'apparenza)* произведений архитектуры и живописи. Все это отражает повышающийся интерес к психологии впечатлений и ощущений, одним словом — эмпиризм, который превращает аристотелевское понятие *субстанция*

в ряд субъективных восприятий наблюдателя. С другой стороны, такие эстетические нововведения, как отказ от необходимого фокусирующего центра композиции и от предписанной зрителю точки зрения, отражали коперниковское видение Вселенной. Как известно, это видение отвергло идею геоцентризма и связанные с нею метафизические построения. В современной научной вселенной, как и в архитектуре и живописи барокко, все части наделены равной ценностью и равным достоинством, а целое стремится объять бесконечность, отвергая любые идеально-нормативные концепции мира. Преобладает общее стремление ко все новым и новым открытиям и к постоянно обновляемому контакту с реальностью.

«Открытость», которую мы видим в декадентском напряжении символизма, также по-своему отражает общекультурную тенденцию к обретению новых, неожиданных горизонтов. Например, у Малларме была идея создать разборную (deconstructible, scomponibile) книгу, которая существовала бы во многих измерениях: книгу в целом можно было бы разделять на подвижные плоскости, которые, в свою очередь, можно было бы разнимать, создавая меньшие части, столь же изменчивые и разъемные. Этот проект Малларме очевидным образом напоминает вселенную неевклидовой геометрии.

Итак, не будет слишком большой натяжкой усматривать в поэтике «открытого» произведения — и особенно в поэтике *произведения в движении* — более или менее конкретные аналогии с тенденциями современной научной мысли. К примеру, стало уже общим местом использовать понятие *пространственно-временно́го континуума* для объяснения структуры вселенной в произведениях Дж. Джойса. Анри Пуссёр предложил пробное определение своих музыкальных композиций, в котором используется термин «поле возможностей»[1]. Таким образом, композитор заимствует два весьма красноречивых специальных термина современной культуры. Понятие *поле* взято из физики; оно ревизует классические идеи о причинно-следственных

[1] См. выше раздел 1.1.

отношениях как о жесткой и однонаправленной системе: идея «поля» подразумевает сложное взаимодействие различных сил, множественность возможных событий и всеобъемлющий динамизм целого. Понятие *возможность* взято из языка философии и отражает общую тенденцию в современной науке: отказ от статического, силлогистического видения миропорядка и открытость к изменчивости личных решений, к ситуативности и исторической обусловленности ценностей.

Если один музыкальный сегмент уже больше не предопределяет необходимым образом другой, непосредственно за ним следующий, если [как в серийной музыке. — *Прим. пер.*] уже не существует той тональной системы, которая некогда позволяла слушателю предслышать следующие шаги в музыкальном высказывании, опираясь на те, которые им физически предшествовали, то это, несомненно, часть общего кризиса самого принципа *причинности.* Двузначная логика, которая исповедует классический принцип *aut — aut (или — или)*, т. е. строгую дизъюнкцию между *истинным* и *ложным*, между фактом и его противоположностью, — такая логика уже больше не является единственным инструментом философского исследования. В обращение входят многозначные логики, и они вполне способны учитывать *неопределенность (indeterminacy, l'indeterminato)* как правомерный элемент процесса познания. Этой интеллектуальной атмосфере вполне соответствует поэтика «открытого» произведения: она утверждает такие произведения искусства, которые освобождены от необходимых и предвидимых выводов, произведения, в которых свобода исполнителя — это часть той *прерывности (discontinuity, discontinuità)*, которую современная физика признает уже не как дезориентирующий фактор, а как неустранимый аспект любой процедуры научной верификации и как верифицируемую картину событий в субатомном мире.

И в «Книге» Малларме, и в тех музыкальных композициях, о которых шла речь, можно проследить общую тенденцию: добиваться того, чтобы каждая конкретная реализация произведения не совпадала с его исчерпывающим

определением; каждое исполнение *объясняет* произведение, но не *исчерпывает* его; каждое исполнение претворяет произведение в реальность, но само по себе оно лишь дополнительно по отношению ко всем другим возможным исполнениям данного произведения. Можно сказать, что каждое исполнение дает нам завершенную и удовлетворяющую нас версию произведения, но в то же время оставляет его незавершенным, потому что не в состоянии одновременно дать все остальные художественные решения, которые может позволить данное произведение.

Вероятно, не случайно и то, что подобные поэтические и художественные системы возникли в ту же эпоху, когда физики выдвинули принцип дополнительности, согласно которому невозможно одновременно, в рамках одной системы терминов, описать различные аспекты поведения элементарной частицы. Для описания этих различных аспектов используются различные *модели*, которые (согласно Гейзенбергу) адекватны лишь при условии их уместного употребления; поскольку эти модели противоречат друг другу, они рассматриваются как взаимно дополнительные[VIII]. Быть может, мы вправе сказать, что для тех произведений искусства, о которых идет речь, неполное знание о системе есть сущностная черта самой формулировки этого знания. Поэтому мы вправе также, вслед за Нильсом Бором, утверждать, что «данные, полученные в различных экспериментальных условиях, не могут быть полностью поняты в рамках одной картины, но должны рассматриваться как [взаимо]дополнительные в том смысле, что только вся совокупность [наблюдаемых] явлений исчерпывает возможную информацию об [исследуемых] объектах»[IX].

Выше уже шла речь о неоднозначности (ambiguity, ambiguità) как этической позиции и философской проблеме. Современные психология и феноменология употребляют термин «неоднозначности восприятия» (perceptive ambiguities, ambiguità percettive), под которым понимается возможность отрешиться от рутины привычного восприятия и почувствовать мир во всей его свежести — прежде чем вступит в силу фиксирующее действие привычки.

Уже Э. Гуссерль [в своих «Cartesianische Meditationen»] заметил, что

> «Jedes Erlebnis hat einem im Wandel seines Bewußtseinszusammenhanges und im Wandel seiner eigenen Stromphasen wechselnden *Horizont*... Z. B. zu jeder äußeren Wahrnehmung gehört die Verweisung von den *eigentlich wahrgenommenen* Seiten des Wahrnehmungsgegenstandes auf die *mitgemeinten*, noch nicht wahrgenommenen, sondern nur erwartungsmäßig und zunächst in unanschaulicher Leere antizipierten Seiten — als die nunmehr wahrnehmungsmäßig *kommenden*, eine stetige *Protention*, die mit jeder Wahrnehmungsphase neuen Sinn hat. Zudem hat die Wahrnehmung Horizonte von anderen Möglichkeiten der Wahrnehmung als solchen, die wir haben könnten, wenn wir tätig den Zug der Wahrnehmung anders dirigieren, die Augen etwa, statt so, vielmer anders bewegen, oder wenn wir vorwärts oder zur Seite treten würden usw»[X1].

Сартр замечает, что никакой существующий объект никогда нельзя свести к конечному ряду проявлений, потому что каждое из них соотносится с постоянно меняющимся субъектом восприятия. Объект не только имеет различные Abschattungen (оттенки, облики), но и каждый

[1] «Каждое переживание имеет [свой особый] *горизонт*, меняющийся по мере изменения связей сознания и по мере смены фаз этого переживания... Например, в каждом внешнем восприятии есть отсылка от *собственно воспринимаемых* сторон предмета восприятия к *соподразумеваемым*, еще не воспринимаемым [его] сторонам, которые лишь предвосхищаются в ожидании и, на первых порах, в недоступной зрению пустоте — т. е. [к сторонам], которым еще только предстоит *войти* в восприятие, иначе говоря — к некой постоянной *протенции*, которая с каждой [новой, очередной] фазой восприятия обретает новый смысл. К тому же [каждое данное] восприятие обладает горизонтами других возможностей восприятия как такового, которые мы *могли бы* осуществить, если бы, действуя, по-иному направили ход восприятия: например, если бы направили взгляд не так, а иначе, если бы продвинулись вперед или отошли в сторону и т. д.». См. рус. пер. В. И. Молчанова, послуживший основой для данного перевода, в кн.: *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. М., 2001. С. 38.

Протенция (от лат. protensio — букв. «протягивание») — термин гуссерлианской феноменологии времени: предвосхищение как один из моментов восприятия.

Abschattung может быть увиден с различных точек зрения. Чтобы дать определение объекта, его (объект) следует соотнести со всем рядом его возможных проявлений. Таким образом, традиционный дуализм «сущности» и «явления» заменяется на оппозицию конечного и бесконечного, причем бесконечное помещается в самую сердцевину конечного. Такая «открытость» присуща каждому акту восприятия. Она характеризует каждый момент нашего познавательного опыта. Это значит, что в каждом объекте как бы заключена некая *сила*, иначе говоря, «способность развернуться в ряд действительных или возможных проявлений»[1]. Проблема соотношения между объектом и его онтологической основой при таком подходе (постулирующем «открытость» восприятия) заменяется проблемой соотношения между объектом и тем множеством разнообразных восприятий, которое мы можем от него получить[XI].

Эта интеллектуальная позиция еще более акцентирована у Мерло-Понти, который пишет:

> «Может ли нечто вообще *представить себя* нам в истинном виде, если синтез этого «нечто» никогда не имеет завершения? ...Могу ли я воспринимать мир так, как я воспринимал бы индивида, актуализующего свое собственное существование, если ни одна из перспектив, в которых я могу его увидеть, его не исчерпывает и горизонты всегда остаются *открытыми*? ...Вера в вещи и в мир может означать лишь презумпцию завершенности [их] синтеза – однако подобная завершенность оказывается невозможной в силу самой природы тех перспектив, которые надо [было бы для этого] соединить [в едином взгляде], потому что каждая из них своими горизонтами отсылает вновь к другим перспективам... Противоречие, которое мы обнаруживаем между реальностью мира и его незавершенностью, – то же самое противоречие, что существует между всеобщностью сознания и его вовлеченностью в [конк-

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. P.: Gallimard, 1957 (1943). P. 13–14. («...une certaine „puissance" revient habiter le phénomène et lui conférer sa transcendance même: la puissance d'être developpé en une serie d'apparitions réelles ou possibles»).

ретное] здесь и теперь... Эта двойственность не есть некое несовершенство существования или сознания, она есть само их определение... Сознание, которое обычно считается сферой ясности, на самом деле, напротив, есть именно сфера неопределенности»[XIII].

Таковы проблемы, которые феноменология находит в самой сердцевине нашей экзистенциальной ситуации. Феноменология предлагает художнику, так же как философу и психологу, ряд утверждений, которые должны служить стимулами для его творческой деятельности в мире форм:

«Любой предмет и мир в целом по самой природе своей предстают перед нами как „открытые" ...и всегда обещают нам „показать нечто другое"»[XIII].

Было бы вполне естественно думать, что это бегство от старых, респектабельных представлений о необходимости и эта склонность к нечеткому и неопределенному отражают кризис современной цивилизации. С другой стороны, мы можем считать рассмотренные выше художественные системы, созвучные современной науке, выражением позитивных возможностей мышления и действия — возможностей, которые стали теперь доступны личности, открытой для постоянного обновления форм жизни и процессов познания. Подобная личность творчески привержена развитию своих интеллектуальных и духовных способностей и расширению горизонта своего опыта. Однако подобное противопоставление двух интерпретаций слишком поверхностно и грешит манихейством. Нашей главной задачей было указать на ряд аналогий, которые свидетельствуют о сходных комплексах проблем в различных и весьма далеких друг от друга областях современной культуры и об общих чертах нового мировидения.

[1] *Merleau-Ponti M.* Phénoménologie de la perception. P.: Gallimard, 1945. P. 381–383. Данная «цитата» из «Феноменологии восприятия» в тексте У. Эко — это своего рода коллаж из фраз М. Мерло-Понти, в его собственном тексте порой довольно далеко отстоящих друг от друга. Ср.: *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия/Пер. с фр. СПб.: 1999. С. 423–425.

Речь идет о конвергенции новых канонов и новых потребностей; в искусстве это находит свое выражение в том, что мы можем назвать *структурными гомологиями.* Нет необходимости проводить четкие однозначные параллели; достаточно сказать, что феномены искусства вроде «произведений в движении» одновременно отражают взаимно противопоставленные эпистемологические ситуации, противоречия между которыми еще не нашли удовлетворительного разрешения. Так, понятия *открытость* и *динамизм* могут напомнить термины квантовой физики: *неопределенность* и *прерывность.* Но в то же время они, эти понятия, сопоставимы и с рядом положений физики Эйнштейна.

Многополярный мир (il mondo multipolare) серийных музыкальных композиций, в которых слушатель не находит верховного организующего центра, заставляет его, слушателя, самого конструировать свою собственную систему слуховых отношений[XIV]. Он должен дать такому центру возникнуть из континуума звуков. В этом процессе нет никаких привилегированных точек зрения, и все перспективы одинаково правомочны и богаты возможностями. Подобный полицентризм весьма близок к тем пространственно-временным представлениям о вселенной, которую предложил нам Эйнштейн. Отличие эйнштейновского представления о вселенной от эпистемологии квантовой физики заключается как раз в том, что Эйнштейн верил в цельность вселенной — вселенной, которая может поражать нас прерывностью и неопределенностью, но которая тем не менее, по словам самого Эйнштейна, предполагает не Бога, играющего в кости, а Бога Спинозы, т. е. Бога, правящего миром согласно совершенным законам (con leggi perfette). В такой вселенной относительность означает бесконечную изменчивость опыта, а также бесконечное число возможных способов видеть и измерять вещи и их положения. Но объективная сторона всей этой системы выражается в неизменности простых формул (дифференциальных уравнений), которые раз и навсегда устанавливают относительность эмпирических замеров.

1.5

Здесь не место выносить суждение о научной достоверности той метафизики, которая подразумевается системой Эйнштейна. Но налицо поразительная аналогия между вселенной Эйнштейна и вселенной «произведения в движении». Бог Спинозы, непроверяемая гипотеза эйнштейновской метафизики, становится непреложной реальностью в произведении искусства и соответствует организующей деятельности автора.

Те *возможности*, которые предоставляет открытость произведения, всегда осуществляются в пределах заданного *поля отношений*. Подобно вселенной Эйнштейна, «произведение в движении» не имеет одной, предустановленной и привилегированной точки зрения. Но это не означает полного хаоса отношений внутри произведения. Напротив, подразумевается, что эти отношения регулируются неким организующим законом. Поэтому мы можем сказать, что «произведение в движении» — это возможность многочисленных и многообразных личных инициатив, но отнюдь не аморфное приглашение к беспорядочному соучастию. Это — приглашение, которое дает исполнителю шанс самому сориентироваться в мире, который всегда пребывает таким, каким его задумал автор.

Другими словами, автор предлагает интерпретатору, исполнителю, адресату произведение, *которое надо завершить*. Автор не знает, каким именно образом его произведение будет завершено, но он уверен, что, так или иначе завершенное, оно останется именно его, автора, произведением. Это не будет какое-то другое произведение; в конце интерпретационного диалога создастся — в результате сотворчества — форма, которая будет его, автора, формой, несмотря на то, что она будет завершена другим и, может быть, таким образом, какой сам автор и не предвидел. Ведь именно автор предложил данное многообразие возможностей, по его замыслу организованное и наделенное внутренними потребностями развития.

«Секвенция» Берио, исполненная разными флейтистами, «Пьеса для фортепьяно №11» Штокхаузена или

«Scambi» Пуссёра, исполненные разными пианистами (или даже одним – но в разное время), никогда не будут совершенно одинаковыми. Но они никогда не будут и произвольно различными. Разные исполнения следует рассматривать как разные ряды следствий, выводимых из одних и тех же посылок, которые прочно укоренены в исходных данных, предоставленных автором.

Это справедливо и для тех музыкальных произведений, которые мы рассмотрели, и для тех произведений изобразительного искусства, о которых шла речь выше. В обоих случаях речь идет об изменчивости, которая всегда осуществляется в конкретных пределах определенного вкуса или предопределенных формальных тенденций и которая обусловлена конкретной пластичностью материала, предоставленного исполнителю. Может показаться (возьмем пример из другой области), что пьесы Б. Брехта рассчитаны на свободную, произвольную реакцию аудитории. Однако на самом деле и они риторически сконструированы таким образом, чтобы вызывать вполне определенную реакцию, – которая ориентировала бы зрителя на логику марксистско-диалектического типа как на основу всего многообразия возможных реакций.

Все рассмотренные примеры «открытых» произведений и «произведений в движении» имеют такое сущностное свойство, которое обеспечивает им восприятие именно в качестве «произведений», а не просто в качестве груд случайных компонентов, готовых возникнуть из хаоса, в коем они пребывают, и принять какую угодно форму.

Словарь, предоставляющий в наше распоряжение тысячи и тысячи слов, которые мы можем свободно использовать для сочинения стихов, работ по физике, анонимных писем или кулинарных рецептов, весьма «открыт» для обработки его сырого материала любым способом, угодным потребителю. Но это не делает словарь *произведением.*

«Открытость» и динамичность произведения искусства – это возможность различных пополнений (integrazioni), творческих дополнений (complementi produttivi), которая наделяет произведение – даже незавершенное –

некой структурной витальностью (the structural vitality, una vitalità strutturale), находящей себе различные и многообразные проявления (esiti).

1.6

Приведенные выше рассуждения необходимы потому, что, когда мы говорим о произведении искусства, наша западная эстетическая традиция заставляет нас понимать слово «произведение» в весьма определенном смысле, а именно как некое *личное* изделие, которое может быть воспринято по-разному, но которое при этом всегда сохраняет отчетливую самотождественность и тот неповторимый отпечаток *личности*, который и делает данное произведение единственным в своем роде, живым и значимым актом коммуникации. Современная же теория эстетики стремится учесть все многообразие разных поэтик — но так, чтобы в конце концов выработать общие определения (которые не должны быть ни догматическими, ни рассчитанными на вечность). В частности, понятие *произведение искусства* следует определить так, чтобы его можно было применить к множеству разнообразных явлений: от «Божественной комедии» Данте до, скажем, электронной композиции, основанной на различных комбинациях звуковых элементов.

Итак, мы видим, что

a) «открытые» произведения, в той мере, в какой они представляют собой «произведения в движении», приглашают [адресата] *создавать произведение* вместе с его автором;

b) существуют произведения (как *подвид* вида «произведение в движении»), физически (fisicamente) завершенные, но «открытые» в более широком смысле, т. е. «открытые» для постоянного порождения все новых и новых внутренних взаимосвязей, которые адресат должен открывать и выбирать сам в процессе своего восприятия всей совокупности поступающих стимулов;

c) любое произведение искусства, даже если оно создано согласно какой-либо явной (эксплицитной) или неявной (имплицитной) нормативной поэтике, на самом деле

открыто для практически безграничного множества возможных прочтений, каждое из которых наделяет данное произведение новой энергией, новой жизненной силой, обусловленной индивидуальным вкусом, индивидуальной точкой зрения или же индивидуальной *манерой исполнения.*

Современная эстетика часто указывает на это свойство именно *любого* произведения. Вот что пишет, например, Луиджи Парейзон:

> «Произведение искусства... – это форма, т. е. завершенное движение; можно сказать – бесконечное, заключенное в конечном... Поэтому произведение имеет бесконечное число аспектов, которые суть не просто „части" или „фрагменты" целого, потому что каждый из них содержит в себе это целое и являет его в определенной перспективе. Таким образом, множественность исполнений-интерпретаций обусловлена сложной природой как интерпретирующей личности, так и интерпретируемого произведения... Бесконечное множество точек зрения исполнителей и бесконечное множество аспектов самого произведения взаимодействуют друг с другом, взаимно отражаются и взаимно проясняют друг друга – так что каждый единичный взгляд способен раскрыть произведение в целом, только если он воспримет это целое в сугубо личном аспекте, и соответственно единичный аспект произведения способен явить целое по-новому только в том случае, если он дождется такого взгляда, который ухватит и выявит именно этот аспект».

Исходя из сказанного, Л. Парейзон делает такое заключение:

> «...каждая интерпретация полна и завершена в том смысле, что каждая из них представляет собой – для интерпретатора – само произведение в целом; но в то же время каждая интерпретация не может не быть неполной и неокончательной, потому что, как знает каждый интерпретатор, всякую интерпретацию можно и должно углубить. Все интерпретации, будучи завершенными, параллельны друг другу, так что каждая исключает все прочие, не отрицая их...»[xv].

Подобный подход применим ко всем художественным явлениям, к произведениям искусства всех времен. Но не-

лишне подчеркнуть, что именно в настоящее время эстетика обращает особое внимание на понятие *открытость* и стремится толковать его все более широко. В некотором смысле требования, предъявляемые эстетикой к любому художественному произведению, совпадают с теми, которые предъявляет ему поэтика «открытого произведения», только более решительно и откровенно. Разумеется, из этого не следует делать вывод, что «открытые произведения» и «произведения в движении» не прибавляют ничего нового к нашему опыту, поскольку, мол, все, что есть в мире, уже было прежде, с самого начала времен, так же как теперь порой кажется, что все изобретения уже были сделаны в прошлом китайцами. Здесь мы должны различать, с одной стороны, теоретическую эстетику как философскую дисциплину, которая стремится формулировать общие определения, и, с другой стороны, практическую поэтику, создающую конкретные программы творчества. Теоретическая эстетика, вынося на свет одно из фундаментальных требований современной культуры, одновременно открывает скрытые возможности определенного типа опыта в любом произведении искусства, каковы бы ни были критерии, господствовавшие во время его создания.

В поэтической теории и практике «произведения в движении» эти возможности ощущаются как специфическое призвание. Поэтика «открытого произведения» сознательно и откровенно следует современным тенденциям научного метода и превращает в действительные и ощутимые формы то, что теоретическая эстетика признает основой любого процесса интерпретации. Эта поэтика считает «открытость» фундаментальным принципом и для современного художника, и для современного потребителя искусства. Теоретическая эстетика, в свою очередь, в практике «открытых произведений» видит подтверждение собственных интуиции: предельную реализацию того способа восприятия, который может осуществляться с разной степенью интенсивности.

Конечно, этот новый способ восприятия произведений искусства открывает новую фазу в более широком пространстве культуры как целого; иначе говоря, его значение

не ограничивается только областью эстетики. Поэтика «произведения в движении» (и частично поэтика «открытого произведения» вообще) устанавливает новый тип отношений между художником и его аудиторией, новую «механику» эстетического восприятия, иной статус художественной продукции в обществе. Эта поэтика открывает новую страницу в социологии и педагогике, а также новую главу в истории искусства. Она ставит новые практические проблемы, создавая новые коммуникативные ситуации; устанавливает новые отношения между *восприятием* и *использованием* произведения искусства.

Рассматриваемая под этим углом зрения, на фоне различных исторических влияний и культурных взаимодействий, связывающих ее нитями аналогий с самыми разнообразными аспектами современного видения мира, нынешняя ситуация искусства — это ситуация развития. Далеко не полностью объясненная и описанная, она обнаруживает и ставит проблемы во многих измерениях. Говоря кратко, это «открытая» ситуация, «ситуация в движении». Произведение в процессе создания[1].

Примечания

[1] Здесь следует сразу предотвратить возможное недоразумение. Действие «исполнителя» (т. е. музыканта, который играет музыкальную пьесу, или актера, который читает текст), разумеется, отличается от действия «потребителя» (т. е. зрителя, который смотрит на картину, читателя, который читает про себя поэму, или слушателя, слушающего музыку, исполняемую кем-либо другим). Однако с точки зрения теоретической эстетики все названные действия можно рассматривать как различные варианты интерпретационной деятельности. Любое «чтение», «со-

[1] В оригинале — фраза с явной установкой на многозначность: «A work in progress» (можно перевести: «Дело, которое делается», «Работа, которая совершается», «Произведение в работе» и т. д.). Помимо прочего здесь есть намек на Дж. Джойса: «Поминки по Финнегану» в процессе написания назывались «A Work in Progress».

зерцание» или «переживание» предмета искусства — это тоже своего рода молчаливое частное «исполнение».

II См.: *Pousseur H.* La nuova sensibilità musicale // Incontri Musicali. 1958. № 2. P. 25.

III Об эволюции (в этом смысле) поэтов эпохи предромантизма и затем романтизма см.: *Anceschi L.* Autonomia ed eteronomia dell'arte. 2ª ed. Firenze: Vallecchi, 1959.

IV См.: *Tindall W. Y.* The Literary Symbol. N. Y.: Columbia U. P., 1955. В связи с анализом эстетического значения понятия *неоднозначность (ambiguity)* см. полезные замечания и библиографию в книге: *Dorfles G.* Il divenire delle arti. Torino: Einaudi, 1959. P. 51ff.

V *Wilson E.* Axel's Castle. L: Collins, 1961. P. 178.

VI *Pousseur H.* Op. cit. P. 25.

VII См.: *Schérer J.* Le «Livre» de Mallarmé: Premières recherches sur des documents inédits. P.: Gallimard, 1957. См. в особенности третью главу: «Physique du livre».

VIII См.: *Heisenberg W.* Physics and Philosophy. L.: Allen and Unwin, 1959. Ch. 3.

IX *Bohr N.* Discussion with Einstein on Epistemological Problems in Atomic Physics // Albert Einstein: Philosopher-Scientist / Ed. by P. A. Schlipp (Library of Living Philosophers). Evanston, Ill., 1949. P. 210. Теоретики-эпистемологи, занимающиеся квантовой методологией, справедливо предостерегают от наивного перенесения категорий физики в области этики и психологии (в частности против отождествления принципа неопределенности с моральной свободой; см.: *Frank P.* Present Role of Science: Opening Address to the Seventh International Congress of Philosophy [*Франк Ф.* Роль науки в наше время: Вступительное обращение к Седьмому международному конгрессу философов]. Венеция, сентябрь 1958). Поэтому было бы неверно понимать мои слова как утверждение аналогий между структурами произведений искусства и предполагаемыми структурами мира. Неопределенность, дополнительность, недетерминированность — это не *модусы бытия* в физическом мире, но лишь удобные *способы описания* этого мира. И меня в данном случае интересуют не гипотетические связи и/или подобия между «онтологией» мира и морфологическими свойствами произведения искусства, но соотношение между методами объяснения физических процессов, с одной стороны, и методами объяснения процессов художествен-

ного творчества и восприятия, с другой. Иными словами, соотношение между *научной методологией и поэтикой.*

x *Husserl E.* Méditations cartésiennes. Med. 2, par. 19. P.: Vrin, 1953. P. 39. [У. Эко цитирует Гуссерля по французскому переводу, в то время как мы даем в тексте оригинальный отрывок на немецком. – *Прим. пер.*]

xi См.: *Sartre J.-P.* L'être et le néant. P.: Gallimard, 1943. Ch. 1.

xii *Merleau-Ponti M.* Phénoménologie de la perception. P.: Gallimard, 1945. P. 381–383.

xiii Ibid. P. 384.

xiv Об этом «éclatement multidirectionnel des structures» («многомерном расщеплении структур») см.: *Boucourechliev A.* Problèmes de la musique moderne // Nouvelle Revue Française (Déc.–Jan., 1960–1961).

xv *Pareyson L.* Estetica: Teoria della formatività. 2ª ed. Bologna: Zanichelli, 1960. P. 194ff; см. также в целом главу 8: «Lettura, interpretazione e critica» («Чтение, интерпретация и критика»).

Глава вторая
Семантика метафоры

2.1. Предисловие

Если бы всякий код позволял нам порождать лишь *семиотические суждения**, то в рамках любой лингвистической системы можно было бы высказывать только и исключительно то, что уже предопределено свойствами данной системы, т. е. каждое высказывание *(énoncé)* было бы — хотя бы и многократно опосредованно — тавтологическим. Однако реально существующие коды дают нам возможность высказываться о событиях, которые данный код не предусматривал, и, более того, высказывать *метасемиотические* суждения, которые ставят под вопрос правомерность самого этого кода.

Если бы все коды были столь же просты и однозначны, как азбука Морзе, то проблемы бы вовсе не существовало. Правда, и с помощью азбуки Морзе можно сказать много такого, чего эта азбука не предвидела. Правда и то, что азбукой Морзе можно передать инструкции по изменению самой этой азбуки. Но это все возможно потому, что знаки азбуки Морзе обозначают знаки алфавита, которые, в свою очередь, отсылают нас к той сложной системе систем, которая называется «язык». В данном случае «язык» — это совокупная «компетенция» говорящего, включающая в себя систему семантических систем, т. е. совокупную форму содержания. Однако именно этот тип «компетенции», до конца не поддающийся анализу, мы решили также называть «кодом» — не просто по аналогии, но для расширения охвата данного термина[1].

Каким же образом этот код, который как будто должен был бы структурировать всю систему знаний, всю систему

сознания говорящего субъекта, оказывается способным порождать фактуальные сообщения (factual messages, messaggi fattuali) о новом, не бывшем прежде, опыте и, более того, – сообщения, ставящие под вопрос саму структуру этого кода?

Дело в том, что этот код, оперируя уже известными *элементами культуры*, тем не менее позволяет нам прикреплять к ним новые семиотические метки; это специфическое для данного кода свойство получило название: «творческая способность (креативность), регулируемая правилами» («rule-governed creativity»)[1]. Тот факт, что этот код позволяет порождать суждения о новых фактах, также не представляет проблемы: природа данного кода произвольна, и это объясняет, почему он, манипулируя означающими, может соотносить их с новыми означаемыми, которые создаются в ответ на новый опыт. Произвольность кода объясняет и то, что суждения о фактах, однажды сделанные, могут быть интегрированы в код так, чтобы одновременно создать и возможности для новых семиотических суждений. Как же, однако, работает «креативность, меняющая правила» («rule-changing creativity»)?

Простейший пример такой креативности – использование различных метафор, т. е. риторических фигур, в обыденном языке – на уровне, предшествующем специфически эстетическому употреблению языка. Дальнейший анализ проблем, связанных с механизмами риторики, позволит нам полнее ответить на поставленные вопросы. В данном случае мы рассмотрим проблему взаимодействия между механизмом метафоры и механизмами метонимии; по-видимому, к этим двум фигурам можно свести все остальные тропы: как фигуры речи, так и фигуры мысли[II].

Цель данного рассуждения – показать, что всякая метафора может быть сведена к лежащей в ее основе цепочке метонимических связей, которые составляют каркас кода и служат опорами всякого семантического поля – частичного или (в теории, в идеале) глобального.

[1] Выражения «rule-governed creativity» и – ниже – «rule-changing creativity» заимствованы из работ Н. Хомского.

Это исследование имеет своим исходным пунктом особый тип метафорной подстановки, используемый в «Поминках по Финнегану» Дж. Джойса. Данный тип подстановки можно объяснить, лишь выявив ту метонимическую цепочку, которая находится под уровнем метафор (можно сказать, лежит в основе этой метафорики). Более глубокий анализ типично джойсовского mot-valise[1] (которое в силу многообразия и многозначности коннотаций обретает значение метафоры) обнаружит и в нем обширную и разветвленную сеть метонимий, скрытую или же явленную в других частях произведения.

На этой стадии анализа «Поминки по Финнегану» предстают как прекрасная модель *Глобальной Семантической Системы* (поскольку это произведение эксплицитно подает себя в качестве эрзаца исторической вселенной языка) и ставят перед нами те же методологические проблемы, которые возникают при разработке общей семантики, призванной объяснить, каким образом язык порождает метафоры. Вывод заключается в том, что механизм метафоры, сведенный к механизму метонимии, зависит от существования (или от принятия гипотезы существования) частичных семантических полей, которые допускают два типа метонимических отношений:

a) *кодифицированные* метонимические отношения, выводимые из самой структуры семантического поля;

b) *кодифицирующие* метонимические отношения, которые возникают тогда, когда структура семантического поля ощущается культурой как недостаточная, неполная и поэтому реорганизуется, чтобы дать жизнь другой, новой структуре.

Отношения типа (a) подразумевают суждения *семиотические*, тогда как отношения типа (b) подразумевают суждения *фактуальные*[III].

Польза и смысл такого анализа (т. е. анализа, который за каждой метафорной подстановкой выявляет цепочку

[1] Mot-valise *(фр.)*, букв. «слово-чемодан» или «слово-складень» — слово, составленное из фрагментов других слов, например: *мотель* (из *мо*tor-car и h*отель*) или *универсам* (*универс*альный *м*агазин *сам*ообслуживания).

метонимий, опирающуюся на кодифицированные семантические поля) состоят в следующем: всякое объяснение, которое сводит язык к метафоре или показывает, что в сфере языка можно изобретать метафоры, возвращает нас к аналоговому (и потому метафорическому) объяснению языка и предполагает некую идеалистическую доктрину языковой креативности; если же, напротив, исходить в объяснении языковой креативности (о существовании которой именно и свидетельствуют метафоры) из метонимических цепочек, опирающихся, в свою очередь, на определенные семантические структуры, то возможно свести проблему креативности к такому описанию языка, которое поддается переводу в термины бинарных оппозиций. Другими словами, в таком случае возможно (хотя бы в порядке эксперимента и лишь для отдельных частей Глобальной Семантической Системы) сконструировать некий автомат, способный создавать и понимать метафоры.

Последнее важное уточнение: предмет этого исследования — не только поэтическая метафора, но метафора вообще. Большинство наших сообщений — от разговоров в обыденной жизни до текстов академической философии — пронизаны метафорами. Проблема языковой креативности возникает не только в привилегированной области поэтического дискурса, но всякий раз, когда язык — для обозначения чего-то, что культура еще не усвоила (и это «что-то» может находиться как вне, так и внутри круга *семиозиса*), — должен изобретать комбинаторные возможности или семантические сочетания, не предусмотренные кодом.

Метафора в этом смысле представляет собой новое семантическое сочетание, не предусмотренное никакими правилами кода, но именно само создающее новые правила кодирования. Тем самым, как мы увидим, метафора обретает коммуникационную ценность и — опосредованно — ценность познавательную.

Остается определить, в чем именно заключается специфика познавательной функции метафоры.

Поэтому в данном исследовании мы обратимся к семантическому аспекту метафоры. Аспект семантический

сам по себе не объясняет, каким образом метафора может иметь еще и эстетическую функцию. Подобная функция конкретной метафоры создается, помимо прочего, элементами контекста, т. е. зависит от суперсегментных связей. Другими словами, наше исследование рассматривает метафору как способ по-иному сегментировать материю содержания (la sostanza del contenuto) — способ, преобразующий его в новую форму содержания (una nuova forma del contenuto); но это исследование не берется объяснять, благодаря каким именно сегментациям материи выражения конкретная метафора обретает эффект эстетический. Иначе говоря, здесь мне интересно узнать, каким образом слово /fuggitivi/, с помощью которого Леопарди описывает глаза Сильвии[1], расширяет возможности применения имен прилагательных в итальянском языке. Но я не ставлю перед собой задачу установить, действительно ли (и если да, то каким образом) положение слова /fuggitivi/ после слова /ridenti/[2] или, скажем, использование именно слова /fuggitivi/[3], а не /fuggenti/[4] или /fuggiaschi/[5]

[1] Имеются в виду начальные строки стихотворения Джакомо Леопарди (1798–1837) «К Сильвии» («A Silvia»):

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventà salivi?

Ср. перевод А. Наймана:

О Сильвия, земного бытия
Ты помнишь ли тот срок,
Когда в смеющихся и беглых взорах
Еще краса блистала
И радостно и робко на порог
Дней юных ты вступала?

См.: Итальянская поэзия XIII–XIX вв. в русских переводах. М., 1992. С. 460–461.

[2] Смеющиеся *(итал.)*.

[3] Бегущие, убегающие; мимолетные *(итал.)*.

[4] Убегающие, ускользающие *(итал.)*.

[5] Бегущие, скрывающиеся *(итал.)*.

придает метафоре Леопарди то эстетическое значение, какое за ней обычно признается.

Не случайно в качестве «поля исследования» я выбрал «Поминки по Финнегану» (далее — FW) Дж. Джойса — литературное произведение, которое постоянно и беззастенчиво создает весьма буйные метафоры; в то же время, предлагая себя в качестве модели языка вообще, языка как такового, этот текст позволяет нам сосредоточить наше внимание на проблемах семантики. Другими словами, поскольку FW сами по себе есть метафора процесса неограниченного семиозиса, я выбрал этот текст как «поле исследования» — именно в качестве и в порядке метафоры, — чтобы побыстрее пройти по некоторым тропам познания. После этого мы сможем перейти к более специальным рассуждениям о реальных языковых механизмах — вне пределов «пилотного» текста.

2.2. Мандрэйк делает жест

В третьей главе части третьей FW Шон, точнее его аватара Йон, подвергается суду, по ходу которого Четыре Старца бомбардируют его вопросами. Среди прочего один из Старцев говорит Шону:

> «Now, fix on the little fellow in my eye, Minucius Mandrake, and follow my little psychosinology, poor armer in sling-slang» [IV 1].

Джеймс Этертон, который идентифицировал огромное количество библиографических ссылок, таящихся в FW, опознал в этом отрывке несомненный намек на одного из отцов церкви — Минуция Феликса[2], которого Джойс должен был так или иначе знать[V]. Но что касается слова

[1] Примерный перевод: «А теперь устреми свой взгляд на человечка у меня в глазу, Минуций Мандрэйк, и следи за моей психосинологией, бедный бедняжка, кто-кого-пере-тяжка».

[2] Минуций Феликс (Minucius Felix, ум. ок. 250 г.) — римский ритор, обращенный в христианство; автор диалога «Октавий», в котором изображен спор между язычником и христианином; почитается как один из отцов западной церкви.

/Mandrake/, то Дж. Этертон признается: «Я не понимаю этой аллюзии». Английское слово /mandrake/ значит «мандрагора», но это не помогает объяснить данный отрывок из FW.

Дж. Этертон, очевидно, не вспомнил в этой связи о мире комиксов (с которым Джойс, как нам поведал Ричард Эллманн[1], был очень хорошо знаком по газетам своего времени): иначе ему пришло бы в голову, что Mandrake — это, возможно, «Mandrake the Magician» («Волшебник Мандрэйк»), популярный персонаж комиксов, придуманный Ли Фальком и Филом Дэвисом. Джойс, который в FW использует таких персонажей из комиксов, как Матт (Mutt) и Джефф (Jeff), не мог не знать и эту характерную фигуру. Примем в качестве гипотезы, что Мандрэйк в FW — это Мандрэйк из комиксов, и посмотрим, что из этого воспоследует.

Мандрэйк из комиксов — искусный фокусник, гипнотизер и иллюзионист. Простым жестом (раз за разом повторяется фраза-формула: «Мандрэйк делает жест»), вперив глаза в противника, Мандрэйк заставляет его видеть несуществующее, принимать пистолет в собственной руке за банан, слышать голоса вещей... Волшебник Мандрэйк — мастер убеждения, мастер дьявольских трюков (хотя он и применяет свою «белую» магию ради благих целей). Короче говоря, он «адвокат дьявола». Интересно в этой связи заметить, что Минуций Феликс тоже был профессиональным адвокатом («Октавий» — своего рода речь в защиту христианства) и к тому же раннехристианским апологетом, чья историческая функция заключалась в том, чтобы убедить язычников в истинности христианской веры.

Теперь нам становится вполне понятным соотношение двух персонажей в приведенном отрывке из Джойса.

В этом отрывке речь идет о борьбе между древней ирландской церковью и церковью католической — и Четыре Старца спрашивают Шона, не католик (a Roman Catholic) ли он. Однако — и это характерный для Джойса каламбур — Четыре Старца употребляют в своем вопросе слова «roman cawthrick». По-английски /to caw/ значит

[1] Ричард Эллманн — исследователь творчества Дж. Джойса.

«каркать» (как ворона). Оставим в стороне вопрос о том, мог ли Джойс за время своей жизни в Триесте узнать антиклерикальный смысл итальянского слова /cornaccia/ — «ворон» (так в Италии называют священников). Что же касается слова /thrick/, то это явная переделка (с заменой t на *th*, чтобы была перекличка с одной из фонем слова *catholic*) глагола *to trick* («обманывать», «хитрить»). То, что Минуций Мандрэйк (иначе Шон) — это *trickster* («обманщик», «хитрец», «трикстер»[1]), повторяется много раз в том же контексте. Например, на с. 487 возникает имя «Mr. Trickpat».

Оставим в стороне еще один увлекательный сюжет: о возможных связях Минуция Мандрэйка с образом «шута», «мастера розыгрышей» («burlone») в различных первобытных преданиях, с образом *Schelm*'ы или Бога-Трикстера (мы не знаем, знал ли Джойс об этих фигурах). Эта линия рассуждений связала бы Шона с архетипом шутника-озорника вроде Тиля Ойленшпигеля. Пока же, чтобы не увязнуть в других проблемах, остановимся лишь на одном факте: Шон обвинен в том, что он — *trickster*.

Когда Шона называют /Minucius Mandrake/ (позже мы поймем почему), его — католического священника, знатока оккультных ухищрений, искусного спорщика и маэстро крючкотворства — настигает возмездие в духе Данте. Адвокат — он сам попадает под суд; гипнотизер — он должен теперь сам смотреть прямо в глаза допрашивающему его судье. Таким образом, его чары нейтрализованы и обращены против него самого. Магическая жестикуляция (очевидно, сопровождающая приказ: «Смотри на меня!») также обращена на него самого; жестикуляция, которая чуть ниже, на 486-й странице, приписывается ему [в реплике Старца]: «Again I am deliciated by the picaresqueness of your irmages»[2]; корень /arm/ (рука, совершающая жест)

[1] «Трикстер» — понятие из теории фольклора: персонаж народных сказок, хитростью выходящий из затруднительных положений. Типичная фигура трикстера — Братец Кролик из сказок негров американского Юга («Сказки дядюшки Римуса»).

[2] Возможный перевод: «Снова я воспрельщен плутовством ваших обруказов».

вставлен в ключевое слово /image/ [образ], которое лежит в основе любой иллюзии[VI].

Поэтому резонно предположить, что, будь то Минуций или Мандрэйк, — это всего лишь метафорные подстановки вместо чего-то другого, а именно: всех достоинств и недостатков, которыми наделен Шон.

Но здесь нам необходимо проверить надежность нашей интерпретации и рассмотреть механизм этой метафорной подстановки.

2.3. Кот Феликс

Первый вариант вышеприведенного отрывка датируется 1924 годом. И в этом варианте имя «Мандрэйк» отсутствует[VII]. Причина, как (мне) кажется, вполне проста: этот персонаж комиксов появляется впервые лишь в 1934 году. Рассматриваемый отрывок был изменен и расширен между 1936 и 1939 годами. Таким образом, наша гипотеза о происхождении «(пере)носителя» (vehicle) данной метафоры оказывается правдоподобной. Но почему Мандрэйк соединен с Минуцием? Как только в тексте появляется эта пара имен, они воспринимаются как вполне подходящие друг к другу. Но как возникла сама идея соединить их? В паре друг с другом эти два имени как бы вызывают короткое замыкание ассоциаций, однако мы знаем, что большей частью такое короткое замыкание возникает *a posteriori*, но не предшествует, как побудительный мотив, самому их сочетанию. Минуций подобен Мандрэйку: соединение этих двух имен создает между ними эллиптическое сходство, порождающее метафору, в которой «(пере)носитель» (vehicle) и «(пере)носимое» (tenor) — в виде исключения — присутствуют и взаимозаменяемы.

Но почему же именно Минуций и Мандрэйк? Наша догадка о комиксах (если она верна) позволяет дать новый ответ (который, в свою очередь, подкрепляет эту догадку). Минуция звали еще и Феликс. В то же время Феликс — еще один популярный персонаж комиксов (в Италии больше известный как Мяу Мао), кот Пэта Салливэна: он начал

появляться в газетах с 1923 года и поэтому, вероятно, был известен Джойсу.

Механизм, лежавший в основе данной метафорной подстановки, мог быть примерно таков: имя «Минуций» отсылает по смежности к имени «Феликс», имя же «Феликс» отсылает по смежности к имени «Мандрэйк» (поскольку оба принадлежат к миру комиксов). Когда выпал средний элемент, оставшееся сочетание имен оказалось как будто лишенным всякого оправдания смежностью и стало выглядеть метафорическим. Возможная взаимная замена (подстановка) Минуция Мандрэйком воспринимается уже не как следствие возможного перехода от одного к другому по цепочке ассоциаций, а как следствие «подобий», т. е. «аналогий» между ними (оба адвокаты, риторы и т. д.).

Этот пример объясняет, каким образом метафора могла возникнуть, но не объясняет, как и почему она функционирует. В самом деле: читатель воспринимает аналогию между Минуцием и Мандрэйком, и это восприятие не зависит от выпавшего среднего термина. Однако можно сказать, что это восприятие зависит от весьма длинного ряда средних терминов, присутствующих в общем контексте книги. Некоторые из этих элементов мы уже рассматривали: *trickster, arm, image* и т. д. Можно выдвинуть гипотезу, что каждая метафора в FW в конечном счете доступна пониманию потому, что книга в целом, прочитываемая в разных направлениях, содержит метонимические цепочки, оправдывающие эту метафору.

Мы можем проверить эту гипотезу на одном из атомарных элементов FW, на *каламбуре*, который представляет собой специфический вид метафоры, в основе которой лежат метонимические цепочки.

2.4. Морфология меандро-сказки

Каламбур *(pun)* — это принудительная смежность (contiguity, contiguità) двух или более слов. Например: sang + sans + glorians + sanglot + riant дает «Sanglorians»[1].

[1] Слово из FW (p. 4, строка 7).

Это — смежность, возникшая в результате взаимных элизий (опущений) и приводящая к многозначной деформации; но все же при этом остаются — хоть и в виде фрагментов — отдельные слова, связанные друг с другом. Такая *принудительная смежность* дает волю целому ряду возможных прочтений, т. е. интерпретаций: каламбурное выражение воспринимается как метафорный «(пере)носитель» (vehicle) различных «(пере)носимых» (tenors). Лексемы (или их фрагменты), вовлеченные в принудительную смежность, обретают как бы естественное родство и часто становятся взаимозаменяемыми или *взаимоподставляемыми*, т. е. могут быть подставлены одна вместо другой. Однако в каламбуре метафорная подстановка обретает особый статус, поскольку в данном случае «(пере)носители» и «(пере)носимые» тесно сосуществуют друг с другом, например: «Jungfraud messonge»[1] — это *Jung*[2] + *Freud*[3] + *young*[4] + *fraud*[5] + *Jungfrau*[6]; *message*[7] + *songe*[8] + *mensonge*[9].

Все выражения, соприсутствующие в каламбуре, состоят друг с другом в отношениях *взаимной заменимости (mutual substitution)*. Так обстоит дело с именем «Минуций Мандрэйк», и так же — с вышеприведенным каламбуром «Jungfraud messonge»: прочтение «young message» («юное послание») может заменить прочтение «Jungfrau mensonge» («девичьи вымыслы») и наоборот. Каждое выражение есть одновременно и «(пере)носитель» и «(пере)носимое», а весь каламбур — множественная (многосоставная) метафора (a multiple metaphor). В других случаях принудительная смежность не влечет за собой взаимозаменяемости: таков, например, случай со словом *cawthrick*. Но и здесь остается некая тень предицирования (a shadow

1 См.: FW. P. 460. Строка 20.
2 Карл Густав Юнг.
3 Зигмунд Фрейд.
4 Молодой *(англ.)*.
5 Обман, мошенничество, фальшивка *(англ.)*.
6 Дева *(нем.)*.
7 Послание, сообщение *(англ.* и *фр.)*.
8 Сон, мечта *(фр.)*.
9 Ложь, выдумка *(фр.)*.

of predicability, un ombra di predicabilità), поскольку одно слово как будто определяет другое (ворона — это своего рода трикстер). Таким образом, можно сказать, что каламбур всегда определяет судьбу будущих отношений взаимозаменимости между двумя словами, вовлеченными в принудительную смежность.

Нам могут возразить, что если Юнг и Фрейд или ворона и трикстер ставятся в положение смежности, то это происходит потому, что еще прежде между ними существовало отношение аналогии (и, следовательно, метафоры).

Подобно противопоставлению аналогового и цифрового, противопоставление метафоры и метонимии может уйти в бесконечность, когда одна из противостоящих позиций приводит к другой — и наоборот[VIII].

Теоретически мы можем различать два типа каламбуров — в зависимости от того, чем обусловлена в них смежность элементов:

1) *смежность по сходству означающих;* например, «nightiness»[1] содержит в себе «mightiness» [«мощь», «величие»] в силу фонетической аналогии («m/n»); «slipping»[2] по той же причине содержит в себе и «sleep» [«сон»; «спать»], и «slip» [«скольжение», «ошибка»; «скользить», «ошибаться»];

2) *смежность по сходству означаемых,* например, «scherzarade» — в этом каламбуре обыгрывается аналогия между «scherzo» («шутка», «скерцо») и «charade» («шарада») (общая архисемема[3] для этих двух семем — «игра»). Впрочем, в основе этого каламбура могло лежать и просто фонетическое сходство между слогами «за» и «ша». Затем мы можем спросить себя, возникает ли ассоциация с «Шехерезадой» прежде всего из-за фонетического сходства или из-за сходства семантического (сказки Шехерезады как игры и загадки), и т. д., и т. п.

1 Слово из FW (p. 51, строка 4), которое можно перевести как «ночливость» (или «нощь» — по аналогии с «mightiness» — «мощь»); возможна и ассоциация со словом «nighty» («ночная рубашка»).

2 Слово из FW (см. ниже).

3 Здесь — смысловой элемент, общий для двух данных семем (т. е. «более элементарный», чем они). — *Прим. ред.*

Мы видим, что два типа каламбура отсылают один к другому, подобно тому как смежность элементов в метафоре и их исходное подобие взаимно отсылают друг к другу.

Однако на самом деле сила каламбура (как и любой удачной и изобретательной метафоры) заключается прежде всего в том, что до его возникновения никто не обращал внимания на выявленное в нем подобие.

До того как возник каламбур «Jungfraud», не было причин усматривать какие-либо связи между Фрейдом, психоанализом, мошенничеством (fraud), ложью (lie) и ошибками (в устной или письменной речи) (lapsus linguae или lapsus calami). Сходство между этими элементами стало ощущаться как неизбежное, необходимое лишь после того, как была осуществлена их *принудительная смежность*. Таким образом (и FW служат тому доказательством), достаточно найти способ фонетического сближения двух слов — и сходство между ними непременно будет признано. Самое большее, что может предшествовать такому процессу, — некоторое подобие означающих (хотя бы в точке их соприкосновения); подобие означаемых — это уже следствие.

Использование «поля» FW в качестве уменьшенной модели *Глобального Семантического Поля* — одновременно и полезно, и обманчиво. Полезно вот почему: чтение FW показывает с предельной ясностью, что даже тогда, когда семантическое родство элементов как будто предшествует их принудительному сосуществованию в каламбуре, на самом деле базовая сеть смежностей-ассоциаций уже заранее делает необходимым то сходство между данными элементами, которое воспринимается как спонтанное. Обманчиво же потому, что, поскольку в тексте все уже дано, трудно определить, что происходит «сначала», а что — «потом». Тем не менее, прежде чем подступаться к теоретическим выводам, попробуем совершить небольшой набег на текст, осознавая всю рискованность подобного предприятия.

Возьмем лексему /Neanderthal/ (которая как таковая в тексте не встречается) и посмотрим, какие меха-

низмы позволили автору преобразовать ее в лексему /meandertale/ [1]. Конечно, можно было бы пойти и обратным путем: начать с каламбура, имеющегося в тексте, и от него дойти до исходных компонентов. Но сам тот факт, что мы можем представить себе два пути, свидетельствует о том, что в данном случае (в отличие от случая с парой /Minucius Mandrake/) эти два направления взаимно обусловлены: было возможно создать каламбур, потому что возможно его прочитать и воспринять; язык (как культурная основа) должен быть в состоянии позволять обе операции. Отметим при этом, что лишь в качестве простой операциональной условности мы начнем движение с одного из слов, составляющих каламбур, чтобы прийти к другим; наверное, можно было бы начать и с другого слова. Но именно в этом и заключается основное свойство языка, понимаемого как пространство неограниченного семиозиса (знакообразования) (согласно Ч. Пирсу): в этом пространстве все выражения объясняются другими выражениями — так, что каждое из них через бесконечную цепочку *интерпретантов** потенциально объяснимо всеми другими [IX].

Наш эксперимент, таким образом, должен решить две задачи: во-первых, посмотреть, можем ли мы, начав движение из точки, находящейся за пределами языкового мира Джойса, войти в этот мир, а во-вторых, начав с точки внутри этого мира, посмотреть, можем ли мы обойти, «обежать» — множеством непрерывных путей, словно в саду с расходящимися дорожками — все другие его точки.

Далее нам надо будет установить, обусловлены ли эти возможности вхождения и «обегания» всего лишь отношениями смежности. Пока же попытаемся рассуждать в терминах (пусть и не очень четко определенных) «ассоциаций» (фонетических и семантических).

Итак, мы выбрали слово /Neanderthal/. На следующей диаграмме (рис. 2.1) мы увидим, как эта лексема порождает — посредством фонетической ассоциации — три другие лексемы: /meander/ («меандр»), /tal/ (по-немецки —

[1] Слово из FW (p. 18, строка 22).

labyrinth
maze
nest
coloured ribbons
MEANDER
plase
spase
TAL
vicus
time
past
cycles
myth
with many issues
confused drapery
with no issues
confusion
puzzle
ambiguity
mensonge
lapsus
cue
slip
dream
songe
book
sleep
hidden
fraud
freud
revealed
TALE
jungfrau
virgin
beauty
jung
archetype
hero
giant
primitive man
NEANDERTHAL
origins
savage

Рис. 2.1

«долина») и /tale/ («рассказ») – которые вместе образуют каламбур /meandertale/. При этом на «тропинках ассоциаций» возникают промежуточные выражения, состоящие из слов, которые все наличествуют в тексте FW. Ассоциации здесь могут быть или фонетические, или семантические.

Следует еще раз подчеркнуть, что все лексемы, изображенные на рис. 2.1, [кроме самой лексемы /Neanderthal/] – это те и только те, что имеются в тексте FW. Такой же психолингвистический тест, но с другим испытуемым, мог бы породить другие ответы, столь же правдоподобные. Здесь мы остановились именно на таком типе реакции не только потому, что он джойсианский по своей сути (тогда бы целью эксперимента было бы лишь понимание того, как каламбур возник, а не как он читается), но и из соображений экономии, – а еще и потому, что читатель FW, контролируемый (кон)текстом, вовлекается в игру ассоциаций, которую ему, читателю, подсказывает *ко-текст* (и это означает, что всякий текст, сколь ни был бы он «открыт», образует не поле любых и всех возможностей, но поле возможностей, определенным образом направляемых).

Взаимосвязи на рис. 2.1 показывают также, что каждая лексема могла бы, в свою очередь, стать исходной точкой ассоциативного ряда, который раньше или позже охватил бы все ассоциативные отростки каждой другой лексемы. Диаграмма в целом имеет ценность лишь весьма приблизительной иллюстрации; она обедняет возможное многообразие ассоциаций и в плане количества, и в плане измерений: двумерный граф не может воспроизвести всю игру взаимосвязей, которая возникает, когда лексемы вступают в контакт с соответствующими им семемами. Мы должны представлять себе многомерной не только игру взаимосвязей в Глобальной Семантической Системе реального языка, но и игру на том эрзац-поле, каким является литературное произведение, текст (в данном конкретном случае – FW, текст, более открытый для взаимосвязей, чем многие другие, и поэтому более подходящий для нашего эксперимента).

Если же мы перейдем от диаграммы к самому тексту Джойса, то увидим, как возникают и развиваются все эти ассоциации. Более того, они создают и такие каламбуры, которые определяют природу самой книги. FW – это /slipping beauty/ [1] (т. е. спящая красавица, которая во сне [in sleeping] делает оговорки, семантические соскальзывания [slippages] и т. д.), а также /Jungfraud's Messongebook/ [2], и еще – лабиринт, в котором находится /a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons/ [3], и, наконец, /meandertale/ [4].

Лексема-каламбур /meanderthalltale/ [5] становится в конце концов метафорической заменой всего того, что можно сказать о книге и что сказано в ассоциативных цепочках, изображенных на диаграмме (рис. 2.1).

2.5. Игры на «шведской стенке»

Можно предвидеть еще одно возражение против диаграммы, изображенной на рис. 2.1. Ассоциативные связи между точками диаграммы (если исключить четыре главные точки) имеют семантический характер. Семемы ассоциируются между собой благодаря смысловой тождественности. Компонентный анализ мог бы показать, что семемы,

1 Каламбурное словосочетание из FW (p. 477, строка 23), которое можно перевести как «скользящая красавица» или (что, может быть, точнее по смыслу) «поскальзывающаяся красавица» (ср. «sleeping beauty» = «спящая красавица»).

2 Еще одно каламбурное словосочетание из FW (p. 460, строки 20–21), которое можно передать примерно так: «Юнгофрейдевичья обманносоннозаписная (заобмансоннописучая?) книга».

3 FW. P. 120, строки 5–6. Это одна из тех сравнительно редких в FW фраз, которые составлены из обычных слов английского языка. Буквальный перевод: «слово, столь же хитро упрятанное в лабиринте запутанной ткани, как полевая мышь – в гнезде из цветастых лент».

4 Каламбурное слово из FW (p. 18, строка 22), которое можно перевести как «меандрасказ».

5 Каламбурное слово из FW (p. 19, строка 25); в нем можно усмотреть по крайней мере такие составляющие, как «meander» («меандр»), «all» («все») и «tale» («рассказ»).

ассоциирующиеся между собой, обладают рядом общих *сем* и *различителей*[x]. Объяснять ассоциацию частичным тождеством смысла — это опять-таки объяснять ее сходством или аналогией. Таким образом, наша диаграмма как будто подтверждает тот факт, что в основе принудительной смежности каламбура лежат предсуществующие сходства.

Однако теория семантики в своем историческом развитии дала нам ряд объяснений, способных вновь поставить эту проблему с ног на голову. Если мы перечитаем ассоциативные цепочки, то увидим, что каждая из них может быть истолкована с помощью отсылок к *понятийному полю*, принятому в данной культуре, или к одному из тех типичных языковых «перекрестков», о которых говорят в своих теоретических рассуждениях Й. Трир (J. Trier), Ж. Маторе (G. Matoré) и другие.

Рассмотрим, например, последовательность, порождаемую [лексемой] /Tal/: «space» («пространство») и «place» («место») — это архисемемы, установленные словарем; отношение между пространством и временем — это типичное отношение взаимодополняющих антонимов, которое, по-видимому, уже воспринято культурой в форме семантической оси (антонимическое отношение — это структурное условие понимания смысла каждой из этих двух лексем: оппозиция *пространство — время* предшествует семантическому установлению этих двух семем; [вообще говоря,] антоним должен считаться одной из возможных непосредственных коннотаций всякой лексемы и, таким образом, одной из ее наиболее своеобразных семантических примет: неслучайно некоторые, более изощренные, словари часто определяют лексему не только с помощью ее синонимов, но и с помощью ее антонимов). Отношение *время — прошлое* тоже обретается в достаточно очевидном понятийном поле, установленном заранее. Отношение *прошлое — циклы* (в духе Дж. Вико) возникает как ассоциация из учебника — нечто вроде визуального воспоминания о странице из *Monarch Notes*[1]. Таким образом, все

[1] Имеются в виду популярные учебные пособия, своего рода сборники шпаргалок для экзаменов по различным предметам.

ассоциации, прежде чем они воспринимаются как тождества или сходства смыслов, уже воспринимаются как смежности в пределах семантических полей и осей или в пределах компонентного спектра лексемы, учитывающего даже ее самые периферийные коннотации.

Это означает, что все связи-ассоциации уже существуют в культуре еще до того, как художник их использует, претендуя на то, что именно он их установил или открыл. Мы можем даже утверждать, что теоретически мыслимо создание такого автомата, в чьей памяти хранились бы все семантические поля и оси, о которых сейчас шла речь; подобный автомат был бы способен устанавливать и все те связи-ассоциации, о которых мы говорили (или даже пытаться создавать новые, что означало бы или написание новых FW, или прочтение FW способом, отличным от нашего).

Творческий характер каламбура обусловлен не цепочкой связей-ассоциаций (которые уже существуют в культуре): творчество — это «короткое замыкание» в цепи, которое и называется метафорой. Потому что на самом деле между /mensonge/ и /songe/, помимо фонетического сходства, нет смежности. Чтобы соединить их, необходим был прыжок от одной точки к другой, на диаграмме непосредственно с ней не связанной. Однако эти две точки не связаны между собой непосредственно потому, что данная диаграмма неполна. Более полный охват всех понятийных полей, существующих в культуре, дал бы возможность сразу перейти от /Freud/ к /songe/, или от /fraud/ к /Freud/ (независимо от их фонетического сходства), или от /Freud/ к /Jung/.

Это означает, что за видимым «коротким замыканием» метафоры (при котором сходство между двумя смыслами вспыхивает как будто в первый раз) на самом деле кроется непрерывная сеть («паутина») связей-ассоциаций, существующих в культуре, — и наш гипотетический автомат мог бы «обежать» ее всю с помощью последовательных бинарных выборов.

Метафора может быть изобретена, потому что язык, в своем процессе неограниченного семиозиса (знакотвор-

чества), образует многомерную сеть метонимий, каждая из которых объясняется не столько природным, естественным сходством составляющих ее элементов, сколько условностями (конвенциями) данной культуры.

Воображение было бы неспособно изобрести (или воспринять) какую-либо метафору, если бы культура не предоставляла ему базовую сеть произвольно установленных связей — в виде возможной структуры Глобальной Семантической Системы. Воображение — это не что иное, как логическое рассуждение, которое стремительно пробегает по тропинкам семантического лабиринта и в своей стремительности теряет ощущение его «железной» структурированности. «Творческое» воображение может совершать такие смелые экзерсисы именно и только потому, что существует «шведская стенка», которая поддерживает его и подсказывает ему движения своей системой горизонтальных и вертикальных брусьев[xi]. «Шведская стенка» — это Язык (la Langue). Упражняется-играет-резвится на ней — Речь (la Parole), реализуя свое умение (performing the competence).

2.6. Риторика «шведской стенки»

Семиотическое объяснение различных риторических фигур может быть предпринято в развитие теории *интерпретантов* так, как это сделано в Модели Q[xii].

Предположим, что существует код, задающий систему парадигматических отношений такого вида:

A	vs.	B	vs.	C	vs.	D
↓		↓		↓		↓
k		y		z		k

где горизонтальные линии образуют парадигму различных *семем*, а вертикали образуют отношения между *семемой* и *семой*, или *семантическим признаком* (так, k — это семантический признак A; очевидно, что согласно Модели Q k может, в свою очередь, стать семемой k, которую можно анализировать с помощью других семантических признаков, среди коих может быть даже признак A).

Обозначать A через k — это синекдоха («парус» вместо «корабля», pars pro toto[1]). Но k может быть, например, *семой* «корона», характеризующей семему (A) «король». Поэтому обозначение A через k может быть также и случаем метонимии (в традиционных терминах; в терминах нашего теперешнего подхода подобные различения теряют смысл). Но k — в нашем коде — является еще и *семой* другой семемы, а именно D. Поэтому — через посредство k — мы можем вместо A поставить *(подставить — to substitute)* /D/. И это будет метафорой. Например, длинная белая шея — общее свойство и красивой женщины и лебедя. Поэтому женщина может быть метафорически замещена (substituted) лебедем. Очевидно, что в данном случае одно существо поставлено *(подставлено)* на место другого в силу их взаимного сходства. Но само это сходство обусловлено тем, что в коде предсуществуют определенные отношения *подстановки* (substitution, sostituzione), которые так или иначе соединяют ее объекты.

Теперь представим себе, что существует практика языка, в котором k *обычно подставляется* вместо A. В таком случае k становится, в силу принимаемого соглашения, одной из возможных коннотаций A. Метафора, становясь привычной, входит составной частью в код и в конечном счете может утвердить себя в качестве *катахрезы* («горлышко бутылки», «ножка стола»).

Однако остается в силе утверждение, что *подстановка* произошла потому, что в коде ей предсуществовали связи и, соответственно, смежности. Это как будто подводит нас к выводу, что метафора покоится на метонимии. Если Модель Q действительно основана на неограниченном семиозисе, то любой знак в конечном счете должен зависеть от связей, предусмотренных кодом. Ясно, что могут выявляться связи, о которых никто никогда прежде не думал. В этом случае мы имеем неоднозначное сообщение (an ambiguous message). Эстетическая же функция языка стремится создать такие связи, которые еще не существуют. Тем самым она стремится расширить, обо-

[1] Часть вместо целого *(лат.)*.

гатить возможности кода. Но даже и в этом случае метафорная *подстановка* может опираться на практику метонимии.

2.7. Корона и белый воротничок

Теперь нам следует прояснить термины «метафора» и «метонимия», поскольку до сих пор последний термин, по-видимому, употреблялся в метафорическом смысле.

Всякая теория метафоры определяет эту фигуру как подстановку (substitution) одного элемента языка вместо другого (операция, происходящая сугубо в пределах семиотического круга) — но *в силу сходства между их референтами**. Именно эта якобы необходимая отсылка к *референтам* (и к их предполагаемым отношениям подобия или аналогии) подвигла нас на критику представления о метафоре как о таком понятии, которое не может быть определено в чисто семиотических терминах. Теперь же, предлагая сводить каждую метафору к цепочке метонимий, мы рискуем вновь оказаться перед необходимостью прибегать к *референтам*. В самом деле: ведь риторика объясняет метонимию также через отсылку к референтам. Мы обозначаем «короля» с помощью слова «корона» только потому, что есть *фактическая* смежность между королем и короной (тот факт, что король носит корону, — это именно факт, а не лингвистический феномен). Но стоит нам сказать просто «корона» — и в силу аналогии в сознании возникнет «король». Этот факт преобразует толкование метонимическое (т. е. толкование связи между «короной» и «королем» как метонимии) в толкование, опирающееся на факт сходства. Можно сказать, что есть естественное подобие (обусловленное привычной смежностью), которое заставляет видеть в короне короля.

Надо заметить, однако, что если, например, мой знакомый чиновник налогового управления носит очки, я вовсе не могу, даже говоря фигурально, называть всех чиновников налогового управления «очками». Такая смежность не будет узнаваема, но даже если кто-то и поймет, что́ я имею в виду, то этого не будет достаточно для уста-

новления общепринятой метонимической замены. Только в том случае, если бы — по признанной и *кодифицированной* привычке — все чиновники налогового управления (или значительное их число) носили очки, было бы возможно произвести подобную замену.

В самом деле, было время, когда все служащие (или бóльшая их часть) носили рубашки с белыми воротничками. Эта смежность была кодифицирована (т. е. включена в общепринятый культурный код) — и только тогда стало возможным называть служащих «белыми воротничками». И даже если теперь нет служащих, носящих белые воротнички, эта смежность способна поддерживать и сохранять в употреблении метонимическую подстановку. Иными словами, смежность стала уже не *фактуальной*, а *семиотической*. Существенно не то, носит или не носит на самом деле кто-либо белые воротнички, а то, что в семантике лексемы /служащий/ существует коннотация «носит белые воротнички».

Таким образом, смежность, на которой основан метонимический перенос значения, трансформирована из *смежности фактуальной (эмпирической) в смежность в рамках кода. Референт* уже более не важен, как не важна и возможность усмотреть природное родство между компонентами метонимии. Родство здесь уже не природное, а *культурно обусловленное*. Два компонента отсылают друг к другу, потому что они расположены на одном и том же месте в пространстве культуры. Компонент метонимизирующий (метонимизатор) уже входит составной частью в семантику компонента метонимизируемого как один из его *интерпретантов*. Таким образом, правило риторики предполагает, что некую лексему можно назвать, обозначить с помощью одной из семантических составляющих соответствующей семемы. Но исследование эффективных и удобопонятных метонимий показало бы, что они используют в качестве метонимизатора такую семантическую составляющую, которая принадлежит только одной конкретной лексеме и никакой другой. Среди семантических составляющих лексемы /король/ есть и признак-помета «мужчина», но никто не станет использовать лексему

/мужчина/ в качестве метонимии для лексемы /король/. /Корона/ годится в качестве метонимии потому, что *только король* носит корону.

Если бы мы задумали создать робота, способного распознавать («декодировать») метонимии, мы должны были бы запрограммировать в его «уме» следующее правило: «заменяй метонимизирующее выражение такой семемой, единственной среди прочих (или единственно позволяемой контекстом), которая содержит это выражение в качестве своей семантической составляющей». Оговорка в скобках должна срабатывать в таких случаях, как, например, «i veloci legni» (буквально: «быстрые древеса»): несомненно, «di legno» («из дерева») входит в семантические спектры многих лексем, но в морском контексте будет очевидно, что искомая лексема — это /nave/ («корабль»).

Возможность «обежать» все те цепочки, которые мы назвали «метонимическими» (и которые было бы лучше назвать «цепочками смежностей в коде»), цепочки, позволяющие совершать метафорные подстановки посредством кажущихся прыжков, которые на самом деле суть короткие замыкания по предустановленным линиям, — эта возможность обусловлена тем фактом, что все эти цепочки уже конституированы *внутри кода* и не отсылают к связям между *референтами*.

Таким образом, мы можем утверждать, что всякое метонимическое соединение относится к одному из следующих трех типов смежности:

a) *смежность в самом коде:* это наиболее обычный тип; к нему относятся некоторые примеры, приведенные выше (/корона/, /белые воротнички/ и т. д.);

b) *смежность внутри ко-текста:* в качестве примера можно привести такие фразы: «Из рванувшейся машины раздались пистолетные выстрелы; машину пришлось обезвредить» (метонимическая подстановка: «машина» вместо «пистолета» — и наоборот);

c) *смежность на уровне референта:* согласно тому, что было сказано выше, подобный тип смежности практи-

чески не должен существовать. Однако бывают особые ситуации, когда он как будто все же имеет место. Попробуем разобраться, идет ли речь в таких случаях о *смежности через референта* или о *смежности через означаемое* (последнее можно было бы истолковать как один из первых двух типов смежности, т. е. как *смежность в самом коде* или как *смежность внутри ко-текста*).

Рассмотрим пример оговорки особого типа (изучаемой также и психоаналитиками), которая возникает не благодаря сходству двух слов, но благодаря близости двух фрагментов опыта.

Оговорившись, я могу сказать «ho colto il morto» («я подобрал труп»), вместо «ho colto il mirto» («я подобрал мирт»), потому что знаю, что некто был захоронен под миртовым кустом (или потому что вспомнил, что кто-то был похоронен под каким-то другим кустом). В этом случае смежность, которая может показаться сугубо языковой, не объяснима полностью без обращения к *референту*. Подобным же образом нельзя объяснить, почему у некоего человека кинжал вызывает эротические фантазии, если не знать, что этот человек некогда увидел, как его мать зарезала своего любовника кинжалом во время любовных объятий.

Такой тип смежности — навязанный своего рода насилием над кодом — оказывается настолько необъяснимым, что возникает необходимость в «толковании снов»; и необходимость эта сохраняется до тех пор, пока — после истолкования сна — данная смежность не институциализируется и не становится *частью культуры*. В этом смысле герменевтическая деятельность психоаналитика, когда она обращается к смежности на уровне *референта*, представляет собой не соблюдение кода — а уже сотворение кода [XIII].

2.8. Язык делает жест

Поскольку мы предположили, что при создании и «рассоздании» (in the making and unmaking; nel farsi e disfarsi) конкретных семантических полей *Глобальная Семантическая*

Система как целое никогда не может быть полностью структурируемой (а если бы даже она и была таковой, она все равно не была бы реально структурирована; а если бы даже и была, мы все равно не могли бы описать ее целиком), то мы должны полагать, что *только в теории* каждая семантическая единица отсылает ко всем остальным. *На практике* существуют миллионы пустых валентностей и миллионы единиц, никак не соединимых с другими единицами.

Представим себе, что схема, данная в разделе 2.6, состоит не из четырех элементов (A, B, C, D) и двух соотнесенных уровней, а из бесконечного числа и элементов и уровней. Представим себе также, что D отделено от A не тремя шагами (A – k – k – D), а миллионами шагов. Если бы культура никогда не проделывала этих шагов, A и D никогда бы не были связаны друг с другом.

Мы можем установить связь между A и D без достаточных оснований или же на основаниях, которые до поры до времени трудно осознать, и мы можем делать это, нарушая или не нарушая ту семантическую систему, из которой исходим. Попробуем приглядеться к данному клубку семиотических проблем; это будет лишь первым подступом к гораздо более сложной задаче.

Прежде всего, каковы могут быть «хорошие» основания для установления метафорной связи? Можно различать два типа удачной метафоры: метафору всего лишь «приемлемую» и метафору «стóящую». Метафора (по крайней мере) «приемлема» тогда, когда ее метонимическое основание очевидно сразу (или после небольшого размышления). /Сон/ вместо «смерть» или /корона/ вместо «король» – это приемлемые метафоры (тут много общих *сем* или признаков-примет). Но никто не назовет эти метафоры «прекрасными» («beautiful»): в них нет того напряжения, той многозначности, той затрудненности, которые характерны для выражений эстетических.

Предположим теперь, что перед нами метафора, метонимическое основание которой неочевидно, например

«selva oscura» («темный лес») в строке Данте[1]. В данном конкретном случае семантическая необходимость, связывающая «(пере)носитель» (the vehicle) (означающее — «лес»), относящийся к области физической географии, с той моральной сущностью, которая составляет «(пере)носимое» (the tenor), остается сокрытой, во всяком случае настолько, что позволяет играть в различные герменевтические игры, нацеленные на нахождение надежной интерпретации, достоверного чтения. Что же очевидно с самого начала? Очевидна ритмико-фонетическая необходимость на уровне означающих — другими словами, необходимость, обусловленная метром и рифмой, которые делают «обоснованным» («основания» тут — «музыкального» свойства) появление такого означающего, как /selva oscura/, в связи с такими означающими, как /dura/ («суровый») и /paura/ («страх», «ужас»). Наряду с возможным, но пока еще не выясненным отношением на уровне формы содержания мы ясно видим отношение на уровне формы выражения, и именно это заставляет нас верить, что должно быть также и некое соотношение на уровне формы содержания. Эта метафора — «сто́ящая», «красивая», потому что она предвозвещает семантическую необходимость еще до того, как эта необходимость определяется и обнаруживается.

[1] Здесь и далее имеются в виду первые две терцины «Божественной комедии» Данте:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.
Ah! quanto a dir qual era è cosa dura,
esta selva selvaggia e aspra e forte,
che nel pensier rinnova la paura!

В переводе М. Лозинского:

Земную жизнь пройдя до половины,
я очутился в сумрачном лесу,
утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
тот дикий лес, дремучий и грозящий,
чей давний ужас в памяти несу!

В каких же случаях метафора оказывается «вводящей в заблуждение» («фальшивой») или «провальной»? В тех, когда недостаточная необходимость на уровне формы выражения сочетается с несоизмеримой дистанцией между «(пере)носителем» и «(пере)носимым» на уровне содержания, при том что количество новой информации оказывается разочаровывающе малым. Таковы многие метафоры в текстах барокко.

Например, в сонете Артале[1], посвященном Марии Магдалине, ее волосы названы /fiumi/ («реки»[2]), что, несомненно, обусловлено необходимостью на уровне формы выражения: рифма необходимо связывает/fiumi/ («реки»), /lumi/ («светильники», «светочи»[3]) и /allumi/ («озаряет»):

> L'occhio e la chioma in amorosa arsura
> Se'l bagna e'l terge, avvien ch'amante allumi
> Stupefatto il fattor di sua fattura;
> Ché il crin s'è un Tago e son due Soli i lumi,
> Prodigio tal non rimirò natura:
> Bagnar coi Soli e rasciugar coi fiumi[4].

Но эта необходимость лишь побуждает искать метонимическую связь между реками и волосами. Когда же эта связь обнаруживается (отчасти благодаря одной из предыдущих строк, подготавливающей метафору сравнением), мы видим, что *сема* «текучесть», которая могла бы объединять эти две семемы, довольно периферийна по сравнению с *семами*, которые противопоставляют эти семемы

[1] Джузеппе Артале (1628–1679) – итальянский поэт-«маринист» (т. е. последователь Дж. Марино), прославившийся вычурностью своих метафор.

[2] Здесь скорее: «струи», «потоки».

[3] Здесь: «очи», «глаза».

[4] Эти стихи можно перевести на русский язык примерно так:
Глаза и волосы [Марии] в любовном горении,
Когда его [т. е. Христа] омывают и вытирают,
То любящая озаряет [т. е. лицезреет]
Творца, пораженного своим творением;
Потому что если волосы – это [река] Тежу, а очи – два солнца,
[То] такого чуда не увидит вновь природа:
Омывать солнцами и осушать струями.

друг другу: волосы на самом деле — сухие и твердые, а реки — влажные и жидкие. Правда (продолжая разговор об уровне содержания), мы вправе сказать, что семантическая необходимость слова /fiumi/ могла бы быть усилена противопоставлением слову /soli/ («[два]солнца»), которое метафорически замещает слово /occhi/ («глаза»). Однако, поскольку очевидно, что связь между глазами и /soli/ («солнцами») столь же мало «необходима», как связь между волосами и реками, а два промаха в сумме не дают одно попадание, то и две «необходимости», слабые каждая сама по себе, не составляют вместе большей «необходимости», даже если они и образуют хиазматическое противопоставление в контексте, полном метафор.

Иными словами: от формы выражения мы ожидаем, что она обеспечит нам предполагаемую или предлагаемую семантическую необходимость; а от формы содержания мы ждем, что эта необходимость, будучи явленной, каким-то образом обогатит наше знание — или знание об *означаемых* сообщения, или же знание об операциональных возможностях кода.

В случае же Марии Магдалины знание о том, что ее глаза — солнца, а волосы — реки, никак не способствует лучшему пониманию личности этой женщины; таким образом, изощренный художественный механизм, который побуждает нас увидеть метафорные отношения на уровне семантики, оказывается или работающим вхолостую, или обманчивым. Наша способность пользоваться данным кодом никак не расширяется, потому что мы вряд ли когда-либо попадем в такую ситуацию, в которой сможем воспользоваться вновь метафорой подобного рода. Поэтический эффект в данном случае можно признать ничтожным, потому что поэзия здесь, очевидно, «ничему не служит». Напротив, «selva oscura» у Данте отсылает нас к незамкнутой цепи смысловых (семантических) ассоциаций, которые уходят своими корнями в традицию символических и теологических толкований и которые позволяют нам говорить о жизни, о грехе и вообще о ситуации человеческого существования на Земле. Это именно то, что — интуитивно — названо кем-то «универсальностью

поэзии»: поэзия способна провоцировать (to provoke, provocare) такие изменения в плане содержания, которые оказываются действенными и вне того конкретного контекста, в котором первоначально возникла та или иная семантическая подстановка.

Еще один поэт XVII века, Клаудио Акиллини, дает нам очевидный пример метафоры, «провальной» в плане содержания и к тому же не имеющей никакой опоры в плане выражения. Но Акиллини терпит неудачу не потому, что пытается связать между собой слишком «далекое»: напротив, он соединяет — без особо волнующих результатов — то, что наше обыденное знание давно уже соединило:

Sudate, o fochi, a preparar metalli...[1]

В этой строке, в плане выражения, нет никакой необходимости, которая оправдывала бы употребление глагола «sudare» («потеть»). Не нарушая ни размера, ни рифмы, вполне можно было бы сказать, например: «Bruciate, o fochi...» («Гори, огонь...»). Таким образом, речь может идти лишь об уровне содержания. А на этом уровне метонимическая цепь, лежащая в основе метафоры, хотя и вполне реальна и даже очевидна (огонь — жар — пот: огонь обретает в качестве собственной *семы* тот эффект, который он производит на других, и т. д.), но выглядит слишком вымученной и перекрученной; она требует от читателя игры, которая не *стоит свеч:* столько труда — и всего лишь для того, чтобы узнать уже известное, т. е. что огонь вызывает пот. Читатель отвергает приглашение к авантюре, не сулящей ощутимых результатов — к лингвистической операции, которая, претендуя на создание чего-то

[1] «Потей, огонь, чтобы создать металлы...» — первая строка сонета Акиллини, в котором прославляется французский король Людовик XIII. Этот сонет цитирует А. Мандзони в своем романе «Обрученные». См.: *Мандзони А.* Обрученные / Пер. с итал. Г. Смирнова. М.: 1984. С. 440 («...Акиллини посвятил французскому королю Людовику свой знаменитый сонет: „Вздувайте меха и куйте мечи“»). На русский язык этот сонет перевел И. Голенищев-Кутузов. (См.: Итальянская поэзия XIII–XIX вв. в русских переводах. С. 269.)

нового, на самом деле не создает ничего и оказывается всего лишь утомительной тавтологией.

Другой случай — такие, например, суждения, как: «химический состав волос подобен химическому составу воды» или «огонь выделяет — через железы, подобные потовым железам человека — некую жидкость, имеющую гомеостатические функции». Это суждения фактуальные. Как я уже писал прежде, семиотика не занимается определением того, истинны или ложны подобные суждения. Дело семиотики — определить, приемлемы ли они социально. Многие фактуальные суждения оказываются неприемлемыми не потому, что они ложны, а потому, что их приятие означало бы реструктуризацию или всей *Глобальной Семантической Системы*, или по крайней мере значительной ее части. Это объясняет, почему в определенных исторических условиях физическое доказательство истинности определенных утверждений не могло противостоять социальной необходимости отвергнуть эти утверждения. Так, Галилей был осужден не по логическим причинам (в терминах «истинно» — «ложно»), а по причинам семиотическим, поскольку ложность его фактуальных суждений доказывалась с помощью противоречивших им суждений семиотических — типа: «это не соответствует сказанному в Библии».

Однако представимы и такие случаи, когда неприемлемые фактуальные суждения могут быть высказаны в метафорической форме — прежде, чем их выскажут в форме *референтной*. Например, если бы кто-нибудь до Коперника употребил метафору «периферийная сфера» для описания Земли, то он поставил бы получателя этого сообщения перед необходимостью допустить взаимоподставимость двух семем [/Земля/ и /периферия/. — *Прим. пер.*], которые характеризовались совершенно противоположными *семами*: Земля имела *сему* «центральность» и не имела *семы* «периферийность» (в рамках Солнечной системы). В этом случае мы имели бы метафору, которая — еще неотчетливым образом — предвосхищала бы будущую реструктуризацию кода и которая позволяла бы допустить возможность фактуальных суждений, в то время еще

непозволительных. В подобном случае творческий потенциал языка подталкивал бы к реструктурированию семантических полей и осей координат, хотя и не гарантируя необходимость тех или иных формулировок. Язык полон такими метафорическими предвосхищениями, чья познавательная, герменевтическая ценность, т. е. способность открывать новые метонимические цепочки, раскрывается лишь со временем и чья судьба обусловлена историческими обстоятельствами, которые семиотика не может предвидеть и предсказать.

Особый случай — такое предвосхищение в метафоре, благодаря которому производится «короткое замыкание» между двумя семантическими единицами, прежде чуждыми друг другу, и которое тем не менее прочно опирается на своего рода «необходимость» на уровне формы выражения. За несколько лет до того, как физики расщепили ядро атома, когда еще сама семема /атом/ была отягощена семой «неделимость» (по крайней мере на уровне обыденного сознания), Дж. Джойс в FW говорил об «abnihilisation of the ethym».

Здесь имеет место подстановка-сопоставление «атома» и /etymon/[1], которое опирается на то, что мы называем *смежностью в силу подобия означающих*. После того как такое сопоставление сделано, не могут не возникнуть — на семантическом уровне — догадки о возможном расщеплении атомов, поскольку в отношении «этимона» подобные процессы расщепления наглядно осуществляются в тексте FW (т. е. *смежность в силу подобия означающих* подкрепляется *смежностью по ко-тексту*). *Семы*, общие для семем /атом/ и /этимон/ (элементарность и первоначальность: атом — это «этимон» физических явлений, а этимон — «атом» явлений словесных; подобные ассоциации подсказываются самой структурой кода), придают правдоподобность таким возможным фактуальным суждениям, которые способны перепахать и перевернуть все семантическое поле. Поэт предвосхищает будущее развитие научно-понятийного знания, потому что — пусть всего лишь с помощью

[1] Etymon *(греч.)* — здесь: первоначальное значение слова.

выразительных средств своего искусства — «размыкает» понятийные цепи, вовлекая в игру *элементы культуры** (cultural units), разъединяя их, вырывая из привычных семиотических конфигураций[1].

Именно так и именно поэтому (возвращаясь к нашей поясняющей схеме) A и D могут быть соединены на некотором основании. Иными словами, так, что рано или поздно кто-то поймет обоснованность этого соединения и необходимость фактуального суждения, прежде не существовавшего. Тогда и только тогда станет явным, что маршрут, образованный несколькими смежностями, сколь бы он ни был утомительным, был проходим и что вообще возможно было прочерчивать подобные маршруты. Так фактуальные суждения, сначала предвосхищаемые необычными метафорами, переворачивают и реструктурируют семантическую систему, прокладывая в ней маршруты, которых прежде не было. Так проявляется творческая способность языка: язык не ограничивается теми маршрутами, которые уже приняты культурой, но использует некоторые из них, чтобы прокладывать новые.

И все это наконец проясняет различие между изобретательной метафорой и собственно фактуальным суждением, хотя и то и другое как будто имеют одну и ту же функцию: устанавливать новые связи в семантической системе.

Фактуальное суждение черпает данные, нарушающие привычный порядок понятий (будь то данные чувств или данные разума), вне пределов языка. Напротив, метафора черпает идею возможного соединения внутри языка, внутри сферы неограниченного семиозиса, даже если это новое соединение преобразует саму эту сферу, т. е. образующие ее соединения.

Фактуальное суждение порождается реальным изменением в мире — и лишь затем становится знанием семи-

[1] В этой связи стоит вспомнить, что в 1964 г. американский физик М. Гелл-Манн (M. Gell-Mann) взял придуманное Дж. Джойсом слово «quark» (FW. P. 383, строка 1) и сделал его физическим термином — для обозначения «субатомных» частиц вещества.

отическим. Метафора же порождается внутренними сдвигами в семиозисе. Если метафора удачна, она создает новое знание, потому что создает новые семиотические суждения и в конечном счете приводит к результатам, не отличающимся от результатов фактуальных суждений. Но в двух этих случаях на получение нового знания уходит разное количество времени. Фактуальное суждение как таковое быстро умирает, превращаясь в суждение семиотическое. Фактуальное суждение, (вос)принятое как истинное (например: «Земля не является центром Солнечной системы»), умирает как таковое, порождая элемент кода («Земля значит периферия»).

Успешные фактуальные суждения запоминаются как таковые лишь тогда, когда за ними закрепляется характеристика «знаменитое» (например: «знаменитое открытие Коперника»; очевидно, что с некоторого времени это знаменитое открытие стало частью кода любого первоклассника).

Напротив, метафоры (которые, собственно, суть суждения *метасемиотические*) обычно не поддаются подобному усвоению. Если метафоры изобретательны (т. е. оригинальны), они не могут быть легко восприняты: система склонна скорее их отторгнуть. Подобные метафоры, прежде чем создать новое знание, производят то, что в терминах психологии можно назвать «возбуждением» и что, с точки зрения семиотики, есть не что иное, как «информация» в самом прямом смысле этого слова: избыток беспорядка относительно существующих кодов. Сталкиваясь с метафорой, мы чувствуем, что она несет какое-то знание, и интуитивно («обегая» метонимические цепочки, лежащие в ее основе) ощущаем ее, метафоры, законность; еще до того, как анализ выявит эти метонимические цепочки, мы осознаем, что метафора несет дополнительное знание, хотя пока не способны доказать эту ее законность.

Однако просто соединение нового «(пере)носителя» и нового (или старого, или неожиданного) «(пере)носимого» еще не становится частью нашей культуры. Именно ощущение непризнанности данной кодификации и

одновременно смутное чувство, что она необходима, наделяют метафору характерностью и облегчают ее запоминание. Когда же это смутное ощущение — и небывалости, и необходимости — усиливается другими приемами (контекстуальными или суперсегментными), оперирующими с субстанцией выражения (т. е. с субстанцией эстетических метафор), тогда-то и возникает то, что наивные специалисты по эстетике называют «поэзией», «лиризмом» или «чудом искусства». Это — ощущение досягаемости, ощущение валентности, которую культура еще не насытила, еще не заполнила. Это осознание того, что *могли бы* — что *должны бы* — возникнуть новые коды и коды старые уже не могут не подвергнуться их преображающему воздействию.

Когда же в конце концов метафоры превращаются в знание, они завершают свой круг развития. Они становятся *катахрезами.* Поле реструктурировано, семиозис реорганизован, метафора (возникшая как изобретение) стала культурой.

Однако, чтобы добиться таких результатов, метафора должна использовать противоречия самого кода. Чтобы метафора могла обрести свои подрывные свойства, в лоне самого кода должны наличествовать два условия: одно, относящееся к плану выражения, другое — к плану содержания:

a) необходимо, чтобы в коде (в силу его фундаментальной произвольности) были такие соответствия между означающими и означаемыми (соответствия не строго однозначные, не единственно допустимые, не зафиксированные раз и навсегда, а, напротив, открытые для различных передвижек), которые позволяли бы использовать то или иное означающее для указания на означаемое, при обычном раскладе с ним не сочетаемое;

b) необходимо также, чтобы — при переходе от одного семантического поля к другому и при соотнесении их друг с другом — внутри самой *Глобальной Семантической Системы* обнаружилась возможность приписывать одной и той же семеме противоречащие друг другу семы.

Вернемся к нашей схеме:

A	vs.	B	vs.	C	vs.	D
↓		↓		↓		↓
k		y		z		k

Должна существовать возможность (и она действительно существует), что, подставляя D вместо A на основе метонимических связей, мы увидим, что у D есть некоторые *семы*, противоречащие *семам* A, но что тем не менее мы можем, коль скоро D подставлено вместо A, сформулировать метасемиотическое утверждение A = не-D.

Чтобы *Глобальная Семантическая Система* могла производить творческие высказывания, ей *необходимы* внутренняя противоречивость и наличие не одной *формы* содержания, а многих разных *форм* содержания.

Примечания

I См.: *Eco U.* The Code: Metaphor or Interdisciplinary Category? // Yale Italian Studies 1. 1977. № 1. [Критику понятия *код* см. также в других книгах У. Эко: *Eco U.* Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington, Indiana U.P., 1984. Гл. 5; *Eco U.* Semiotica e filosofia del linguaggio. Torino, Einaudi, 1984. Гл. 5. Эти две книги и особенно их пятые главы весьма различны между собой. Есть французский перевод итальянской версии: *Eco U.* Sémiotique et philosophie du langage / Tr. de l'italien par M. Bouzaher. P.: PUF, 1988. — *Прим. пер.*]

II См.: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München: Huerber, 1960; *Fontanier* P. Les Figures du discours. P.: Flammarion, 1968.

III См.: *Теория*, 3.2.

IV *Joyce J.* Finnegans Wake. L.: Faber and Faber, 1957. P. 486 (= N. Y.: Viking, 1945. P. 486).

V См.: *Atherton J. S.* The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's «Finnegans Wake». L.: Faber and Faber, 1959; repr.: N. Y.: Viking, 1960. Интересно отметить: «Октавий» Минуция Феликса начинается так же, как «Улисс». Группа молодых интеллектуалов беседует о Христе, прогуливаясь вдоль берега моря, которое представле-

но в непрерывном движении; а вдалеке играют дети. Аналогия может быть случайной, но допустимо предположить, что и здесь мы имеем дело с очередным пастишем-воспоминанием Джойса, ненасытного читателя.

VI См.: *Joyce J.* Op. cit. P. 486. Еще одно предположение-догадка: слово «picaresque» может быть отсылкой к образу Трикстера как шутника-озорника.

VII См.: *Hayman D.* A First Draft Version of F.W. L.: Faber and Faber, 1963.

VIII См.: *Eco U.* Le poetiche di Joyce. Milano: Bompiani, 2ª ed., 1965: похоже, что такой же механизм лежит в основе явления, названного [в этой книге о Джойсе] *эпифанией.* [См. русский перевод: *Эко У.* Поэтики Джойса / Пер. А. Коваля. СПб., Симпозиум, 2003. Глава «Эпифания как эпистемологическая метафора», с. 383–405. Ср. английский перевод: *Eco U.* The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce / Tr. from the Italian by E. Esrock. Cambridge, Mass., 1989. P. 74–77: The Epiphany as an Epistemological Metaphor.]

IX См. главу 7 этой книги.

X См.: *Теория:* 2.5–2.11.

XI См.: *Quillian R. M.* Semantic Memory // Semantic Information Processing / Ed. by M. Minsky. Cambridge, 1968 [= Quillian, 1968], а также *Теория*, 2.12.

XII Модель Квиллиана (Модель Q) — это множество узлов, связанных между собой различными ассоциативными связями. Значению («означаемому») каждой лексемы, хранимому в памяти, в модели соответствует некий узел, в котором термин, соответствующий данной лексеме, занимает положение «патриарха» и называется *типом (type)* (в том смысле, в каком это слово понимал Ч. Пирс). Определить *тип А* значит использовать в качестве его интерпретантов ряд других лексем («означающих»), которые в таком случае выступают как *токены**.

Значение («означаемое») лексемы образуется множеством связей с различными *токенами*, каждый из которых, в свою очередь, становится *типом В*, т. е. «патриархом» новой конфигурации, которая включает в себя много других лексем в качестве *токенов.* Некоторые из них были также и *токенами*, относившимися к *типу А.* Более того, *тип В* может иметь *тип А* как один из своих *токенов.*

«Общая структура памяти как целого образует огромное множество конфигураций, каждая из которых состоит из

„головного" узла и связанных с ним узлов-токенов» (Quillian, 1968. P. 327).

В рамках данной модели каждый знак определяется через свои взаимосвязи с универсумом всех других знаков, которые выступают как интерпретанты, но каждый из которых готов сам стать знаком, интерпретируемым всеми остальными. Таким образом, модель как целое основана на процессе *неограниченного семиозиса.* Взяв за исходную точку какой-нибудь знак, который будет сочтен *типом,* можно обойти («обежать») — от центра до самой дальней периферии — весь универсум элементов культуры. Каждый из них может, в свою очередь, стать центром и породить бесконечные периферии.

XIII См.: *Теория,* 3.1.2.

Глава третья
О ВОЗМОЖНОСТИ СОЗДАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СООБЩЕНИЙ НА ЯЗЫКЕ ЭДЕМА

Согласно Якобсону [Якобсон, 1975] эстетическое использование языка отмечено *неоднозначностью (the ambiguity, la ambiguità)* создаваемых сообщений и их *направленностью на самих себя, авторефлексивностью (the self-focusing character, la autoriflessività)*. Благодаря своей неоднозначности сообщение обретает творческий потенциал, выходящий за рамки обычных возможностей кода. Но то же можно сказать и о метафорическом использовании языка («метафорическое» отнюдь не всегда означает «эстетическое»). Чтобы имело место сообщение именно эстетическое, недостаточно неоднозначности на уровне *формы содержания*, т. е. игры метонимиями, посредством которой осуществляются метафорные подстановки, представляющие в ином свете и всю семантическую систему, и весь тот мир, который эта система организует. Для создания эстетического сообщения необходимо еще и определенным образом изменить *форму выражения* так, чтобы адресат, ощущая изменения в *форме содержания*, не упускал бы из виду и само сообщение как физическую сущность. А это позволит ему уловить и изменения в *форме выражения*, осознавая некую связь между тем, что происходит в сфере содержания, и тем, что происходит в сфере выражения. Именно в этом смысле эстетическое сообщение становится направленным само на себя, авторефлексивным (self-focusing, autoriflessivo): оно сообщает также и о своем собственном физическом устроении. Именно в этом смысле можно понимать утверждение, что в искусстве форма и содержание неразделимы. Это не означает, что невозможно различать план

выражения и план содержания и говорить о специфике каждого из них: речь идет лишь о том, что сдвиги на одном уровне всегда связаны со сдвигами на другом.

В рассуждениях на темы эстетики всегда есть соблазн обосновывать вышеизложенные идеи в чисто теоретическом плане. Когда же аналитик обращается к их практическому подтверждению, то обычно берет в качестве рабочего материала довольно изощренные и сложные эстетические сообщения, которые с трудом поддаются точному анализу с помощью выбранных теоретических терминов — *различия уровней, изменения кода и системы, механизмы инновации* и т. д. Поэтому имеет смысл сконструировать уменьшенную лабораторную модель эстетического языка: выбрать крайне простой язык-код и показать, по каким правилам он может создавать эстетические сообщения. Это должны быть внутренние правила самого кода, обладающие к тому же способностью изменять данный код как на уровне формы выражения, так и на уровне формы содержания. Таким образом, наша лабораторная модель должна будет продемонстрировать, как язык может порождать противоречия внутри себя самого, и к тому же показать, что эстетическое использование языка — один из наиболее подходящих способов создавать подобные противоречия. Наконец, наша модель должна будет доказать, что те противоречия, которые эстетическое использование языка создает на уровне формы выражения, влекут за собой и противоречия на уровне формы содержания и в конечном счете приводят к полной реструктуризации всего нашего мировидения.

Для проведения этого эксперимента попробуем представить себе допотопную ситуацию: жизнь в Эдеме, обитатели которого говорят на некоем эдемском языке.

Моя модель этого языка заимствована у Джорджа Миллера (проект «Граммарама») [Miller, 1967] — с тем лишь отличием, что сам Дж. Миллер не предполагал использовать свою модель в качестве языка Эдема или в эстетических целях. Он лишь изучал поведение некоего индивидуума, который должен был создавать произвольные последовательности из двух базовых символов (D и R) и получал

контрольные ответы, которые указывали ему, какие из этих последовательностей являются грамматически правильными. Задача состояла в том, чтобы установить, насколько данный индивидуум способен выявить правила порождения грамматически правильных последовательностей. Иными словами, модель Дж. Миллера — это тест для обучения языку. В нашем же эксперименте мы будем иметь дело с Адамом и Евой, которые уже знают, какие из последовательностей правильные, и используют их в своих беседах, хотя и имеют (естественно) смутные представления о тех порождающих правилах, которые лежат в основе их языка.

3.1. Семантические единицы и значимые последовательности в языке Эдема

Живя среди роскошной природы, Адам и Ева тем не менее выработали лишь довольно ограниченный ряд семантических единиц, которые относятся в основном к их (Адама и Евы) эмоциональным реакциям на флору и фауну, но не подразумевают ни точных классификаций, ни точных наименований. Эти семантические единицы могут быть сгруппированы в шесть основных множеств:

Да vs. Нет	
Съедобное vs. Несъедобное	(«Съедобное» подразумевает «то, что можно съесть», «еда», «я хочу есть» и т. д.)
Хорошее vs. Плохое	(Эта оппозиция относится и к моральному и к физическому опыту.)
Красивое vs. Уродливое	(Эта оппозиция охватывает все виды и степени удовольствия, развлечения, желательности и т. д.)
Красное vs. Синее	(Эта оппозиция охватывает всю гамму цветового восприятия: земля воспринимается как красная, а небо — как синее; мясо — красное, а камни — синие и т. д.)

Змей vs. Яблоко

(Эта оппозиция уникальна в том отношении, что она обозначает объекты, а не качества объектов или реакции на них. Следует также отметить, что, в то время как все прочие объекты просто имеются в наличии, под рукой, вышеназванные отличаются от всех других своей чужеродностью. Можно сказать, что эти два *элемента культуры* включаются в язык-код только после того, как Бог произносит фактуальное суждение о неприкосновенности яблока [см. ниже]. И когда змей появляется на том же дереве, на котором висит яблоко, он в каком-то смысле оказывается дополнением к этому плоду и тем самым приобретает статус особого элемента культуры. Все прочие животные воспринимаются лишь как «съедобные», или «плохие», или «синие», или даже «красные» — но без каких-либо дальнейших спецификаций, выделяющих их из глобального континуума восприятий.)

Естественно, один элемент культуры выступает *интерпретантом* другого, и таким образом составляются коннотативные цепочки:

(1) Красное = Съедобное = Хорошее = Красивое
Синее = Несъедобное = Плохое = Уродливое

Однако Адам и Ева могут обозначить (и, следовательно, осознать) указанные элементы культуры лишь с помощью каких-либо значащих форм, каких-либо означающих. Поэтому Адаму и Еве дан (а может быть, постепенно усвоен ими? — для наших целей это безразлично) очень простой язык, который достаточен для выражения вышеназванных понятий.

В этом языке — всего два звука: А и Б — которые могут составлять последовательности по формуле $X + nY + X$. Иными словами, каждая последовательность должна начинаться одним из этих звуков, затем должны идти n повторений другого звука, а в конце должен вновь стоять (в единственном числе) звук начальный. Данная формула позволяет создавать бесконечное число синтаксически правильных последовательностей. Но Адам и Ева знают лишь определенное, конечное число подобных последовательностей, которые однозначно соответствуют вышеназванным элементам культуры. Их язык-код выглядит так:

(2) АБА = Съедобное
БАБ = Несъедобное
АББА = Хорошее
БААБ = Плохое
АББББА = Змей
БАААБ = Яблоко
АБББББА = Красивое
БААААБ = Уродливое
АБББББББА = Красное
БАААААБ = Синее

Кроме того, этот язык-код содержит два универсальных оператора:

АА = Да
ББ = Нет,

которые могут означать Разрешение/Запрещение, Существование/Несуществование, Одобрение/Неодобрение и т. д.

В этом языке-коде есть лишь одно правило синтаксиса: соединение двух последовательностей означает, что соответствующие элементы культуры находятся в отношении взаимной предикации. Так, например, сочетание БАААБ. АББББББА означает и «Яблоко — Красное» и «Красное Яблоко».

Адам и Ева могут вполне успешно пользоваться своим эдемским языком. Одно лишь они понимают довольно смутно: правила порождения самих последовательностей. Впрочем, интуитивно они ощущают эти правила, и поэтому последовательности АА и ББ воспринимают как ано-

мальные. Кроме того, Адам и Ева не знают, что можно было бы создавать и другие правильные последовательности: отчасти потому, что не испытывают особой нужды в них, так как нет больше ничего такого, чему надо было бы дать имя. Адам и Ева живут в мире целостном, гармоничном, вполне их удовлетворяющем; в их сознании нет ни проблем, ни потребностей.

Описанные выше коннотативные цепочки (1) принимают для Адама и Евы следующий вид:

(3) АБА = АББА = АББББА = АББББББА = БААААБ = АА
Съедобное Хорошее Красивое Красное Яблоко Да

БАБ = БААБ = БАААААБ = БАААААББ = АББББА = ББ
Несъедобное Плохое Уродливое Синее Змей Нет

Таким образом, слова соответствуют вещам (или скорее их восприятию Адамом и Евой), а вещи соответствуют словам. Поэтому для Адама и Евы естественны коннотативные ассоциации типа:

(4) АБА = Красное.

Как видим, это уже метафора в зачаточном состоянии, возникающая благодаря экстраполяции в рамках метонимических цепочек типа (3). Это уже — в зародыше — творческое использование языка. Конечно, языковое творчество (как и информация, благодаря ему обретаемая) здесь минимально, потому что все метонимические цепочки-тропинки даны заранее и все уже вполне исхожены — по причине малости и скудости этой семиотической вселенной (как в плане формы содержания, так и в плане формы выражения).

Все суждения, которые Адам и Ева могут сделать в этой вселенной, неизбежно оказываются суждениями семиотическими, т. е. суждениями внутри предопределенного круга семиозиса. Правда, Адам и Ева могут высказывать и фактуальные суждения вроде */...красное/*, когда, например, они видят перед собой ягоду черешню. Но подобное фактуальное суждение тут же сходит на нет, потому что в языке Адама и Евы нет термина */.../*, и поэтому на их языке нельзя описать данное ощущение. По сути дела, суждения

такого рода приводят лишь к тавтологиям: ягода черешня, воспринятая и обозначенная как */красное/*, ведет к суждениям типа */красное — это красное/* или */красное — это хорошее/*, что и так уже санкционировано языком-кодом согласно равенствам (3).

Мы вправе предположить, что Адам и Ева могут указывать на предметы пальцами, т. е. употреблять жест, эквивалентный указательному местоимению */этот/*. Подобным же образом к любому высказыванию соответствующим указательным жестом может быть прибавлен шифтер */я/*, или */ты/*, или */он/*. Так, высказывание /АБББББА. АБА/, сопровождаемое двумя определенными указательными жестами, может означать: «*я* ем *это* красное». Но несомненно, что Адам и Ева воспринимают эти способы указывания как неязыковые или, лучше сказать, метаязыковые, т. е. как некие *кванторы* существования*, или *указательные стрелки*, которые позволяют соотносить высказывания (осмысленные сами по себе) с конкретными ситуациями или объектами.

3.2. Формулировка первого фактуального суждения с семиотическими последствиями

Адам и Ева освоились в Эдеме и научились ориентироваться в нем с помощью языка — и тут появляется Бог и произносит первое фактуальное суждение. Общий смысл того, что Бог хочет сказать Адаму и Еве, заключается в следующем: «Вы, вероятно, полагаете, что яблоко относится к классу хороших, съедобных вещей, поскольку оно красное. Я же говорю вам, что его не следует считать съедобным, поскольку оно плохое». Разумеется, Бог не снисходит до объяснения того, почему яблоко — это плохо; просто Он — мерило всех ценностей (и сам знает об этом).

Но Адам и Ева попадают в затруднительное положение: с одной стороны, они уже привыкли ассоциировать Хорошее со Съедобным и Красным, но с другой — они никак не могут проигнорировать указание Бога, который в их сознании есть АА, т. е. «да», воплощение Позитивного.

Следует заметить, что если во всех других случаях последовательность АА используется лишь как знак соединения других последовательностей, то в случае Бога («Я есмь то, что я есмь» [1]) АА – это не просто формула предикации: это Его имя. Если бы Адам и Ева были более искушены в теологии, они бы сообразили, что змея следовало бы назвать ББ, но наши герои пребывают в счастливом неведении этих тонкостей. Для них змей – Синее и Несъедобное, и только после указания Бога он становится особым объектом в универсуме Эдема.

Итак, Бог говорит: /БАААБ. БАБ – БАААБ. БААБ/ (т. е. «Яблоко – Несъедобное, Яблоко – Плохое»).

Это – суждение фактуальное, поскольку оно выражает идею, прежде неизвестную адресатам (Бог – одновременно и *референт* и авторитетный источник *референции**; для нас подобным значением и авторитетом обладали бы слова нобелевского лауреата по плодоводству). Однако суждение Бога отчасти и семиотическое, поскольку оно устанавливает новый тип коннотативной связи между семантическими единицами, которые до этого были увязаны друг с другом по-иному.

Как мы вскоре увидим, Бог совершает серьезную ошибку, вводя элементы, которые способны разладить (sconvolgere) всю систему языка-кода. Желая сформулировать Запрет, чтобы подвергнуть испытанию созданных им людей, Бог подает первый и решающий пример того, как можно внести разлад (sconvolgimento) в порядок вещей, до того предполагавшийся естественным. Почему яблоко, будучи красным, должно быть несъедобным, как если бы оно было синим?

Увы, Бог хотел создать культуру, а культура рождается, очевидно, с установлением некоего институционального табу. Можно было бы возразить, что культура уже существовала с того момента, как возник язык, а Бог создал лишь организующий принцип власти и закона. Но кто

[1] «Я есмь то, что я есмь» («I am that I am» = «Io sono colui che è») – цитата из Библии (Ис. 3, 14). Ср. в русском синодальном переводе: «Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий (*Иегова*)».

знает, что и как именно происходило в этот поворотный момент истории? А может быть, формирование языка вообще произошло после формулирования вышеупомянутого Запрета? Впрочем, здесь мы имеем дело всего лишь с гипотетической моделью, которая вовсе не ставит себе целью разрешить проблему происхождения языка. Тем не менее мы вправе утверждать, что Бог допустил промах. Какой именно — пока не скажем. Об этом речь пойдет далее. Теперь же вернемся к рассмотрению того, как развивалась критическая ситуация в саду Эдема.

Вследствие божественного указания-запрета Адам и Ева должны изменить коннотативные цепочки, установленные выше равенствами (3), и придать им следующий вид:

(5) Красное = Съедобное = Хорошее = Красивое = Да
Синее = Несъедобное = Плохое = Уродливое = Нет =
= Змей и Яблоко,

откуда легко получить:

Змей = Яблоко.

Как видим, в наш воображаемый семантический универсум внесен определенный дисбаланс по сравнению с исходной ситуацией, но тот реальный семантический универсум, в котором мы живем, скорее похож на ситуацию (5), чем на ситуацию (3). Так или иначе, этот дисбаланс создает первое противоречие в стране чудес Адама и Евы.

3.3. В семантическом универсуме Эдема обозначается противоречие

С одной стороны, в силу определенных привычек восприятия яблоко можно по-прежнему обозначать как */красное/*, но с другой — установлено коннотативное соответствие между Яблоком и Плохим, Несъедобным, а следовательно, и Синим. Высказывание

(6) БААА Б. АБББББА («Яблоко — Красное»)

вступает в противоречие с высказыванием

(7) БААА Б. БАААААБ («Яблоко — Синее»).

Адам и Ева осознают, что столкнулись со странным случаем: денотация вступает в противоречие с порожденными ею самой коннотациями; и это противоречие невозможно даже выразить обычным денотативным языком. Адам и Ева не могут указать на яблоко, говоря: */это — Красное/*, потому что они знают, что */это — Синее/*. Они не хотят формулировать внутренне противоречивое утверждение «Яблоко — Красное, Яблоко — Синее», и поэтому вынуждены описывать сию уникальную сущность, яблоко, с помощью своего рода метафоры: */Красное и Синее/* или, что предпочтительнее, */то, что называется Красное-Синее/*. Вместо какофонического высказывания /БАААБ. АББББ-БА. БАААААБ/ («Яблоко — Красное, [Яблоко] — Синее») Адам и Ева прибегают к метафоре, к сложному имени-заменителю, которое избавляет их от логического противоречия и дает возможность воспринять понятие интуитивно и неоднозначно (путем довольно неоднозначного использования языка-кода). Итак, Адам и Ева говорят о яблоке:

(8) АББББББАБАААААБ («Красносинее»).

Этот новый термин выражает внутренне противоречивый факт, не обязывая говорящего описывать его в соответствии с обычными правилами логики, которые его не допустили бы. Но в то же время этот термин вызывает у Адама и Евы прежде не испытанные ими ощущения. Они заворожены необычным звучанием, непривычной формой той последовательности, которую они составили. Сообщение (8) явным образом неоднозначно с точки зрения формы содержания, но оно неоднозначно и в том, что касается формы выражения. Тем самым мы имеем здесь в зародыше направленность текста на самого себя (авторефлексивность). Адам говорит */Красносинее/* — и затем, вместо того чтобы перевести взгляд на яблоко, он повторяет про себя, словно ребенок, увлеченный новой игрушкой, это сочетание странных звуков. Может быть, впервые он обратил внимание на сами слова, а не на те вещи, с которыми слова соотносятся.

3.4. Создание эстетических сообщений

Повторяя про себя выражение (8), Адам делает неожиданное открытие: в последовательности АБББББ*БАБ*ААААААБ, как бы в центре ее, находится последовательность БАБ («Несъедобное»). Любопытно: яблоко, будучи Красносиним, содержит выразительное указание на ту самую свою несъедобность, которая прежде казалась лишь одной из коннотаций формы содержания. Теперь же яблоко оказывается «Несъедобным» и в том, что касается формы выражения. Адам и Ева открыли для себя возможность эстетического использования языка. Вернее: лишь начали открывать.

Их стремлению к яблоку еще предстоит возрасти. Мысль о яблоке должна обрести еще большее очарование, чтобы породить эстетический импульс. Романтики это хорошо понимали: искусство творится только всплесками сильных страстей (даже если объект страсти – всего лишь язык). И вот Адама охватила страсть к языку. Первое же языковое открытие привело его в сильнейшее возбуждение. Но одновременно в нем возникает и страсть к яблоку: запретный плод, единственная в своем роде вещь во всем Эдеме, обретает особую притягательность для Адама, особый appeal, так сказать, apple appeal[1]. Адаму хочется спросить: «Почему?» При этом именно запретный плод вызвал к жизни новое, прежде не существовавшее (запретное?) слово. Образуется тесная связь между страстью к яблоку и страстью к языку: то единство физического и ментального возбуждения, которое, пожалуй, вполне подобно (в уменьшенном масштабе) тому, что мы теперь называем порывом к художественному творчеству.

На следующем этапе своих экспериментов Адам уделяет особое внимание *субстанции (материи) выражения.* Найдя большой камень с плоской поверхностью, он пишет на нем:

(9) АБББББА, что значит «Красное»,

но Адам написал это соком каких-то синих ягод.

[1] Букв.: «яблочная привлекательность», «привлекательность яблока» *(англ.).*

Затем он написал:

(10) БАААААБ, что значит «Синее»,

но для этой надписи Адам употребил сок красных ягод.

Адам, чуть отступив от камня, любуется своей работой. Не правда ли, оба выражения — и (9) и (10) — это своего рода метафорические описания яблока? И их метафоричность усиливается материалом письма, т. е. той особой значимостью, которую обретает субстанция выражения. Более того, самим актом письма субстанция выражения (точнее, особая метода обращения с этой субстанцией) из элемента факультативного была превращена в элемент значимый, стала *формой выражения* (хотя и на языке цветовом, а не словесном).

Произошло нечто странное: до сих пор красные предметы были просто неопределенными референтами, с которыми можно было соотнести сигнификант-означающее АБББББА (чей сигнификат-означаемое — «Красное»). Но теперь некий красный предмет, а именно красный ягодный сок, сам стал сигнификантом-означающим; и среди его сигнификатов-означаемых — то самое слово АБББББА («Красное»), которое прежде его обозначало. В процессе неограниченного семиозиса любой сигнификат-означаемое может стать сигнификантом-означающим другого сигнификата, в том числе — своего собственного прежнего сигнификанта. Может даже получиться так, что некий объект-референт семиотизируется и становится знаком. Не говоря уже о том, что красный цвет сока означает, не только «Красное», и не только «АБББББА», но еще и «Съедобное», «Красивое» и т. д.

Однако на вербальном уровне красная надпись на камне значит «Синее», т. е. «Плохое», «Несъедобное». Какое чудесное открытие! Эта надпись как бы воспроизводит всю мощь неоднозначности, присущей яблоку. Адам и Ева, в восхищении и восторге, часами сидят и смотрят на знаки, начертанные на камне. «Как это барочно!» — хотела бы сказать Ева, но не может. У нее еще нет метаязыка критики.

А Адам не унимается. И пишет:

(11) АБББББ*Б*А.

Тут шесть Б. Такой последовательности нет в его словаре, но она больше всего похожа на последовательность АБББББА («Красное»). Стало быть, Адам написал слово «Красное», но с графической эмфазой. А нет ли у этой эмфазы, внесенной в форму выражения, какого-либо соответствия в плане формы содержания? Какого-нибудь эмфатически красного цвета? Более красного, чем просто Красное? Например, цвет крови? Примечательно: именно в этот момент, именно тогда, когда Адам пытается найти применение придуманному им новому слову, он впервые обращает внимание на различные оттенки красного цвета в окружающем мире. Инновация, произведенная на уровне формы выражения, побуждает Адама видеть новое также и на уровне формы содержания. Можно сказать, что дополнительное Б не просто создает вариант формы выражения, но вносит в нее новое свойство. Однако Адам откладывает рассмотрение этой проблемы. Сейчас ему интересно продолжить языковые эксперименты с яблоком, от которых это неожиданное открытие несколько его отвлекло. Теперь он хочет попытаться написать (или сказать) нечто более сложное. Он хочет сказать: «Несъедобное — это Плохое, и это есть Яблоко — Уродливое и Синее». И вот что он пишет:

(12)
БАБ
БААБ
БАААБ
ББАААБ
БАААААБ

Получился текст в виде колонки. Две любопытные особенности формы этого сообщения привлекают внимание Адама: a) длина слов в колонке постепенно и неуклонно увеличивается (появляется некий ритм) и b) все последовательности оканчиваются на одну и ту же букву (получается нечто вроде рифмы). Сладкие чары языка *(epōdē*[1]*)* увлекают Адама. Значит, думает Адам, указание Бога было

[1] epōdē *(греч.)* — эпода, волшебная песнь, магический заговор, заклинание; здесь, очевидно, в расширительном смысле — способность языка воздействовать на сознание человека.

верно: злокачественность Яблока подчеркнута своего рода необходимостью формы, которая *требует*, чтобы (и на уровне содержания) Яблоко было Уродливым и Синим. На Адама производит столь сильное впечатление это очевидное единство формы и содержания, что он начинает думать, что *nomina sint numina*[1]. И Адам идет дальше: он решает усилить и ритм, и рифму, внеся в свое высказывание (и так уже бесспорно «поэтическое») умышленные и рассчитанные повторы:

(13) БАБ БАБ
БААБ БАБ
БААБ БАБ
БАБ БАААААБ

Как видим, у Адама явно пробудились «поэтические» амбиции! Идея, что *nomina sint numina*, разожгла его воображение. С почти хайдеггерианской склонностью к ложным этимологиям он замечает для начала, что слово «Яблоко» (БААБ) оканчивается на Б, как и все другие слова, соотносящиеся с ББ-вещами, т. е. вещами плохими (с Плохим, Уродливым и Синим). Первый вывод, который Адам сделал (хотя еще и не сформулировал) из поэтического использования языка, таков: язык — это часть природного порядка вещей; это явление естественное, *иконическое** и аналоговое, возникающее из потаенного звукоподражания духа. Язык — это голос Бога. Как видим, у Адама обнаруживается тенденция использовать свои поэтические опыты в реакционном ключе, чтобы повернуть время назад: посредством языка говорят-де высшие силы! Помимо прочего, все это льстит тщеславию Адама: с тех пор как он стал экспериментировать с языком, Адам ощущает себя в какой-то мере сопричастным Богу. Он начинает подозревать, что в этом — его превосходство над милой ему Евой. И думать, что в этом-то и заключается *la différence*[2] между ними.

Однако и Ева вовсе не чужда той страсти к языку, которой охвачен ее сотоварищ. Просто у нее другие мотивы.

[1] Имена, должно быть, боги *(лат.)*.
[2] Различие *(фр.)*.

Ее встреча со змеем уже состоялась, и то немногое, что он мог ей сказать на небогатом языке Эдема, было, вероятно, проникнуто такими чувствами, о каковых мы, исследователи, говорить не можем, поскольку семиотика не в состоянии анализировать прелингвистические факторы.

Так или иначе, Ева тоже вступает в игру. Она обращает внимание Адама на то, что если *nomina sunt numina*[1], то странно, что Змей (АББББА) имеет на конце тот же элемент А, что и слова, означающие «Красивое», «Хорошее» и «Красное». И еще Ева показывает Адаму, что поэзия дозволяет всевозможные языковые игры. Например:

(14) АББА
АББББА
АББББББА
АББА

Поэтический текст Евы значит: «Хорошее, Красивое, Красное — это Змей» — и в этом тексте есть такое же «необходимое» единство, такое же соответствие между выражением и содержанием, как и в более раннем тексте Адама (12). Более того, Ева, обладая еще более тонким чувством формы, создала текст, в котором есть не только конечная рифма, но и единоначатие — анафора.

Текст Евы вновь поднимает проблему противоречия, которую стихотворение Адама (12) как будто уже сняло с повестки дня. Как может змей по праву формы приравниваться к тому, что система языка запрещает к нему приравнивать?

Успех вдохновляет Еву и кружит голову. Ей чудятся уже и какие-то другие, новые способы создания скрытых подобий между формой и содержанием — так, чтобы при этом возникали новые противоречия. Она могла бы, например, составить такую последовательность, в которой каждая буква была бы составлена, в свою очередь, из семантически противоположной последовательности букв меньшего размера. Впрочем, для сочинения подобной «конкретной поэзии» требуется такая изощренность в графике, какая Еве еще не доступна.

[1] Имена суть боги *(лат.)*.

Поэтому Адам перехватывает инициативу и придумывает еще более неоднозначную последовательность:

(15) БАА Б.

Что означает здесь этот пробел? Если это именно пробел, пустое место, то, значит, Адам как бы сказал «Плохое» (БААБ), но с некоторой заминкой. Если же пробел – место не пустое, а заполненное (и лишь искаженное каким-то случайным «шумом»), то на месте пробела может стоять лишь еще одно А, и, следовательно, Адам сказал «Яблоко».

Тут Ева изобретает свой собственный *recitar cantando*[1], эдемский Sprachgesang[2], т. е. своего рода музыкальный театр. Ева произносит нараспев:

(16) АББ*Б*А,

несколько протянув последнее Б и повысив при этом голос, так что трудно сказать, пропела ли Ева АББББА («Змей») или удвоила последнее Б и сказала АББББА («Красивое»). Адам смущен и обеспокоен этой способностью языка быть неоднозначным и обманчивым, но он пытается перенести свое беспокойство с уровня языка и его ловушек на уровень тех смыслов, которые Бог задействовал в своем вышеупомянутом указании. Вопрос «быть или не быть» Адам может выразить лишь в виде «Съедобное/Несъедобное», но когда он начинает выпевать эту свою дилемму, его захватывает ритм, язык рассыпается и тает в его устах, и Адам дает языку полную свободу:

(17) АБА БАБ
АБА БАБ
АБА БАБ БАБ ББ Б А
БББББББАААААББББББ
БАААА
АА

Стихотворение Адама – это словесный взрыв; это то, что футуристы называют *parole in libertà*[3].

[1] Речитатив, чтение нараспев *(исп.)*.
[2] Речитатив *(нем.)*.
[3] Букв.: «слова на свободе», «слова в состоянии свободы» *(итал.)*.

Но как только Адам осознает, что придумал неправильные слова, он начинает лучше понимать, как создаются слова правильные. Теперь ему становятся ясны базовые законы порождения последовательностей в его языке-коде: $X + nY + X$. Только нарушив код языка, Адам постиг его структуру. Именно в этот момент, размышляя о том, представляет ли собой последняя строка его стихотворения предел (акме) грамматического беспорядка (или аграмматической свободы), Адам осознает, что последовательность АА на самом деле существует в его языке, и задумывается над тем, как система языка ее допустила. Затем Адам мысленно возвращается к выражению (15) и к возникшей в этой связи проблеме пробела. Ему приходит в голову, что и пробел, как бы пустое место, на самом деле — место вовсе не пустое, а заполненное. Поэтому последовательность АА, как и последовательность ББ, которые сначала показались ему аномальными, на самом деле — вполне правильные, потому что правило $X + nY + X$ *не* исключает того, что n может быть *нулем.*

Адам начинает понимать структуру своего языка-кода именно тогда, когда ставит ее под вопрос и, следовательно, приступает к ее разрушению. Но когда он уже вполне понимает те строгие порождающие законы кода, которым он прежде подчинялся, он догадывается, что может и сам придумать другой язык-код, с другими законами, например: $nX + nY + nX$. В таком языке-коде были бы правильными последовательности типа БББББББАААААААБББББББ — т. е. четвертая строка в стихотворении (17). Разрушая систему языка-кода, Адам постигает весь диапазон ее возможностей и обнаруживает, что он сам — ее господин. Еще недавно он думал, что поэзия — это голос богов. Теперь же он открывает для себя *произвольность знака.*

Вначале, охваченный возбуждением, он теряет над собой контроль. Он разбирает и собирает вновь это «безумное устройство», господином которого он себя ощутил. Он составляет самые невероятные последовательности и восторженно бубнит их себе под нос часами напролет. Он придумывает гласным цвет, а согласным — движение и форму. Ему чудится, что он придумал поэтический язык,

который сможет воздействовать на все чувства. Он мечтает написать книгу, которая стала бы орфическим отображением Земли. Он говорит: «Яблоко» — и вот из забвения, куда его голос изгоняет все непривычные ему контуры, музыкально возникает оно: всё — идея и такое благоуханное, какого не найти ни в одной корзине!.. *Le suggérer, voilà le rêve!*[1] Чтобы лучше в этом преуспеть, чтобы стать *поэтом-провидцем*, Адам дает волю всем своим чувствам, в то время как его творение понемногу подменяет своего автора, который — после риторического исчезновения поэта — пребывает в стороне от собственного создания, как Бог в стороне от сотворенного им, сосредоточенно полируя ногти.

3.5. Как переформулировать содержание

В конце концов Адам успокаивается. Но из своих безумных экспериментов он вынес твердое убеждение: порядок языка — вовсе не абсолют. Поэтому у Адама возникает и естественное сомнение в абсолютности, бесспорности того попарного соотнесения последовательностей-сигнификантов с сигнификатами из культурного универсума, которое было дано (и ему и нам) в качестве языка-кода — см. «словарь» (2). И наконец, он ставит под вопрос весь тот универсум элементов культуры, который этот язык-код однозначно сопоставил с системой последовательностей, только что им, Адамом, разрушенной.

Затем Адам начинает исследовать форму содержания. Кто, собственно, сказал, что «Синее» — это «Несъедобное»? Из универсума значений-сигнификатов, установленных культурой, Адам выходит в мир реального опыта и снова сталкивается с находящимися в нем физическими референтами языковых знаков. Адам срывает синюю ягоду и съедает ее: ягода оказывается вкусной. До сих пор он получал необходимое ему количество жидкости из фруктов (красных), а теперь он обнаруживает, что вода (си-

[1] Слова С. Малларме. См. главу 1, с. 94.

няя!) весьма пригодна для питья; теперь он влюбляется в воду. И еще он возвращается к той догадке, которая впервые возникла у него во время эксперимента (11): есть разные градации Красного: Красное, как кровь; Красное, как солнце; Красное, как яблоко; Красное, как дрок[1]. Таким образом, Адам начинает перекраивать, по-новому сегментировать план содержания и открывает новые категории культуры (и, следовательно, новые реальности восприятия), которым он, очевидно, должен дать и новые имена (легко изобретаемые). Он составляет сложные последовательности для обозначения новых категорий и придумывает новые словесные формулы для выражения своего опыта посредством фактуальных суждений; затем, с помощью суждений семиотических, приобретенный опыт включается в развивающуюся систему языка-кода. Язык разрастается под руками Адама, его мир становится богаче. И, конечно же, ни язык, ни мир уже не столь гармоничны и однозначны, какими они были в ситуации (1), но теперь уже Адам не страшится тех противоречий, которые кроются в языке, потому что, с одной стороны, они побуждают его пересматривать ту форму, которую он, Адам, придает миру, а с другой — их можно использовать для создания поэтических эффектов.

В результате всех своих опытов Адам приходит к заключению: порядок как таковой не существует; порядок — это всего лишь одно из бесконечного числа возможных состояний покоя, к которым время от времени приходит беспорядок.

Излишне напоминать, что, побуждаемый Евой, Адам съедает яблоко. Сделав это, он может высказать суждение типа «Яблоко — Хорошее», и это утверждение восстанавливает, по крайней мере в одном пункте, то равновесие, которое система языка имела до Запрета. Но данное обстоятельство — на той стадии сюжета, к которой мы подошли, — уже нерелевантно. Адам был изгнан из Эдема после первых же робких экспериментов с языком. Бог

[1] По-итальянски ginestreto — букв. «место, поросшее дроком», а в переносном смысле — «запутанное дело», «путаница».

совершил ошибку, нарушив однозначную гармонию первоначального языка-кода неоднозначно сформулированным Запретом, который, как все запреты, призван был запретить нечто желанное. И именно с этого момента (а не тогда, когда Адам действительно съел яблоко) началась мировая история.

Впрочем, может быть, Бог нарочно изрек именно такой Запрет, чтобы породить сюжет мировой истории. Или, может быть, Бога вовсе не существовало, и этот Запрет придумали сами Адам и Ева, чтобы внести противоречие в систему языка и тем самым инициировать творческие модусы дискурса (говорения). Или же, наконец, быть может, сама система языка искони заключала в себе данное противоречие, и миф о Запрете был придуман нашими прародителями именно для того, чтобы как-то объяснить этот скандальный факт.

Но подобные рассуждения уже выходят за рамки нашего конкретного исследования, предмет которого — языковое творчество, его поэтические аспекты, а также взаимоотношения между формой мира и знаковыми формами языка.

Так или иначе, очевидно, что Адам освободил язык от пут Порядка и Однозначности и передал его в наследство своим потомкам как форму гораздо более богатую.

Каин и Авель обнаруживают — именно с помощью языка, — что существуют другие порядки, и логика этого открытия приводит их к убиению Адама. Последняя подробность еще более отдаляет нас от привычной экзегетической традиции. Мы оказываемся где-то посередине между мифом сатурнианским[1] и мифом зигмундианским[2]. Но в этом безумии есть свой метод. Урок, преподанный нам Адамом, можно сформулировать так: чтобы реструктурировать (перестраивать) языки-коды, надо для начала пытаться переписывать существующие на этих языках сообщения.

[1] Об отце (Сатурне), убивающем своих детей.

[2] О сыне (Эдипе), убивающем своего отца. Очевидная аллюзия на Зигмунда Фрейда и его знаменитую идею «эдипова комплекса».

Часть вторая
ЗАКРЫТОЕ

Глава четвертая
Миф о Супермене

Герой, силы которого превосходят обычную человеческую меру, – одна из констант народного воображения: от Геракла до Зигфрида, от Роланда до Пантагрюэля и так далее вплоть до Питера Пэна. Нередко, впрочем, сила героя, так сказать, очеловечивается, и его способности представляются уже не столько сверхъестественными, сколько высшим проявлением естественных человеческих свойств, таких как ум, подвижность, бойцовские качества или даже логичность мышления и наблюдательность (как, например, у Шерлока Холмса). Однако в индустриальном обществе, в котором человек становится лишь «номером такимто»[1] в больших организационных структурах (узурпирующих право на принятие решений), он лишен средств производства, а следовательно, и возможности принимать решения. Его личная физическая сила (если только она не проявляется в спортивных достижениях) постоянно терпит унижение перед лицом мощных машин, определяющих даже его, человека, движения. В таком обществе положительный герой должен воплощать в наивысшей степени ту потребность в силе, которую средний гражданин испытывает, но не может удовлетворить.

Супермен – это миф, предназначенный для подобных читателей. Супермен – не землянин; он уроженец планеты Криптон, но попал на Землю еще подростком. Вырос-

[1] Ср. имя персонажа – Le Chiffre (он же Herr Ziffer, т. е. «г-н Цифра» или «г-н Шифр») – в одном из романов И. Флеминга о Джеймсе Бонде (см. главу 6).

ши на нашей планете, Супермен обнаруживает, что наделен сверхчеловеческими способностями. Его физическая сила практически безгранична. Он может летать со скоростью света и даже еще быстрее: тогда он преодолевает и временные барьеры – и может переноситься в другие эпохи. Простым сжатием руки он может нагреть кусок угля до такой температуры, что уголь превращается в алмаз. В считанные секунды, со сверхзвуковой скоростью, он может вырубить целый лес, превратить бревна в доски и выстроить город или корабль. Он может прорубать горы, поднимать океанские корабли-лайнеры, разрушать или воздвигать плотины. Сила его зрения, подобного рентгеновским лучам, позволяет ему видеть сквозь любой предмет на любом расстоянии и плавить своим взглядом металлические предметы. Его суперслух дает ему возможность слышать любые разговоры, как бы далеко от него они ни велись. Он красив, скромен, добр и всегда готов прийти на помощь; его жизнь посвящена борьбе против сил зла, и полиция имеет в его лице неутомимого помощника.

Тем не менее образ Супермена не вовсе лишает читателя возможности идентифицировать себя с ним. Супермен живет среди людей под видом журналиста Кларка Кента: пугливого, робкого, не слишком умного, неуклюжего, близорукого, под каблуком у своей властной и капризной коллеги Лоис Лэйн, которая, со своей стороны, презирает его, будучи страстно влюблена в Супермена. Такое двойничество Супермена имеет определенные функции в плане повествования: оно позволяет весьма разнообразить рассказы о его, Супермена, приключениях, применять различные театральные эффекты (coups de théâtre, colpi di scena) и создавать напряжение (suspense), характерное для детективных сюжетов. Но в плане мифотворческом это двойничество можно считать очень даже тонким приемом: по сути дела, Кларк Кент – это воплощение типичного среднего читателя, которого одолевают комплексы и презирают ближние. Идентифицируя себя с таким персонажем, любой бухгалтер в любом американском городке может тайно питать надежду, что в один прекрасный день

из кокона его обыденной личности может вылупиться сверхчеловек, способный искупить годы прозябания в посредственности.

4.1. Структура мифа и «цивилизация» романа

Мы установили несомненные мифологические коннотации нашего героя. Теперь опишем те повествовательные структуры, посредством которых этот «миф» ежедневно или еженедельно предлагается читателю. И здесь мы сталкиваемся с фундаментальным различием между таким персонажем, как Супермен, с одной стороны, и, с другой — персонажами античной и скандинавской мифологий, а также персонажами, выступающими в религиях откровения[1].

Традиционный религиозно-мифологический персонаж, будь он божественного или человеческого происхождения, имел неизменные, вечные черты и неизменную же, необратимую «биографию». Такой персонаж мог выступать героем некой «истории» (a story, una storia); но эта «история» развивалась по определенной схеме и дорисовывала образ данного персонажа согласно заранее заданной матрице.

Другими словами, какая-нибудь греческая статуя могла изображать Геракла вообще или Геракла, совершающего один из своих подвигов; в обоих случаях (во втором — более, чем в первом) Геракл воспринимался как персонаж с определенной «историей», и эта «история» была одной из характерных черт его обожествленного образа. Образ Геракла складывался из развития событий во времени, но это развитие было завершено — и Геракл стал символом данного развития, данной последовательности событий, а они, в свою очередь, — самой сутью его образа. Наиболее излюбленные античностью рассказы всегда были историей чего-то, что уже произошло и о чем публика уже знает.

[1] Очевидно, имеются в виду три так называемые авраамитские религии: иудаизм, христианство и ислам.

Можно было пересказывать n-ное число раз историю Роланда (или Орландо), но аудитория уже знала, что произошло с героем. Появлялись новые и новые обработки, добавлялись детали и украшения, но все это не могло изменить существа мифа. Подобным же образом функционировали скульптурные и живописные повествования в готических соборах, а позже — в церквях времен Возрождения и Контрреформации: они рассказывали, зачастую весьма выразительно, о *том, что уже произошло.*

Повествование в современных романах, напротив, направляет интерес читателя прежде всего на непредсказуемость *того, что произойдет*, т. е. на новизну сюжета, которая выдвигается на первый план. События не происходят прежде повествования, они происходят *по ходу* повествования; обычно подразумевается, что и сам автор [в данной точке повествования] не знает дальнейшего развития событий.

В Древней Греции открытие Эдипом своей вины в результате «откровения» Тиресия (классический случай *театрального эффекта* [*coup de théâtre, colpo di scena*]) «воздействовало» на публику не потому, что она не знала этого мифа, а потому, что согласно Аристотелю сам механизм мифа[3] мог вновь и вновь вовлекать ее в сопереживание, вызывая у нее чувства жалости и ужаса[4], заставляя отождествлять

[3] В англоязычной версии: «the mechanism of the „plot"». В итальянской версии: «il meccanismo della *favola*». Речь идет о том, что Аристотель в своей «Поэтике» называет греческим словом *mythos*. На латынь (как и на другие европейские языки, включая русский) это слово в контексте «Поэтики» обычно переводилось как fabula/фабула (отсюда — favola в итальянском тексте У. Эко). М. Л. Гаспаров в своем переводе «Поэтики» Аристотеля переводит *mythos* как *сказание* (см.: *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 780, 828). В контексте данного рассуждения У. Эко вполне уместно «восстановить» исходное греческое слово *миф* (хотя в современных языках оно «обременено» уже многими смыслами, которые Аристотель не мог иметь в виду).

В этой связи стоит заметить также, что У. Эко различает слова *favola* (как в данном случае) и *fabula* (слово, хоть и латинское, но заимствованное в данном своем смысле у русских «формалистов» — см.: Введение, раздел 0.7.1.1).

[4] Термины из «Поэтики» Аристотеля. Альтернативные русские переводы — *сострадание* и *страх.*

себя и с ситуацией, и с героем. Напротив, когда Жюльен Сорель стреляет в госпожу Реналь[1] или когда детектив в рассказе Эдгара По находит виновных в двойном преступлении на улице Морг или когда Жавер понимает, что должен отблагодарить Жана Вальжана[2], — в каждом из этих случаев мы имеем дело с таким *coup de théâtre*, в котором именно непредсказуемость является важнейшей составной частью и обретает эстетическую ценность. Непредсказуемость тем важнее, чем более популярным задумывается роман; и искусство *романа-фельетона* для масс — приключения Рокамболя[3] или Арсена Люпена[4] — заключается не в чем ином, как в изобретательном придумывании неожиданных событий.

Это новое качество повествования достигается ценой уменьшения «мифологичности» персонажей. Персонаж мифа воплощает в себе некий закон, некую универсальную потребность, и поэтому должен быть в известной степени предсказуем, он не может таить в себе ничего неожиданного. Персонаж романа, напротив, стремится быть таким же, как все мы, и то, что может происходить с ним, столь же непредсказуемо, как то, что может происходить с нами. Такой персонаж отражает то, что мы называем «эстетической универсальностью», т. е. он способен вызвать сопереживание потому, что соотносится с формами поведения и с чувствами, свойственными всем нам.

Но он не обретает универсальности мифа, не становится знаком, эмблемой некой сверхъестественной реальности. Он всего лишь результат универсализации индивидуального. Персонаж романа — это «исторический тип». Эстетика романа возрождает старую категорию, необходимость которой возникает именно тогда, когда искусство покидает территорию мифа: это категория «типического».

[1] В романе Стендаля «Красное и черное».

[2] В «Отверженных» В. Гюго.

[3] Рокамболь (Rocambole) — герой многочисленных романов французского писателя П.-А. Понсона дю Террайля (1829–1871), «благородный мошенник».

[4] Арсен Люпен (Arsène Lupin) — герой романов французского писателя Мориса Леблана (1864–1941), «вор-джентльмен».

Мифологический персонаж комиксов оказывается, таким образом, в особой ситуации: с одной стороны, он должен быть архетипом, сгустком определенных коллективных упований и как бы застыть в этой своей фиксированной эмблематичности, которая есть залог его узнаваемости (именно таков Супермен), но, с другой стороны, поскольку данный персонаж «продается» в качестве персонажа «романного» публике, потребляющей «романы», он должен подчиняться законам развития, характерным для персонажей романов.

4.2. Сюжет и «потребление» / «расходование» персонажа

Трагический сюжет согласно Аристотелю имеет место тогда, когда персонаж вовлечен в последовательность событий («перипетий» и «узнаваний»), вызывающих жалость (сострадание) и ужас (страх) и завершающихся развязкой. Добавим: романный сюжет имеет место тогда, когда эти драматические узлы разворачиваются в последовательный повествовательный ряд. В романе популярном данный ряд становится самоцелью и должен тянуться как можно дольше, *ad infinitum*[1]. «Три мушкетера», чьи приключения продолжаются в романе «Двадцать лет спустя» и завершаются в «Виконте де Бражелоне» (но затем повествователи-паразиты рассказывают нам о приключениях детей мушкетеров, о вражде между Д'Артаньяном и Сирано де Бержераком и т. д., и т. п.), — это пример повествовательного сюжета, который раскручивается, как ленточный глист, и становится как будто тем более живучим, чем больше накапливает поворотов, столкновений, завязок и развязок.

Супермен, которому по определению никто не может противостоять, оказывается в сложной повествовательной ситуации: он — герой без противника и поэтому без воз-

[1] До бесконечности *(лат.)*.

можного развития. Еще одна трудность заключается в том, что читатели не могут долго держать в памяти все перипетии его приключений. Каждая «история» о Супермене завершается на протяжении нескольких страниц. Точнее, читатель получает еженедельно две или три законченные «истории», в которых есть свои собственные завязка, развитие и развязка. Будучи сам лишен возможности развиваться в повествовании, Супермен создает серьезные проблемы для авторов комиксов. Им приходится идти на всевозможные уловки, чтобы поддерживать напряжение сюжета. Так, например, у Супермена обнаруживается слабость: его делает практически беззащитным излучение *криптонита*, металла метеоритного происхождения, — и враги Супермена любыми средствами стремятся добыть этот металл. Но существо, наделенное сверхчеловеческой интеллектуальной и физической силой, легко находит способы противостоять и этим происках. К тому же такой повествовательный прием, как попытка ослабить Супермена с помощью криптонита, предоставляет не очень много возможностей для развития сюжета и имеет лишь ограниченную применимость.

Авторам комиксов не остается ничего иного, как ставить на пути Супермена такие препятствия, которые, пробуждая интерес в силу своей неожиданности, тем не менее всякий раз преодолимы для героя. Подобное решение как будто дважды выигрышно.

Во-первых, на читателя производят впечатление диковинные препятствия и противники Супермена: дьявольские изобретения его врагов; экзотически экипированные пришельцы из космоса; машины времени; уроды, появившиеся на свет в результате научных опытов; ученые, пытающиеся бороться с Суперменом с помощью криптонита; существа, обладающие почти такими же силами, как и он сам: например, гном по имени Mxyzptlk, который приходит из пятого измерения и которого можно загнать туда обратно, лишь заставив его произнести собственное имя в обратном порядке букв (Kltpzyxm), — и т. д., и т. п.

Во-вторых, благодаря несомненному превосходству героя любая кризисная ситуация быстро преодолевается, и всякий сюжет умещается в рамках «короткого рассказа».

Но на самом деле это ничего не решает. Преодолев препятствие (в координатах, предписанных коммерческими условиями), Супермен *нечто совершает.* Иными словами, персонаж совершает поступок, который запечатлевается в его прошлом и тяготеет над его будущим; он делает шаг к смерти, становится старше — пусть всего лишь на час; он необратимо увеличивает объем своего личного опыта. *Действовать* — даже для Супермена, как и для любого другого персонажа (как и для каждого из нас) — значит «тратить», «расходовать», «потреблять» себя (to «consume» himself, consumarsi).

Однако Супермен не может «израсходовать» себя, потому что нельзя «израсходовать» миф; миф — неисчерпаем и неистощим. Персонаж античного мифа не может быть «израсходован» именно потому, что однажды он уже был «израсходован» в некоем «парадигматическом» действии. Или же он имеет возможность постоянно рождаться вновь, символизируя некий растительный цикл или по крайней мере некое коловращение событий и самой жизни. Но Супермен — это мифический персонаж, по самой природе своей погруженный в обыденную жизнь, в настоящее; он очевидным образом связан с нашими «условиями человеческого существования», «условиями» жизни и смерти, хотя и наделен сам сверхъестественными способностями. Супермен бессмертный был бы уже не человеком, а богом — и читатель уже не мог бы идентифицировать себя с его двойнической личностью.

Стало быть, Супермен должен, с одной стороны, оставаться «неисчерпаемым», но с другой — «растрачиваться» на путях обыденного существования. Он обладает чертами вневременного мифа, но воспринимается лишь постольку, поскольку его поступки совершаются в нашем человеческом, обыденном мире. Парадокс повествования, который авторы комиксов о Супермене должны так или иначе разрешить (даже если они сами его не осознают), требует парадоксального решения проблемы времени.

4.3. Время и «потребление/расходование»

Аристотель определил время как «число [количество?] движения по отношению к предыдущему и последующему»[1] — и со времен античности понятие *время* подразумевало понятие *последовательность*. Кант [в «Критике чистого разума»] с очевидностью установил, что понятие *последовательность*, в свою очередь, должно быть связано с понятием *причинность*: «...Необходимый закон нашей чувственности и, стало быть, *формальное условие* всех восприятий состоят в том, что последующее время с необходимостью определяется предшествующим временем...»[12]. Такое понимание времени сохраняется даже в современной релятивистской физике, но уже не в связи с изучением трансцендентных условий восприятия, а при определении природы времени в терминах объективной космологии: время рассматривается как *порядок причинно-следственных сцеплений*. Обращаясь к этим эйнштейновским представлениям, Ганс Рейхенбах недавно вновь определил порядок времени как порядок причин, порядок открытых причинно-следственных сцеплений, которые подтверждаются (верифицируются) в нашей вселенной; *направление* времени определяется в терминах *увеличивающейся энтропии* (т. е. используется — с привлечением теории информации — то понятие из термодинамики, которое уже давно заинтересовало философов и которое они присвоили для своих рассуждений о необратимости времени)[11].

Предыдущее причинно обусловливает *последующее*, и последовательность этой детерминации не может быть повернута вспять, по крайней мере в нашей вселенной (согласно той эпистемологической модели, с помощью которой мы объясняем себе мир, в котором живем); иными словами, эта последовательность необратима. Известно, что другие космологические модели могут предложить другие реше-

1 *Аристотель.* Физика. IV. 11.

2 Русский перевод приведен по изданию: *Кант И.* Критика чистого разума. Философское наследие. Том 118. М., 1994. С. 159.

ния этой проблемы. Но в сфере нашего обыденного понимания событий (и соответственно в воображаемой сфере персонажа повествования) данное представление о времени — именно то, которое позволяет нам действовать самим, а также воспринимать события и их направленность.

Экзистенциализм и феноменология переместили проблему времени в область «структур субъективности», положив понятие *время* в основу своих рассуждений о деятельности, о возможном (la possibilità), о планировании (промысливании) будущего (il progetto), о свободе. Но хотя при этом и используются другие слова, речь все равно идет о порядке *предыдущего* и *последующего* и о причинно-следственных связях между ними (связях, по-разному акцентируемых). Время как *структура возможного (a structure of possibility, struttura della possibilità)* — это, по сути, проблема нашего движения к будущему от прошлого: можно воспринимать прошлое лишь как оковы для свободы наших замыслов (nostra libertà di progettare) (замыслов, неизбежно вынуждающих нас выбирать то, чем мы уже стали); можно, напротив, понимать прошлое как основу будущих возможностей сохранять или изменять то, что было, — разумеется, в рамках ограниченной свободы, но тем не менее всегда в условиях позитивного развития.

Ж.-П. Сартр говорит, что «прошлое — это постоянно увеличивающаяся тотальность того в-себе, которое мы суть» [1]. Даже если и когда я хочу двигаться к возможному будущему, я есмь мое прошлое — и не могу им не быть. Мои возможности выбирать или не выбирать то или иное будущее зависят от моих прежних поступков, образующих исходную основу для моих возможных решений. И как только я принимаю решение, оно, в свою очередь, становится прошлым и изменяет то, что есмь я, и создает уже иную основу для последующих замыслов. Если есть какой-либо смысл в философском обсуждении проблемы свободы и ответственности наших решений, то основа такого обсуждения, исходная точка для феноменологии подобных

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique. P., 1957 (1943). P. 159.

сюжетов — это всегда временна́я структура (the structure of temporality, la struttura della temporalità) [III].

Согласно Э. Гуссерлю «„Я" свободно как прошлое. По сути дела, прошлое определяет меня и тем самым также и мое будущее, но будущее, в свою очередь, „освобождает" прошлое... В моей временности [Zeitlichkeit] заключается моя свобода, а в моей свободе заключается то обстоятельство, что хотя моя завершенность [Gewordenheit — „то-чем-я-стал-ность"] меня определяет, но никогда не определяет полностью, потому что она сама получает свое содержание лишь от будущего — в постоянном синтезе с ним» [1]. Однако если «„Я" свободно одновременно и как уже-определенное и как долженствующее-быть», в этой «связанной свободе» (которая столь опутана обусловленностью и столь отягощена тем, что уже произошло и поэтому необратимо) заключена некая «скорбность» (Schmerzhaftigkeit), которая есть не что иное, как «фактичность» [2].

(Ср. у Сартра: «Одним словом, я есмь мое Будущее при постоянной возможности им не быть. Отсюда та тревога, которую мы описали выше и которая происходит оттого, что я еще не есмь в достаточной степени то Будущее, каким я должен быть и какое придает свой смысл моему настоящему: и это потому, что я есмь существо [бытие], чей смысл всегда проблематичен» [3].)

Всякий раз, когда я строю планы относительно будущего, я ощущаю трагичность условий моего существования, которых я не в силах избежать. Тем не менее я строю свои планы, противопоставляя этой трагичности возможность чего-то позитивного, которое должно изменить то, что есть, и которое я осуществляю, устремляя себя в будущее. Мои замыслы, моя свобода и моя обусловленность — все выявляется и взаимодействует по мере того, как я осо-

1 *Brand G.* Welt, ich und Zeit: Nach unveröffentlichen Manuskripten Edmund Husserls. Den Haag, 1955. S. 127, 128. Следует иметь в виду, что приводимые фрагменты из данной книги — это большей частью не собственно цитаты из рукописей Гуссерля, а *пересказы*, принадлежащие автору книги Г. Бранду.

2 *Brand G.* Op. cit. S. 129.

3 *Sartre J.-P.* Op. cit. P. 173–174.

знаю эту связь структур моих действий в свете моей *ответственности (responsibility, responsabilità)*. Именно это имеет в виду Гуссерль, когда говорит, что в «этом бытии, направленном» («dieses Gerichtetsein») к «возможным целям» («mögliche Ziele»), возникает некая «идеальная „телеология“» («eine ideale „Teleologie“»)[1] и что «будущее как возможное „Имею“, относящееся к исходной будущности, в которой я всегда уже есмь, — это всеобщий прообраз некой, по крайней мере имплицитной, цели жизни»[2].

Иными словами, «я», существующее во времени, осознает всю тяжесть и сложность своих решений, но в равной мере осознает и необходимость эти решения принимать: принимать именно самому — и так, что бесконечный ряд этих неизбежных поступков-решений будет касаться не только его самого, но и всех других людей.

4.4. Сюжет, который не «расходуется»

Современные споры о природе и судьбе человека, об условиях его существования при всем многообразии акцентов основаны именно на вышеописанном представлении о времени. Но повествование о Супермене решительно избавляется от подобного представления, чтобы сохранить ту ситуацию, которую мы охарактеризовали выше.

В сюжетах о Супермене разрушается идея времени и распадается сама структура времени — причем не того времени, *о котором повествуется*, а того времени, *в котором разворачивается повествование*. Иными словами, разрушается *время повествования*, т. е. время, которое связывает один эпизод с другим.

В пределах одного сюжета, одной «истории», Супермен совершает некое действие (например, побеждает банду гангстеров) — и на этом «история» заканчивается. Но в той же самой книге комиксов или в следующем номере того же еженедельника начинается новая «история». Если

[1] *Brand G.* Op. cit. S. 129 (это слова самого Э. Гуссерля, цитата из его рукописи).

[2] *Brand G.* Op. cit. S. 133.

бы она начиналась с того момента, на котором закончилась предыдущая история, это означало бы, что Супермен сделал шаг к смерти. С другой стороны, начинать каждую новую «историю», не указав, что ей предшествовала некая иная, означало бы вовсе освободить Супермена из-под действия законов естественного «износа», из-под действия закона, ведущего от жизни через время к смерти. Рано или поздно (а Супермен впервые появился в 1938 г.) публика осознала бы комичность такой ситуации — как это произошло с Маленькой Сироткой Энни[1], несчастное детство которой длилось несколько десятилетий.

Авторы комиксов о Супермене нашли весьма изощренное и оригинальное решение. Сюжеты («истории») об их герое разворачиваются как бы в мире сновидений (но читатель об этом не догадывается): совершенно неясно, что происходит прежде, а что — потом. Повествование снова и снова возвращается к одной и той же линии событий, всякий раз как будто забывая что-то досказать и в следующий раз лишь добавляя подробности к тому, что уже было сказано.

Поэтому наряду с «историями» о Супермене читателю предлагаются «истории» о Супербое, т. е. о Супермене, каким он был в детстве, и даже о Супербеби, т. е. о Супермене в младенчестве. На каком-то этапе на сцене появляется еще и Супергёрл, кузина Супермена, которая также прилетела с погибшей планеты Криптон. Все сюжеты о Супермене так или иначе пересказываются снова — с учетом наличия этого нового персонажа. (Читателю объясняется, что прежде о Супергёрл ничего не говорилось, потому что она тайно пребывала в школе-интернате для девочек и только по достижении половой зрелости смогла «явить себя миру». Затем повествование отступает вспять во времени, чтобы рассказать о том, как Супергёрл участвовала — хотя мы об этом ничего не знали — во многих приключениях Супермена.) Поскольку повествование может свободно передвигаться во времени, появляются и «истории» о том, как Супергёрл, будучи ровесницей Супермена,

[1] Героиня другой серии комиксов.

встречала в детстве Супербоя и играла с ним. Супербой, в свою очередь, совершенно случайно переместившись по времени, встречает Супермена, т. е. самого себя, старше на много лет.

Но поскольку подобные факты могли бы вовлечь героя в события, способные повлиять на его будущие действия, данная «история» завершается намеком на то, что все это Супербою лишь приснилось. Как бы в развитие этой идеи возник и еще более оригинальный прием: прием *воображаемых рассказов (imaginary tales)*. Нередко сами читатели «заказывали» авторам комиксов интересные повороты сюжета. Почему бы, например, Супермену не жениться на журналистке Лоис Лэйн, которая так давно его любит? Но если бы Супермен действительно женился на Лоис Лэйн, то это был бы для него, разумеется, шаг к смерти, поскольку женитьба – еще одно необратимое обстоятельство. Тем не менее необходимо было постоянно искать новые стимулы и мотивы повествования и удовлетворять потребность публики в приключениях. И вот появляется «история» о том, «что было бы, *если бы* Супермен женился на Лоис Лэйн». Все драматические потенции этой предпосылки развертываются в полной мере, а в конце читателю объявляют: «Учтите, это была „воображаемая" история; на самом деле ничего такого не происходило»[IV].

Таких *воображаемых рассказов (imaginary tales)* в историях о Супермене много; и столь же много *нерассказанных рассказов (untold tales)*, т. е. «историй», повествующих о событиях уже поведанных, но о которых было поведано с некоторыми «опущениями», так что о них повествуется вновь – но уже с другой точки зрения и с освещением «опущенных» аспектов. В результате такой массированной бомбардировки событиями, не связанными между собой никакой логикой, никакой внутренней необходимостью, читатель (конечно же, сам того не осознавая) теряет представление о временно́й последовательности. Вместе с Суперменом он становится обитателем воображаемого мира, в котором, в отличие от нашего, причинно-следственные связи не открыты, не разомкнуты (А влечет за собой В,

B – C, C – D и так до бесконечности), а закрыты, замкнуты (A влечет за собой B, B – C, C – D,а D вновь возвращает к A) – и уже нет смысла говорить о том порядке времени, исходя из которого мы обычно описываем события макрокосма[v].

Можно заметить (отвлекаясь как от мифопоэтических, так и от коммерческих причин данного явления), что такая структура «историй» о Супермене отражает, хоть и на своем низком уровне, распространенные в нашей культуре представления о проблематичности понятий *причинность, временной ряд* (temporality, temporalità) и *необратимость событий.* В самом деле, многие произведения современного искусства, от книг Дж. Джойса до романов А. Роб-Грийе или таких фильмов, как «В прошлом году в Мариенбаде»[1], воссоздают парадоксальные временны́е ситуации, *модели* которых, однако, существуют в современных эпистемологических рассуждениях. В таких произведениях, как «Поминки по Финнегану» Джойса или «В лабиринте» Роб-Грийе, сознательно разрушаются привычные временны́е соотношения – и теми, кто пишет, и теми, кто читает, т. е. получает эстетическое удовлетворение от подобных операций. Этот слом временно́го порядка (temporality, temporalità) – одновременно и отказ от старого и поиск нового; он способствует созданию у читателя таких моделей воображения, которые помогут ему воспринимать идеи новой науки и примирять в своем сознании привычные старые схемы с деятельностью разума, рискующего творить гипотезы или описывать миры, не сводимые ни к каким образам или схемам. Следовательно, подобные произведения искусства (но это уже другая тема) осуществляют определенную мифотворческую функцию, предоставляя человеку современного мира своего рода символическую подсказку или аллегорическую диаграмму того абсолюта, с которым имеет дело наука, – но не в терминах метафизики, а в терминах наших возможных

[1] Фильм французского режиссера «новой волны» Алена Рене (1961) по одноименному произведению А. Роб-Грийе.

отношений с миром и соответственно в терминах возможного описания этого мира[VI].

Приключения Супермена, однако, вовсе не имеют этой критической интенции, и временной парадокс, лежащий в их основе, *не должен* осознаваться читателем (как, вероятно, не осознавали его и сами авторы), потому что в данном случае смутное, непроясненное представление о времени — это непременное условие правдоподобности повествования. Супермен возможен как миф лишь в том случае, если читатель перестает отдавать себе отчет во временны́х соотношениях и теряет потребность в их соблюдении, отдава́ясь во власть неконтролируемого потока «историй», поставляемых ему, и сохраняя иллюзию непрекращающегося настоящего. Поскольку этот миф не пребывает в качестве некоего образца в вечности, а, чтобы читатель мог стать ему сопричастным, должен быть погружен в поток повествования-действия, то и само это повествование-действие перестает быть потоком и предстает как неподвижное настоящее.

Привыкая к тому, что события постоянно происходят в непрекращающемся настоящем, читатель перестает осознавать тот факт, что они должны развиваться в координатах времени. Перестав осознавать это, читатель забывает и о проблемах, отсюда вытекающих, т. е. забывает, что существуют свобода, возможность строить замыслы и необходимость эти замыслы осуществлять, что все это сопряжено и со скорбью, и с ответственностью и, наконец, что существует человеческое сообщество, чье развитие зависит от того, как я строю свои замыслы (sul mio far progetti).

4.5. Супермен как модель «извне-направляемости»

Предложенный анализ был бы слишком абстрактным и мог бы показаться апокалиптическим, если бы человек, который читает «истории» о Супермене и для которого они создаются, не был бы тем самым человеком, которому социологи посвятили уже ряд исследований и которого они

окрестили человеком «извне-направляемым» («other-directed man», «uomo eterodiretto»)[1].

В рекламе, пропаганде и в той области, которая называется *human relations*[2], отсутствие у человека собственного «замысла» («progetto») — необходимое условие для успеха патерналистской педагогики, основанной на тайном убеждении, что человек не отвечает за собственное прошлое, не хозяин своего будущего и даже не может строить планы в координатах трех «экстасисов» времени[3]. Ведь это предполагает труд и страдание, в то время как общество может предоставить «извне-направляемому» человеку готовые плоды уже осуществленных замыслов — плоды, удовлетворяющие его желания. Желания же загодя внушаются человеку таким образом, чтобы он думал, что полученное им есть именно то, что он и сам бы для себя замыслил.

Анализ временны́х структур в «историях» о Супермене выявил такой *способ повествования*, который, очевидно, по самой своей сути связан с педагогическими принципами, господствующими в данном типе общества. Не вправе ли мы сказать, что Супермен — это не что иное, как один из инструментов педагогики в этом обществе, и что разрушение времени, осуществляемое данным инструментом, — это часть более *общего замысла*, цель которого отучить людей строить свои *личные замыслы* и нести за них личную же ответственность.

1 Термины «other-directed [man]» и «other-direction» были введены американским социологом Дэвидом Ризменом (D. Riesman) и его соавторами.

2 *Human relations* (*англ.* — «человеческие отношения») — методика поддержания отношений между руководством и работниками предприятий и организаций с упором на уважительное отношение к последним, подчеркнутую оценку их вклада в общее дело, учет их мнений и т. п., что, по данным социологов, повышает производительность труда. — *Прим. ред.*

3 Экстасис (от *греч.* eks-stasis — букв, «от-стояние», «от-ступление» или «ис-ступление», здесь «из-мерение») — термин из книги М. Хайдеггера «Бытие и время» (собственно «die Ekstasen der Zeitlichkeit» — «измерения временности»). Имеются в виду три «измерения» времени: прошлое, настоящее и будущее.

4.6. Защита итеративной схемы

Повторение (итерация) цепочки событий согласно определенной схеме (и так, что каждый раз действие начинается как бы с самого начала, «забывая» то, что произошло прежде) вполне обычно для популярных повествований; более того — это одна из их наиболее характерных форм.

С другой стороны, прием повторения (итерации) лежит в основе и некоторых механизмов «бегства от действительности», например, тех, что используются в телевизионных рекламных роликах: зритель рассеянно следит за разыгрываемой сценой, а затем сосредоточивает внимание на заключительной (ударной) реплике, которая всегда появляется в конце эпизода. Именно ее предвиденное и ожидаемое появление доставляет зрителю небольшое, но неоспоримое удовольствие.

И такой подход свойствен не только телезрителю. Читатель детективов легко может провести честный самоанализ и понять, ка́к он «потребляет» эти детективы. Прежде всего, чтение детективной истории (по крайней мере традиционного типа) предполагает получение удовольствия от следования некоторой схеме: от преступления к его раскрытию через цепь дедуктивных умозаключений. Эта схема столь важна, что наиболее знаменитые авторы детективов построили свой успех именно на ее неизменности. И речь идет не только об определенном схематизме в плане сюжета, но и о не меньшем схематизме в плане эмоций и психологических установок: и у Мегре (Жорж Сименон), и у Пуаро (Агата Кристи) по ходу раскрытия фактов преступления снова и снова возникает чувство сострадания (compassion, pietà), почти переходящее в отождествление (an empathy, una immedesimazione) себя с преступником — и эта *caritas*[1] сочетается, если не сталкивается, с *iustitia*[2], которая разоблачает и осуждает.

[1] Любовь *(лат.)*.
[2] Справедливость *(лат.)*.

Более того, автор детективов всегда вводит ряд дополнительных элементов (например, характерный тип полицейского и его непосредственное окружение), появление которых в каждом сюжете становится для читателя непременным условием получения удовольствия. В этом же ряду надо упомянуть и ставшие уже достоянием истории чудачества Шерлока Холмса, и мелочное тщеславие Эркюля Пуаро, и трубку (а также прочие причуды) Мегре, и снобистские привычки самых «незакомплексованных» героев послевоенных детективов: одеколон и сигареты «Players №6» у Слима Кэллэгена (в книгах Питера Чейни) или коньяк со стаканом холодной воды у Майкла Шейна (в книгах Брета Холлидэя). Дурные привычки, характерные жесты или болезненный тик дают нам возможность отнестись к литературному персонажу как к старому другу; это важнейшие условия, позволяющие нам «войти» в повествование.

Доказательством сказанного служат, например, те случаи, когда наш любимый автор детективов пишет произведение без привычного нам главного героя и мы даже не ощущаем, что базовая схема сюжета осталась та же: мы читаем книгу без увлечения и склонны счесть ее «менее значимой» работой автора, преходящим феноменом, как бы случайной репликой в разговоре.

Яркий пример – детектив Ниро Вульф, которого обессмертил Рекс Стаут[1]. На тот случай, если среди наших читателей найдутся такие «высоколобые», которые никогда не сталкивались с этим персонажем, опишем вкратце элементы, образующие «тип» Ниро Вульфа и его антураж.

Итак, Ниро Вульф – черногорец, в незапамятные времена натурализовавшийся в Америке. Он непомерно дороден, так что кресло для него сделано по специальному заказу. И еще он ужасно ленив. Он никогда не выходит из дома и в своих расследованиях зависит от информации, которую ему доставляет его сотрудник по имени Арчи Гудвин, человек непредвзятый. Детектив и его помощник

[1] Рекс Стаут (1886–1975) – американский писатель.

постоянно вовлечены в напряженную полемику, смягчаемую лишь чувством юмора, свойственным им обоим. Ниро Вульф – изысканнейший гурман, а его повар Фриц – священнослужитель, преданный постоянным заботам о рафинированном вкусе и столь же ненасытном желудке хозяина. Но помимо страсти к еде Ниро Вульф одержим еще и всепоглощающей страстью к орхидеям: на верхнем этаже его особняка расположены теплицы с бесценной коллекцией орхидей. Одержимый гурманством и вожделением к цветам, снедаемый также и другими причудами (любовью к чтению ученых книг, упорным женоненавистничеством и ненасытной жадностью к деньгам), Ниро Вульф проводит свои расследования, шедевры психологического анализа, не покидая своего кабинета: он размышляет над той информацией, которую ему поставляет предприимчивый Арчи; знакомится с участниками тех или иных происшествий, которые вынуждены приходить к нему с визитами; спорит с инспектором Крамером (внимание: инспектор всегда держит во рту аккуратно потушенную сигару) и ругается с ненавистным сержантом по имени Пёрли Стеббинс. В конце концов он созывает в своем кабинете всех участников дела – обычно вечером и по сценарию, от которого никогда не отступает. Затем с помощью искусных диалектических приемов, почти всегда сам еще не обладая всей полнотой истины, он доводит преступника до истерического исступления, которым тот себя и выдает.

Те, кто знакомы с историями Рекса Стаута, понимают, что изложенная схема описывает лишь малую часть того набора *топосов (topoi)*[1], повторяющихся мотивов и ситуаций, которые встречаются в сюжетах о Ниро Вульфе и делают их столь живыми. Набор этот гораздо богаче: он включает в себя и почти непременный арест Арчи Гудвина по подозрению в сокрытии улик или в даче ложных показаний; и долгие рассуждения о том, на каких условиях Ниро Вульф согласен взяться за дело очередного клиента; и наем внешних агентов вроде Сола Пензера и Орри Кэй-

[1] См. прим. 1 на стр. 369.

тера; и картину в кабинете Ниро Вульфа, спрятавшись за которой Арчи или сам Вульф могут наблюдать через глазок за поведением и реакциями человека, подвергаемого тому или иному испытанию по ходу собеседования в кабинете; и сцены между Вульфом и неискренними клиентами, и т. д., и т. п. Список этих топосов столь велик, что с его помощью можно исчерпать все возможности сюжета, который должен уложиться в определенное для повести или романа количество страниц.

При этом «вариации на тему» — бесконечны: каждое преступление имеет свои психологические и экономические мотивы, каждый раз автор придумывает как бы новую ситуацию. Именно *как бы новую*: потому что на самом деле читатель никогда не проверяет, в какой мере действительно ново то, что ему в данном случае рассказывают. Главные моменты повествования — вовсе не те, в которые происходит нечто неожиданное; это моменты второстепенные. Главные же моменты — те, когда Ниро Вульф повторяет свои обычные жесты, когда он — в апогее напряженного сюжета — в энный раз поднимается наверх, чтобы поухаживать за своими орхидеями, или когда инспектор Крамер врывается в кабинет Вульфа, просовывая ногу в закрывающуюся перед его носом дверь, отталкивает Арчи Гудвина и, угрожающе подняв палец, предупреждает Вульфа, что на этот раз *все это* не сойдет ему с рук. Чары книги, ее способность дать читателю ощущение отдыха и психологической разрядки, обусловлены именно тем, что, сидя дома в кресле или в вагоне поезда, читатель постоянно узнает то, что он уже знает и что хочет узнавать вновь и вновь. Именно ради этого он и купил книжку. Читатель получает удовольствие от *не-истории* (the nonstory, la non-storia), если под *историей* (a story, una storia) мы понимаем развитие событий, ведущее нас от некой начальной точки к некой точке конечной, о которой в начале мы не имеем никакого представления. Удовольствие такого читателя обусловлено именно отказом от развития событий, уходом от напряженности прошлого-настоящего-будущего в убежище *мгновения*, которое любимо, потому что постоянно повторяется.

4.7. Итеративная схема как избыточное сообщение

Несомненно, что механизмы подобного рода в большей степени реализуются в современном литературном ширпотребе, чем в *романах-фельетонах* XIX века, в которых, как мы увидим ниже, сюжет был основан на развитии, а персонажи «тратили» себя до конца, вплоть до смерти. По-видимому, одним из первых «нерастрачиваемых» персонажей, появившимся уже в период упадка *романа-фельетона*, на рубеже двух веков, к концу *belle époque*[1], был Фантомас[VII]. Поистине, с ним завершилась эпоха[2]. Поэтому возникает вопрос: не отвечают ли эти новейшие итеративные механизмы некой глубинной потребности современного человека и соответственно не являются ли они гораздо более мотивированными и оправданными, чем может показаться на первый взгляд?

Если рассмотреть подобную итеративную схему со структуралистской точки зрения, то обнаружится, что мы имеем дело с типичным случаем *сверхизбыточного сообщения.* Повествования П. Сувестра и М. Аллена[3] о Фантомасе или Рекса Стаута о Ниро Вульфе — это такие «сообщения», которые сообщают нам крайне мало, но, напротив, используя избыточные элементы, постоянно штампуют одно и то же «означаемое», которое мы уже благополучно усвоили во время чтения первого опуса соответствующей серии (в данном случае «означаемое» — это определенный механизм действия, движимый определенными персонажами в пространстве определенных «топосов»). Таким образом, удовольствие от итеративной схемы — это удовольствие от избыточности. Потребность в развлекательных повествованиях, использующих подобные механизмы, —

1 «Прекрасная эпоха» *(фр.)* — так во Франции (и не только во Франции) принято называть два или даже три десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне.

2 Фантомас как литературный персонаж появился на свет в 1911 г.

3 Пьер Сувестр (1874–1914) и Марсель Аллен (1885–1969) — французские писатели, авторы романов о Фантомасе и «создатели» этого персонажа.

это *потребность в избыточности, жажда избыточности.* С этой точки зрения, большая часть массовой повествовательной литературы — повествования именно избыточные.

Итак, налицо парадокс: те самые «детективы», которые как будто предназначены для удовлетворения интереса к непредвиденному и сенсационному, на самом деле «потребляются» по причинам прямо противоположным — как пригласительные билеты в спокойный мир, где все знакомо, просчитано и предвидено. Неведение о том, кто преступник, становится моментом второстепенным, почти что предлогом. Более того, в «детективах действия» (в которых итерационные схемы торжествуют столь же, сколь и в «детективах расследования») напряжение (suspense), связанное с поиском преступника, зачастую вообще отсутствует: мы следим не за тем, как отыскивается преступник, — мы следим за «топосными» поступками «топосных» персонажей, определенный образ поведения которых мы уже полюбили.

Для объяснения этой «жажды избыточности» не требуется слишком изощренных гипотез. *Роман-фельетон*, основанный на торжестве информации, был излюбленной пищей общества, жившего среди «сообщений», перегруженных избыточностью: чувство традиции, нормы социальной жизни, моральные принципы, правила поведения, принятые в буржуазном обществе XIX века (а именно оно было основным потребителем *романов-фельетонов*), — все это образовывало систему предвидимых коммуникаций, которую социальная система обеспечивала для своих членов и которая, в свою очередь, обеспечивала плавное течение жизни, без резких рывков и колебания ценностных устоев. В таком обществе «информационный шок», который мог произвести рассказ Эдгара По или какой-нибудь театральный эффект (coup de théâtre) Понсон дю Террайля, приобретал определенный смысл.

Напротив, современному индустриальному обществу свойственны изменчивость норм, разрушение традиций, социальная мобильность, недолговечность всех образцов и принципов — иначе говоря, люди в таком обществе

испытывают постоянное информационное давление, порой даже мощные информационные удары, которые требуют непрерывной перестройки восприятия, непрерывного приспособления психики и столь же непрерывной переквалификации интеллекта. В этом контексте «избыточные повествования» оказываются снисходительным приглашением к отдыху, они дают своему потребителю уникальную возможность по-настоящему расслабиться. «Высокое» же искусство, напротив, предлагает лишь схемы в развитии, лишь грамматики, которые взаимно уничтожают друг друга, лишь коды постоянных изменений [VIII].

И разве не естественно, что даже человек вполне просвещенный (который в моменты интеллектуального напряжения ищет стимулы для своего интеллекта и для своей фантазии в экспериментальной живописи или серийной музыке) в моменты расслабления и отдыха (полезного и необходимого) хочет насладиться роскошью инфантильной лени и обращается к «потребительским продуктам», чтобы обрести покой в оргии избыточности?

Стоит нам подойти к данной проблеме с этой точки зрения — и мы уже склонны отнестись более снисходительно к «отвлекающим развлечениям» (к числу которых относится и наш миф о Супермене) и осудить себя за применение едкого морализма (приправленного философией) к тому, что на самом деле невинно и, может быть, даже благотворно.

Но проблема предстает в ином свете — если удовольствие от избыточности из средства отдыха, из паузы в напряженном ритме интеллектуальной жизни, связанной с восприятием информации, превращается в *норму* всей деятельности воображения.

Дело не в том, что одна и та же повествовательная схема может обретать разное идеологическое «содержание» и соответственно оказывать разное воздействие на разных «потребителей». Дело скорее в том, что итеративная схема становится и остается таковой лишь в той мере, в какой она отражает и выражает некий *мир*. Еще более поразительно (и показательно) то, что этот *мир* имеет ту же конфигурацию, что и структура (схема), которая служит

его выражением. Пример Супермена подтверждает это предположение. Если мы рассмотрим идеологическое «содержание» сюжетов о Супермене, то увидим, что, с одной стороны, само это содержание «держится» и функционирует в процессе коммуникации именно благодаря определенной структуре повествования, а с другой — оно участвует и в сотворении этой повествовательной структуры как структуры кругообразной, замкнутой и статичной, носительницы педагогического «сообщения», суть которого — неподвижность.

4.8. Сознание гражданское и сознание политическое

Сюжеты о Супермене имеют одну характерную черту, общую и для ряда других приключенческих серий: их главные герои наделены *сверхсилой*. Но в Супермене реальные элементы вплавлены в более однородное целое — и в этом оправдание того, что мы уделили Супермену особое внимание. Неслучайно и то, что Супермен в конце концов — наиболее популярный из этого круга героев: он не только родоначальник всей группы (стаж — с 1938 г.), но из всех своих собратьев еще и наиболее полно обрисованный, обладающий узнаваемой индивидуальностью. Он стал героем многочисленных анекдотов. С некоторыми оговорками его можно считать характерным представителем всей этой группы персонажей. Во всяком случае, дальнейшие наблюдения справедливы и для ряда других *сверхгероев*: от Бэтмена и Робина до «Зеленой стрелы», Флэша, «Сыщика с Марса», «Зеленого фонаря», Аквамена — и вплоть до более недавних «Фантастической Четверки», «Дьявола» и Человека-Паука; в последних случаях, однако, данный «жанр» обрел более изощренное свойство — самоиронию.

Каждый из этих героев наделен таким могуществом, что мог бы возглавить правительство, победить целую армию и даже нарушить равновесие в мировой расстановке сил. С другой стороны, очевидно, что каждый из этих персонажей в высшей степени добр, порядочен, верен есте-

ственным и человеческим законам, и поэтому вполне логично (и прекрасно), что он использует свое могущество исключительно в добрых целях. В этом плане педагогический смысл этих историй, по крайней мере на уровне литературы для детей, был бы весьма приемлем, и даже эпизоды насилия, встречающиеся во многих сюжетах, могли бы быть сочтены вкладом в дело окончательного осуждения зла и в торжество добра и честных людей.

Но эта педагогика обнаруживает свою амбивалентность, как только мы задаем вопрос: «А что такое добро?» Здесь мы можем ограничиться анализом образа Супермена, который, как уже сказано, вполне типичен для данного рода героев — по крайней мере в том, что касается их основных свойств.

Супермен (как отмечалось выше) практически всесилен — и в физическом, и в интеллектуальном, и в техническом отношении. Его могущество достигает космических масштабов. Существо, наделенное таким могуществом и преданное благу человечества (поставим проблему с максимальной наивностью, но и с максимальным чувством ответственности, приняв всю ситуацию как правдоподобную), имело бы перед собой необъятное поле деятельности. От человека, который в течение нескольких секунд способен произвести работы или создать богатство астрономических размеров, можно было бы ожидать поразительных изменений в области политики, а также в сфере экономического и технологического устройства мира. Так, он мог бы разрешить проблему голода на Земле или проблему освоения незаселенных частей суши, мог бы разрушить бесчеловечные политические системы (почему бы, например, ему не освободить шестьсот миллионов китайцев от ига Мао?) и даже творить добро в масштабах галактики. Помимо прочего он мог бы, скажем, дать нам и всеобъемлющее, универсально применимое определение нравственности, нравственного поведения.

Вместо всего этого Супермен ограничивает свою деятельность пределами того небольшого сообщества, в котором он живет (Смоллвилль — в отрочестве, Метрополис —

в зрелые годы). Подобно средневековому крестьянину, который мог совершить паломничество в Святую землю, но не знать, что делается в соседней общине, находящейся в пятидесяти километрах от него, Супермен легко совершает путешествия в другие галактики, а остальной земной мир и даже остальную Америку практически игнорирует (лишь однажды, да и то в «воображаемой истории», он становится президентом США).

В масштабах его собственного городка (little town) зло — единственное зло, с которым он борется, — воплощено в деятелях подпольного мира (underworld), т. е. мира организованной преступности. При этом его противники — не дельцы наркобизнеса и уж, конечно, не коррумпированные управленцы и политики, а в основном грабители банков и почт. Иными словами, единственная форма, в которой являет себя зло, — это покушения на частную собственность. Зло, залетающее из космоса, — всего лишь приправа; оно случайно, непредвидимо и преходяще. Напротив, *underworld* — это зло эндемическое, как бы некая нечистая струя, всегда присутствующая в потоке человеческой истории. История же четко поделена на зоны, по-манихейски противопоставленные друг другу: всякая власть в основе своей добра и непорочна, а всякий злодей есть безусловное зло, без какой-либо надежды на искупление.

Как верно отмечают критики, Супермен — это совершенный образец гражданского сознания, полностью отделенного от сознания политического. Гражданская позиция Супермена превосходна, но он формирует и осуществляет ее лишь в рамках небольшой и замкнутой социальной группы. (В этом смысле «братом» Супермена, также образцом абсолютной преданности установленным ценностям, можно считать, например, доктора Килдэра [Dr. Kildare], еще одного героя комиксов и телесериалов.)

Не странно ли, что, стремясь творить добро, Супермен тратит огромное количество энергии на организацию благотворительных спектаклей, во время которых собирает деньги для сирот и неимущих? Такая парадоксальная

растрата энергии (она ведь могла бы быть использована для непосредственного создания богатств или для коренных перемен гораздо большего масштаба!) не перестает поражать читателя, который видит, что Супермен всегда вовлечен в какие-то мелкие дела. Подобно тому как зло принимает лишь облик покушения на частную собственность, *добро предстает исключительно как благотворительность*. Это простое тождество в полной мере характеризует моральный (этический) мир Супермена. Можно сказать, что Супермен вынужден ограничивать свою активность сферой мелких и мельчайших изменений по той же причине, которая выше была названа как объяснение статичности его «историй»: любое общее изменение приблизило бы мир — и Супермена вместе с ним — к конечному израсходованию.

С другой стороны, было бы не вполне корректно утверждать, что избирательная и дозированная благотворительность Супермена обусловлена лишь структурой сюжетов, т. е. необходимостью избегать чрезмерного и необратимого развития. Столь же верно и обратное: метафизика неизменности, присущая этому типу сюжетов, есть прямое, хотя и не намеренное, следствие самой природы того структурного механизма, который, очевидно, только и может служить носителем — с помощью вышеописанных «топосов» — определенных идей-наставлений. Сюжет *должен* быть статичным и не допускать никакого развития именно потому, что Супермен должен представлять и утверждать добродетель как совершение многих мелкомасштабных добрых дел без какого-либо целостного осознания мира. И соответственно добродетель должна заключаться в совершении многих частных дел — чтобы сюжет получался статичным.

Здесь снова речь идет не столько об авторской воле как таковой, сколько о том, как авторы приспосабливаются к тем представлениям о «порядке», которые пронизывают культурную модель их общества, и создают, в уменьшенном масштабе, ее «аналоговые» модельки, чья функция — *отражение*.

Примечания

I *Кант И.* Критика чистого разума (Книга вторая. Аналитика основоположений. Глава вторая, раздел третий).

II См. в особенности: *Reichenbach H.* The Direction of Time. Berkeley; Los Angeles: Un. of California Press, 1956 [1].

III Сартров анализ этой проблематики см. в его книге «Бытие и ничто» (Часть вторая, Глава II, La Temporalité).

IV В этой связи можно вспомнить замечание Роберто Джамманко (см.: *Giammanco R.* Dialogo sulla societa americano. Torino: Einaudi, 1964. P. 218) о гомосексуальной природе таких персонажей, как Супермен и Бэтмен (еще одна вариация на тему «сверхмогущества»). Замечание это, несомненно, справедливо (особенно в отношении Бэтмена), и к конкретным доводам Р. Джамманко мы еще вернемся. Но в случае Супермена, пожалуй, стоит говорить не столько о гомосексуализме, сколько о «парсифализме». В сюжетах о Супермене мотив «мужского товарищества», столь очевидный в сюжетах о Бэтмене, Робине, Зеленой стреле и т. д., почти отсутствует. Правда, Супермен сотрудничает с Легионом Супергероев Будущего (это подростки, одаренные, как и он, необычайными способностями, обликом напоминающие эфебов[2], хотя, следует подчеркнуть, обоих полов), но не пренебрегает совместными действиями и со своей кузиной (Супергёрл). Нельзя также сказать, что «авансы» со стороны Лоис Лэйн (или со стороны Лэйны Лэнг, школьной подруги и соперницы Лоис) он отвергает с отвращением женоненавистника. Скорее он проявляет смущение обычного юноши, пребывающего в матриархальном обществе. С другой стороны, наиболее дотошные филологи не проглядели несчастную любовь Супермена к Лоис Лемарис, которая, будучи русалкой, могла бы предложить ему лишь совместную жизнь под водой, своего рода изгнание в рай, от которого Супермен вынужден отказаться из чувства долга, в силу насущности стоящих перед ним задач. Привязанности Супермена имеют платонический характер; этот герой как будто связан обетом целомудрия, который обусловлен не столько его собственной волей, сколько самой природой вещей, уникальностью его ситуации. Если мы хотим найти структур-

[1] Ср. русский перевод: *Рейхенбах Г.* Направление времени. М., 1962.

[2] Эфебы — в древней Греции юноши, достигшие 18 лет.

ные причины для этого нарративного факта, то не можем не вернуться к вышеизложенным наблюдениям: «парсифализм» Супермена — это одно из условий, которое не дает ему себя «тратить», защищает его от событий (и, следовательно, от течения времени [the passing of time, decorsi temporali]), связанных с эротическими увлечениями.

v См.: *Reichenbach H.* Op. cit. P. 36–40.

vi См. главу 1 этой книги.

vii Каждый эпизод с участием Фантомаса завершается своего рода «несостоявшимся катарсисом». Жюв и Фандор всякий раз почти уже ловят неуловимого героя, но он всегда неким непредвиденным ходом избегает ареста. И еще один примечательный факт: Фантомас — виновный в шантаже и в фантастических похищениях — в начале каждого эпизода оказывается необъяснимо бедным, нуждающимся в деньгах и, следовательно, в новых «акциях». Таким образом колесо повествования вновь приводится в движение.

viii См. книгу «Открытое произведение» («Opera aperta») и другие мои работы.

Глава пятая
Риторика и идеология в «Парижских тайнах» Эжена Сю

Такие выражения, как «социологическое изучение литературы» или «социология литературы», служат и служили в прошлом для обозначения весьма различных видов исследований. С одной стороны, литературное произведение можно рассматривать просто как документальное свидетельство об определенной эпохе. С другой стороны, можно, напротив, использовать общественно-исторические обстоятельства как средство объяснения эстетических свойств произведения. Наконец, можно выработать некий диалектический синтез между подходом к произведению как к факту эстетическому и к обществу — как к объясняющему его контексту: каждый эстетический выбор объясняем общественными обстоятельствами, но и изучение структуры произведения, в свою очередь, способствует лучшему пониманию соответствующего общества и его культуры[1].

Какое же применение при этом третьем подходе могут иметь семиотические методы исследования повествовательных структур? Если предположить, что описание произведения как системы знаков дает возможность абсолютно «нейтрально» и «объективно» взглянуть на его структуру (оставляя в стороне те разнообразные и переменчивые значения, которые в произведение постоянно привносит история), то, следовательно, общественный контекст можно вообще исключить — по крайней мере временно — из подобного семиотического исследования. Вместе с общественным контекстом из рассмотрения, стало быть, изымается и идеологическая нагрузка произведения.

Но подобное четкое ограничение исследовательского подхода лишь кажется осуществимым. На самом деле мы не можем ни выбрать, ни выделить никакого элемента формы без того, чтобы не придать ему (хотя бы в неявном виде) какого-либо содержательного значения. Даже если наше описание претендует на объективность (т. е. на обнаружение структур, существующих в самом тексте), выявленные структуры представляются нам релевантными лишь потому, что мы рассматриваем данное произведение с определенной, т. е. определенным образом идеологически окрашенной, точки зрения. Любое исследование семиотических структур произведения становится *ipso facto* разработкой неких исторических и социологических гипотез — даже если исследователь сам того не осознает или не хочет осознавать. И лучше отдавать себе в этом полный отчет, чтобы корректировать, насколько возможно, искажения перспективы, создаваемые избранным подходом, а также извлекать максимальную пользу из тех искажений, которые не могут быть исправлены.

Итак, структурный анализ произведения представляет собой некое круговое движение, что, по-видимому, типично для всякого исследования актов коммуникации[11]. Данный метод научен в той мере, в какой он осознает, вместо того чтобы игнорировать, свою внешнюю обусловленность, критически объясняет ее и использует как возможность для лучшего понимания изучаемого произведения. Если осознать эти основные принципы исследовательского метода, то тогда описание структур произведения оказывается одним из наиболее выигрышных способов выявления связей между произведением и его общественно-историческим контекстом. Другими словами, представляется очень желательным, чтобы всякое социологическое исследование литературы, достойное этого имени, обращалось к семиотике для подкрепления своих наблюдений и выводов.

Круговое движение, упомянутое выше, — это движение от внешнего общественного контекста к внутреннему структурному контексту исследуемого произведения, описание обоих этих контекстов (а также иных фактов, кото-

рые могут иметь значение для интерпретации) с помощью единой системы терминов — и последующее выявление структурных соотношений между текстом произведения, его общественно-историческим контекстом и любыми другими контекстами, которые могут попасть в поле исследования. Таким образом, и то, как произведение «отражает» общественный контекст (если нам будет позволено вновь использовать эту неопределенную категорию — «отражение»), может быть описано в структурных терминах. Подобное исследование будет иметь своей целью выявление именно соотношений, а не причинно-следственных связей. Это не значит, что причинно-следственные связи не должны приниматься во внимание в историческом исследовании более широкого масштаба. Но на данном этапе работы обращаться к их рассмотрению было бы преждевременно. Наша задача — обнаружить параллели между идеологическими и риторическими аспектами конкретного литературного произведения[III].

Предлагаемый подход может быть продемонстрирован на примере исследования повествовательных структур в романе Эжена Сю «Парижские тайны». Мы выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в этом произведении:

a) идеология автора;

b) условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги (или по крайней мере способствовали и тому, и другому, и третьему);

c) приемы повествования.

5.7. Эжен Сю: идеологическая позиция

Чтобы понять идеологическую установку Эжена Сю в то время, когда он работал над «Парижскими тайнами» (далее — *Тайны*), необходимо обрисовать его интеллектуальную эволюцию (при этом можно использовать уже имеющееся подробное и компетентное исследование[IV]). Эжен Сю сам кратко изложил ее в автобиографическом сочинении, написанном в последний период его жизни:

> «...Я начал писать романы о море, потому что я видел море. В этих [моих] ранних романах („Саламандра“,

„Атар-Гулль", „Стража в Коат-Ван" и др.) сказались политические и философские идеи, коренным образом противоположные тем убеждениям, которых я стал придерживаться с 1844 года („Парижские тайны"); наверное, было бы интересно проследить, через какие изменения моего интеллекта, а также моих занятий, мыслей, вкусов и знакомств... — от твердой веры в религиозные и абсолютистские доктрины, воплощенные в трудах Бональда[1], [Жозефа] де Местра и Ламенне („De l'indifférence en matière de religion" [„О безразличии в вопросах религии"])[2], моих тогдашних учителей, — я пришел, руководимый лишь чувством справедливости, истины и добра, к вере в демократическую и социальную республику»[V].

От легитимизма в политике, от дендизма в личной и общественной жизни, от сатанизма в эстетике — Эжен Сю пришел к вере в социализм. Каков был этот социализм? Из знакомства с биографией писателя можно заключить, что сначала на него повлияла встреча с культурным и политически зрелым представителем рабочего класса: его классовое сознание, нравственность, простота и революционное горение подвигли Эжена Сю на чисто эмоциональное приятие его веры. Есть основания полагать, что на первых порах социализм был для Эжена Сю всего лишь новым и возбуждающим способом проявления его эксцентричного дендизма. В начале *Тайн* еще сказывается вкус Эжена Сю к сатанинскому, к болезненным ситуациям, к ужасному и гротескному. Он описывает грязные притоны на острове Ситэ и передает арго парижских низов, но при этом все время просит у читателей прощения за те ужасы и нищету, о которых говорит, — значит, он по-прежнему полагает, что обращается к аристократической и буржуазной читательской аудитории, готовой испытывать острые ощущения, но не имеющей ничего общего с героями романа. Однако по мере продолжения романа,

[1] Бональд, Луи Габриэль Амбруаз (1753–1840), французский политический деятель и писатель, идеолог традиционализма и роялизма.

[2] Ламеннс, Фелисите Робер де (1782–1854), французский публицист; до 1830 г. — католик-роялист, позже — идеолог так называемого христианского социализма.

по мере его публикации, эпизод за эпизодом, в «Журнал де Деба», Эжен Сю испытывал все большее и большее влияние читательского восприятия. Классы, о *которых* он писал, стали классами, *для которых* он писал. Автор неожиданно был возведен в ранг поэта пролетариата, того самого пролетариата, о котором шла речь в книге. По мере того как общественное одобрение романа росло, Эжен Сю все больше проникался теми чувствами, которые сам же своим романом и возбудил. Как заметил Жан-Луи Бори, «роман популярный (по замыслу), становясь популярным (в смысле — успешным), становится популярным [т. е. «народным» или «популистским»] и в том, что касается его идей и формы» [VII 1].

В третьей части романа Эжен Сю уже предлагает рецепты общественных реформ (образцовая ферма в деревне Букеваль); в пятой части действие романа замедляется и уступает место длинным назидательным отступлениям и «революционным» проектам (хотя, как увидим, на самом деле это проекты реформистские); ближе к концу романа подобные отступления становятся все более и более частыми, почти невыносимыми. С разворачиванием сюжета и эссеистических рассуждений новая идеологическая позиция Эжена Сю становится ясной. *Тайны* раскрывают читателям вот какую тайну: несправедливые общественные условия вместе с нищетой порождают преступления. Если умерить нищету, если перевоспитать сидящего в тюрьме преступника, спасти добродетельную девушку из лап богатого соблазнителя, избавить честного работника от долговой кабалы, всем дать шанс искупления и оказать помощь в духе христианского братства, — тогда мир станет лучше. Зло — это только социальное зло. Книга, которая вначале могла бы быть названа «Гангстерским эпосом», завершается как «Эпос о несчастном работнике» и как «Учебник искупления». Конечно, такой подход нельзя назвать «революционным» в том смысле, в каком мы употребляем данное слово со времен пришествия марксизма. Тем не менее взгляды Эжена Сю вызвали возмущенную

1 *Bory J.-L.* Eugêne Sue — Le roi du roman populaire. P., 1962. P. 248.

реакцию консервативной парижской прессы, хотя иные, более проницательные, критики сразу разглядели буржуазную ограниченность этого так называемого социализма.

В своем эссе о *Тайнах*, написанном после того, как роман был переведен на английский язык, Эдгар По заметил:

> «Усматривать в романе Сю философские мотивы — в высшей степени абсурдно. Первая и, по сути дела, единственная цель автора — сделать увлекательную и поэтому хорошо продаваемую книгу. Лицемерная болтовня (иногда прикрытая, а иногда и открытая) об улучшении общества и т. д. — это всего лишь обычный трюк, с помощью которого писатели надеются придать страницам своих книг вид достоинства или утилитаризма, чтобы позолотить пилюлю распущенности» [1].

Критика Эдгара По — это не критика «слева». Американский поэт ограничивается тем, что указывает на фальшь в тональности книги и приписывает автору намерения, в которых тот сам открыто не признается.

Незадолго до того, как Эдгар По написал свое эссе об Эжене Сю, гораздо более проницательный и идеологически более последовательный разбор *Тайн* сделал В. Г. Белинский [VII]. Дав краткий обзор положения низших классов в индустриальной цивилизации Запада, В. Г. Белинский открывает огонь:

> «Эжен Сю был... счастливцем, которому первому пришло в голову сделать выгодную литературную спекуляцию на имя народа... Он... — почтенный мещанин в полном смысле слова, филистер конституционно-мещанской гражданственности и, если б мог попасть в депутаты, был бы именно таким депутатом, каких нужно теперь хартии [2]. Изображая французский народ в своем романе, Эжен Сю смотрит на него, как истинный мещанин (bourgeois), смотрит на него очень просто, — как на голодную, оборванную чернь, невежеством и нищетою осужденную на

[1] *Poe E. A.* Marginalia (VII) // The Complete Works of Edgar Allan Poe / Ed. by G. A. Harrison. Vol. 16. N. Y., 1965. P. 105. Заметка впервые опубликована в «Graham's Magazine» в 1846 г.

[2] Имеется в виду так называемая Конституционная хартия (Charte constitutionelle), принятая после революции 1830 г. и служившая основным законом Франции в годы правления Луи-Филиппа.

преступления. Он не знает ни истинных пороков, ни истинных добродетелей народа, не подозревает, что у него есть будущее, которого уже нет у торжествующей и преобладающей партии, потому что в народе есть вера, есть энтузиазм, есть сила нравственности. Эжен Сю сочувствует бедствиям народа: зачем отнимать у него благородную способность сострадания, – тем более что она обещала ему такие верные барыши? Но *как* сочувствует – это другой вопрос. Он желал бы, чтобы народ не бедствовал и, перестав быть голодною, оборванною и частью поневоле преступною чернью, сделался сытою, опрятною и приличного себя ведущею чернью, а мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы по-прежнему господами Франции, образованнейшим сословием спекулянтов. Эжен Сю показывает в своем романе, как иногда сами законы французские бессознательно покровительствуют разврату и преступлению. И, надо сказать, он показывает это очень ловко и убедительно; но он не подозревает того, что зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества»[1].

Обвинение недвусмысленно: установка Эжена Сю типична для таких реформаторов, которые стремятся произвести некоторые перемены, чтобы в конце концов все осталось как было. В политическом плане – он социал-демократ, в литературном – торговец сенсациями, спекулирующий на человеческой нищете.

Если мы перечитаем соответствующие страницы «Святого семейства» К. Маркса и Ф. Энгельса, то найдем там сходный полемический тон[VIII]. Главная цель этого сочинения – осмеяние младогегельянцев из Allgemeine Literatur-Zeitung и, в частности, Шелиги[2]. Для Шелиги *Тайны* были

1 *Белинский В. Г.* [Рец. на:] Парижские тайны: Роман Эжена Сю / Пер. В. Строева. СПб., 1844 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8: Статьи и рецензии: 1843–1845. М., 1955. С. 173–174. Рецензия В. Г. Белинского была опубликована в 1844 г. в журнале «Отечественные записки».

2 Шелига (псевдоним; настоящее имя – Франц фон Цыхлинский, 1816 или 1820–1900), младогегельянец, участник баденской революции 1849 г., позже – генерал прусской армии и автор трудов по военной истории.

«эпосом», который «рождает мысль, что настоящее само по себе — ничто, и даже не только вечный *рубеж* между *прошедшим* и *будущим*, но *подлежащая* постоянному *заполнению брешь*, отделяющая *бессмертие* от *бренности*...»[1]. Именно Шелига, а не Эжен Сю, — объект критики в «Святом семействе». Но чтобы их критика была убедительной и успешной, К. Маркс и Ф. Энгельс должны были разоблачить и роман Эжена Сю, показав, что он представляет собой идеологическое мошенничество, которое могли принять за чистую монету, за евангелие спасения, только Бруно Бауэр и его сотоварищи. Мелкобуржуазно-реформистский характер романа ярко проявляется в словах несчастного Мореля, произносимых им в апогее его финансовых бедствий: «Ах, если бы богатые знали об этом!». Мораль книги заключается в том, что богатые могут знать — могут вмешаться и вылечить язвы общества своей щедрой благотворительностью.

Но К. Маркс и Ф. Энгельс идут дальше: не ограничиваясь выявлением реформизма Эжена Сю (им, например, недостаточно оценить идею герцога Родольфа о банке для бедных на чисто экономических основаниях), они указывают, что палаческая месть (executioner's revenge, la vendetta giustiziera) герцога Родольфа — лицемерна. Столь же лицемерно и описание социальной реабилитации Поножовщика (Резаки)[2]. Новая теория уголовных наказаний, предлагаемая Эженом Сю, также опорочена религиозным лицемерием: это явствует из участи Грамотея (Мастака). Наконец, искупление грехов Флёр-де-Мари — не просто лицемерно; это типичный пример религиозного отчужде-

[1] Цитата из работы Шелиги приведена по: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 2. М., 1955. С. 60.

[2] Клички персонажей в романе Эжена Сю в разных русских переводах переводились по-разному. В данном случае речь идет о персонаже по кличке Chourineur (буквально: Бандит, Убийца). В английском переводе — Ripper (Потрошитель). В последнем русском переводе *Тайн* кличка этого персонажа переведена как «Поножовщик». Здесь и далее клички персонажей романа приводятся (если это не оговорено иначе) именно по этому переводу (а иные варианты даются в скобках): *Сю Э.* Парижские тайны: Роман. Т. 1 / Пер. с фр. О. Моисеенко, Ф. Мендельсона; Т. 2 / Пер. с фр. Я. Лесюка, М. Трескупова. М., 1989.

ния в фейербаховском смысле. Таким образом, К. Маркс и Ф. Энгельс заклеймили Эжена Сю не как наивного социал-демократа, но как реакционера, а также как легитимиста и последователя Ж. де Местра, по крайней мере в молодые годы, когда Эжен Сю восхвалял работорговлю и колониализм.

Однако если мы проследим развитие личности Эжена Сю на протяжении всей его жизни, нам придется оспорить негативные суждения о нем К. Маркса и Ф. Энгельса. Уже в 1845 г., когда был опубликован роман «Вечный жид (Агасфер)», вялое и беспечное человеколюбие бывшего денди уступило место более трезвому осознанию конфликта между миром рабочего класса и миром власти. В «Вечном жиде» этот конфликт еще скрыт за символическим образом борьбы между персонажами романа (злобным интриганом иезуитом и добродетельным героическим священником) и интерпретируется в духе фурьеристской утопии. Однако в своем следующем произведении (длинном, бесформенном, но содержательном) — «Тайны народа» («Les Mystères du Peuple») — Эжен Сю обнаруживает ясное и полное понимание классовых конфликтов. Этот роман он начал писать тогда, когда впервые лично вступил в политическую борьбу (в 1849 г. — как кандидат в Законодательное собрание от республиканцев-социалистов), а завершил уже в изгнании, в Аннеси (Савойя), где прожил последние годы своей жизни (1852–1857), как противник переворота Луи-Бонапарта. К этому времени Эжен Сю был уже повсеместно признан певцом пролетарской революции.

Суждения К. Маркса и Ф. Энгельса, впрочем, ограничены «Парижскими тайнами». Наше исследование текста также оставляет в стороне более ранние и более поздние сочинения Эжена Сю. Здесь наша задача — выявить сюжетные структуры и стилистические приемы, соответствующие идеологическим установкам *Тайн*.

5.2. Структура утешения

Задача, стоящая перед писателем при сочинении популярного романа, формулируется не в чисто структурных терминах (как мне построить повествование?), а в терминах

социально-психологических (к какого рода проблемам я должен обратиться, чтобы написать такое повествование, которое бы привлекло широкую публику — вызвало бы и интерес масс, и любопытство обеспеченных слоев?).

Решение подобной задачи может происходить примерно так. Представим себе некую реальную, обыденную ситуацию, в которой существует неснятое напряжение (Париж и нищета в нем). Затем представим себе некий фактор, способный снять это напряжение, — фактор, контрастирующий с исходной реальностью и сулящий немедленное утешительное разрешение ее противоречий. Поскольку сама реальность реальна, а условия, необходимые для разрешения ее противоречий, не существуют в ней самой, то, следовательно, утешающе-разрешающий фактор должен быть вымышленным. А раз он вымышленный, то с самого начала может быть представлен как обладающий всей полнотой бытия и может вступить в действие незамедлительно, не проходя через промежуточные инстанции конкретных сюжетных событий.

Такой вымышленный фактор — Родольф Герольштейнский. Он наделен всеми чертами сказочного героя. Прежде всего он — великий герцог (т. е. суверенный монарх — хоть К. Маркс и Ф. Энгельс и высмеивают это «маленькое немецкое Светлейшество»[1], к которому Эжен Сю относится как к королю; известное дело — *nemo profeta in patria*[2]). Герцогство его управляется благоразумно и добродетельно[IX]. Сам Родольф очень богат. Его гложут тяжкие угрызения совести и смертельная ностальгия (причины: несчастная любовь к авантюристке Саре МакГрегор; предполага-

[1] В оригинальном тексте «Святого семейства»: «der kleine deutsche Serenissimus» (*Engels F., Marx K.* Die Heilige Familie. Berlin: Dietz Verlag, 1965. S. 215 = *Marx K., Engels F.* Werke. B. 2. Berlin: Dietz Verlag. 1958. S. 215). В существующих русских переводах «Святого семейства» этот оксюморон К. Маркса потерян.

[2] Никто не пророк в [своем] отечестве *(лат.)* — выражение, восходящее к Евангелиям (ср.: Мф. 13: 57; Мк. 6: 4; Лк. 4: 24; Ин. 4: 44). Традиционная русская передача: *Несть (нет) пророка в отечестве своем.*

емая смерть их дочери; ссора с отцом, во время которой он поднял на него руку). Добродушный по природе, Родольф тем не менее обладает и чертами тех романтических героев, которых Эжен Сю выводил в своих прежних книгах: ему свойственна мстительность; мстя, он не останавливается перед насилием и даже способен (правда, ради торжества справедливости) на ужасную жестокость — ослепляет Грамотея (Мастака) и обрекает Жака Феррана на смерть от неутоленной похоти. Поскольку ему поручена роль немедленного целителя всех общественных пороков, он не может подчиняться существующим законам общества, которые сами порочны. Поэтому он придумывает иные законы. Родольф, судья и палач, благодетель и реформатор вне рамок права, — это сверхчеловек. Прямой потомок сатанинских героев эпохи романтизма, он, по-видимому, — первый сверхчеловек в истории *романов-фельетонов*, прототип графа Монте-Кристо и современник Вотрена[1] (который, хотя и был создан несколько ранее, обрел полную силу в те же годы).

Антонио Грамши уже давно заметил с проницательностью и иронией: сверхчеловек был сначала слеплен а *романах-фельетонах* — и лишь позже перекочевал оттуда в философию[x]. По верному наблюдению Ж.-Л. Бори, в случае данного конкретного сверхчеловека можно говорить также о нескольких прототипах: Родольф — это нечто вроде Бога Отца (те, кто им облагодетельствованы, не устают это повторять), который пришел в мир в облике человека и в одежде работника. Бог становится Рабочим. К. Маркс и Ф. Энгельс недостаточно глубоко проанализировали проблему сверхчеловека в действии: полагая, что Родольф задуман как идеальная человеческая личность, они ставят ему в вину то, что в своих поступках он руководствуется не бескорыстной добродетелью, а чувством мести и вседозволенности. Именно так: Родольф — это жестокий и мстительный Бог, Христос с душою озлобленного Иеговы.

[1] Вотрен — персонаж нескольких произведений Оноре де Бальзака.

Чтобы разрешить вымышленными средствами реальные проблемы нищего парижского дна, Родольфу пришлось сделать следующее:

a) наставить на путь добродетели Поножовщика;

b) наказать Сычиху и Грамотея;

c) вызволить Флёр-де-Мари;

d) утешить мадам д'Арвиль, придав ее жизни новый смысл;

e) спасти семейство Мореля от отчаяния;

f) разрушить зловещую власть Жака Феррана и вернуть отнятое им у слабых и беспомощных;

g) найти свою потерянную дочь, которая убежала от козней Сары МакГрегор.

Были еще и другие, менее важные задачи, так или иначе связанные с основными: наказание второстепенных злодеев вроде Полидори, Марсиалей или молодого Сен-Реми; вызволение тех, кто, подобно Волчице и доброму Марсиалю, ступили на скользкую дорожку; спасение нескольких хороших людей вроде молодого Франсуа Жермена, молодого Фермона и т. д.

Элементы реальности (Париж и обитатели его дна) и элементы вымысла (разрешение проблем Родольфом) должны воздействовать на читателя поочередно, напрягая его внимание и обостряя восприятие. Повествование движется от одной точки напряжения к другой, в каждой из которых на читателя обрушивается неожиданная информация.

Поскольку читатель может идентифицировать себя с персонажами и ситуациями или в начальных условиях, т. е. до развязки, или в условиях, возникающих после развязки, описания тех и других должны повторяться, чтобы такая идентификация стала возможной. Поэтому в повествование вставляется много избыточной информации; автор должен подолгу говорить о неожиданном, чтобы сделать его достаточно знакомым.

Автор обрушивает информацию на читателя с помощью своего рода театральных эффектов; потребность в избыточности приводит к тому, что такие театральные

эффекты повторяются через определенные интервалы. В этом смысле *Тайны* относятся не к тому типу повествовательных произведений, в которых повествование образует *однонаправленную кривую* (элементы сюжета следуют друг за другом вплоть до точки максимального напряжения, которое разрешается развязкой), а к тому, где возникает нечто вроде *синусоидальной структуры*: напряжение, развязка, вновь напряжение, вновь развязка и т. д.

По сути дела, *Тайны* изобилуют различными второстепенными драматическими сюжетами, которые начинаются, частично разрешаются, а затем оставляются, чтобы можно было вернуться к перипетиям основного сюжета. Книга в целом представляет собой большое дерево, ствол которого — поиски Родольфом его пропавшей дочери, а ветви — история Поножовщика, история Сен-Реми, отношения Клеманс д'Арвиль со своим мужем, а также со стариком-отцом и мачехой, сюжет о Жермене и Риголетте, злоключения Морелей и т. д.

Теперь можно задаться вопросом: обусловлена ли такая синусоидальная структура некой осознанной программой повествования или она — всего лишь результат внешних обстоятельств? Если мы прочитаем поэтические декларации молодого Эжена Сю, то можно будет заключить, что названная структура была создана им умышленно. Уже в связи со своими более ранними произведениями, посвященными морским приключениям (от «Кернока» до «Атар-Гулля» и «Саламандры»), Эжен Сю выдвинул теорию романа, составленного из отдельных эпизодов:

> «Вместо того чтобы соблюдать строгое единство интереса, поделенного между несколькими избранными персонажами, которые, появившись в начале книги, должны волей-неволей дотянуть до ее конца и внести каждый свою лепту в развязку», лучше не прикреплять персонажей к сюжету слишком жестко — «не будучи непременной свитой для той общей моральной идеи, которая есть стержень произведения, те или иные персонажи могут быть оставлены по дороге, если для этого представится возможность или если того потребует логика событий»[XI].

Поэтому автор может свободно переключать внимание читателя, как и ход сюжета, с одного персонажа на другой. Ж.-Л. Бори называет такой тип романа (где вместо единства существует плюрализм времени, места и действия) *центробежным*[1] и рассматривает его как характерный образец *романа-фельетона*, который, публикуемый по частям, из номера в номер, должен постоянно — от недели к неделе или изо дня в день — вновь и вновь возбуждать интерес читателя. Но дело не только в том, что структура романа естественным образом приспосабливается к условиям жанра (которые, в свою очередь, также могут варьироваться в зависимости от характера периодического издания). Влияние рынка оказывается еще более глубоким. Как замечает Ж.-Л. Бори, «успех продлевает роман». Один за другим пишутся новые эпизоды, потому что публика не хочет расставаться со своими любимыми персонажами. Между требованиями рынка и структурой повествования устанавливаются своего рода диалектические отношения — настолько важные, что на определенном этапе нарушаются даже фундаментальные законы сюжета, которые, казалось бы, священны для любого коммерческого романа.

Движется ли сюжет по однонаправленной кривой или представляет собой синусоиду, неизменными остаются главные его составляющие, перечисленные Аристотелем в «Поэтике»: начало, завязка, кульминация, развязка и катарсис. Синусоидальная структура возникает всего лишь как результат соединения нескольких сюжетов, и эта проблема обсуждалась уже теоретиками XII–XIII вв., первыми мастерами французской структуральной критики[XII]. Психологическая потребность читателя в диалектике завязки-развязки столь велика, что в самых слабых *романах-фельетонах* дело доходит до создания ложных завязок и ложных развязок. Так, например, в романе Понсона дю Террайля «Кузнец из монастыря» («Le Forgeron de la Cour-Dieu») можно насчитать около десяти случаев «липовых»

[1] См.: *Bory J.-L.* Op. cit. P. 127.

узнаваний: читатель напряженно ждет развязки, а ему сообщаются факты, уже известные из прежних глав и неведомые только одному из персонажей. В *Тайнах* происходит нечто иное — и нечто совершенно поразительное.

Родольф, оплакивая свою пропавшую дочь, встречает проститутку Флёр-де-Мари. Может быть, она и есть дочь Родольфа? Эта тема тянется страница за страницей, и сам Эжен Сю, очевидно, считал ее основной сюжетной нитью *Тайн*. Но вдруг, в главе XV второй части романа (когда завершена едва ли пятая часть всего объема книги), автор, осознав, что читатель уже и сам понял, что Флёр-де-Мари — дочь Родольфа, объявляет: «Давайте оставим эту тему и вернемся к ней позже».

Современного читателя не может не ошеломить это необъяснимое самоубийство сюжета. Но когда роман печатался «с продолжением», глава за главой, дело, должно быть, обстояло иначе. По-видимому, Эжен Сю вдруг был вынужден удлинить роман. Но машина повествования изначально была запущена из расчета на более короткое путешествие: напряжение уже невозможно было сохранять далее на том же уровне, публика требовала развязки. И автор как бы задабривает публику раскрытием одной из «тайн», а сам начинает «раскручивать» другие нити сюжета. Публика удовлетворена, но сюжет как целое перестает существовать. Сам тип коммерческого продолжающегося издания, который, собственно, и создал правила жанра для *романа-фельетона*, в определенных условиях может и разрушить форму жанра; автор-художник уступает и сдается. *Тайны* — это уже не единый роман, а некая последовательность смонтированных частей, предназначенная для непрерывного и все время возобновляемого удовлетворения читателей. Эжен Сю больше не заботится о сочинении хорошего повествования и в дальнейшем начинает прибегать к таким приемам, которых, к счастью, не знали великие книги XIX века, но которые, что примечательно, обнаруживаются в некоторых комиксах века нашего, таких, например, как истории о Супермене[XIII].

Среди прочего Эжен Сю начинает объяснять в постраничных примечаниях то, что уже не может вместить в основное повествование. Так, в главе IX девятой части примечание сообщает нам причину, по которой мадам д'Арвиль произносит определенную реплику: она приехала лишь накануне и не могла знать, что Родольф уже понял, что Флёр-де-Мари – его дочь. В главе I Эпилога примечание доводит до нашего сведения, что Флёр-де-Мари теперь зовется Амелией, потому что отец сменил ей имя несколькими днями раньше. А в главе II девятой части примечание напоминает: «Читатель не забыл, что Сычиха, перед тем как поразить Сару кинжалом, сказала, что...». В главе XVII второй части примечание опять-таки напоминает нам, что любовь Родольфа и Сары осталась неизвестной Парижу. И так далее. Автор либо повторяет то, что уже было сказано, опасаясь забывчивости читателей, либо с опозданием говорит о том, о чем не упомянул вовремя (поскольку нельзя сказать сразу обо всем). Его книга – это макрокосм, в котором слишком много персонажей; и сам Эжен Сю уже не в состоянии уследить за всеми. Можно заметить, что примечания появляются лишь после того, как установлена личность Флёр-де-Мари. Именно в этом месте происходит обвал сюжета.

Эжен Сю то выступает в роли простого наблюдателя, который не имеет никакой власти над миром своих художественных образов, то вдруг вспоминает о божественном праве романиста быть всезнающим и щедро предсказывает будущие события. Эдгар По справедливо заметил, что у Эжена Сю «начисто отсутствует *ars celare artem*»[1]. Автор как бы все время говорит читателю: «Вот сейчас – в следующий момент – вы увидите нечто удивительное. Я собираюсь произвести на вас необычайное впечатление. Приготовьтесь к тому, что будет взволновано ваше воображение или пробуждено ваше сострадание»[2]. Замечание злое, но справедливое. Эжен Сю ведет себя имен-

[1] Искусство скрывать искусство *(лат.)*.
[2] *Poe E.* Op. cit. P. 104.

но таким образом: потому что одна из главных задач «романа утешения» — *произвести драматический эффект.* И это может быть достигнуто двумя путями. Один — именно тот, о котором написал Эдгар По, более простой и удобный («Внимание! Сейчас нечто произойдет!»). Другой путь — это обращение к китчу[XIV].

Тайны прямо-таки сочатся китчем. Автор как бы спрашивает себя: «Что наверняка произведет эффект, поскольку уже было испытано?» — и отвечает: «Литературные приемы-стилемы, которые уже успешно „сработали" в другом контексте». Прием-стилема, должным образом «процитированный», не только «сработает» вновь, но еще и придаст достоинства своему новому контексту. Он принесет с собой прежний эстетический эффект, ставший с ним уже неразлучным.

При использовании этого подхода возможны два решения.

Во-первых, можно прямо взывать к тем ощущениям и впечатлениям, которые уже были открыты и описаны другими. Так, в главе XIV седьмой части есть такой пассаж: «Пусть читатель, для того чтобы лучше представить себе эту картину, вспомнит о том, какой таинственный, почти фантастический вид приобретает комната, в которой пламя очага борется с огромными тенями, подрагивающими на стенах и на потолке».

Автор избавляет себя от необходимости самому описывать данное впечатление и просто отсылает читателя к *déjà vu*[1].

Во-вторых, можно просто использовать «общие места». Так, образ Сесили́, прекрасной и коварной мулатки, целиком взят из экзотическо-эротического арсенала, восходящего к романтизму. Попросту говоря, это нечто вроде олеографии, созданной по определенным рецептам: «Разумеется, все слыхали разговоры о темнокожих женщинах, общение с которыми гибельно для европейцев, об этих обольстительных вампирах: они опьяняют свою

[1] Уже виденное *(фр.)*.

жертву, прельщают ее своими ужасными чарами, высасывают из нее до последней капли золото и кровь, так что злополучному мужчине остается только одно — глотать свои слезы и глодать свое сердце, как выражаются в народе».

Это решение, пожалуй, хуже первого: берется из вторых рук уже не литературное «общее место», а просто шаблон массового сознания. И здесь Эжен Сю демонстрирует большой талант: он как бы изобретает китч для бедных. Он создает свою олеографию не из элементов Искусства, а, как мозаику, из кусочков других, прежде существовавших олеографий. В наши дни это называлось бы «поп-артом» — но было бы приправлено иронией.

Даже то, что некоторые критики, как, например, Ж.-Л. Бори, считают стихийной и мощной игрой архетипов, сводится на самом деле к подобным стилистическим *пастишам*[1]: образы злодеев, в духе И. К. Лафатера[2], возводятся к образам из животного мира и часто даже имеют соответствующие имена (например, Сычиха); Жак Ферран — это помесь Гарпагона с Тартюфом; пара Грамотей (после того, как его ослепили) и Хромуля, жуткое чудовище, — это гротескное превращение пары Эдип — Антигона; наконец, Флёр-де-Мари, *vierge souillée*[3], — образ с почтенной романтической генеалогией. Эжен Сю, конечно же, играет с архетипами, обнаруживая немалую культуру и недюжинный талант. Но при этом он не делает роман доро́гой, ведущей через миф к познанию (*à la* Томас Манн), а всего лишь использует проверенные «модели», которые должны произвести заданный эффект. Китч, таким образом, служит здесь удачно придуманным инструментом фантазии, предлагающим реальности решение ее проблем согласно заранее составленному плану.

[1] Пастиш (фр. *pastiche*) — пародия, подражание; вариации на известную тему (от итал. *pasticcio* — паштет; перен.: стряпня, мазня).

[2] Лафатер, Иоганн Каспар (1741–1801) — швейцарский писатель и протестантский теолог, автор «Физиогномических фрагментов» (1775–1778).

[3] Оскверненная дева (*фр.*).

Еще один способ усиления эффекта, гарантирующий его действенность, — чрезмерное затягивание некоторых сцен. Смерть Жака Феррана, жертвы сатириазиса[1], описана с точностью клинического учебника и с избыточностью магнитофонной записи. Вместо того чтобы дать художественное преображение события, писатель как бы воспроизводит его «в натуре»: событие длится именно столько, сколько оно длилось бы в реальности; персонаж произносит, нередко повторяясь, столько же полубессвязных фраз, сколько сказал бы реально умирающий человек. И эти повторы не образуют никакой художественной структуры. Эжен Сю просто валит все в одну кучу, не останавливаясь, так что в конце концов читатели, даже самые тупые, погружаются «по горло» в эту драматическую ситуацию — и задыхаются вместе с выдуманным персонажем.

Повествовательные структуры этого типа — средство выражения тех идеологических установок, которые мы обнаружили у Эжена Сю как автора *Тайн*. Нет необходимости задаваться вопросом, что первично, а что вторично: предшествовала ли в творческом процессе автора идеологическая позиция изобретению данного типа повествования или, наоборот, данный тип повествования, изобретенный в угоду «рынку», повлек за собой определенную идеологическую позицию. В действительности происходит многоплановое взаимодействие различных факторов, но единственный объект, который дан нам для исследования, — это сама книга как она есть. Было бы также неверно утверждать, что выбор жанра *романа-фельетона* с неизбежностью приводит к консервативной и умеренно-реформистской идеологии или что консервативная и

[1] Слово «сатириазис» (от греч. *satyriasis*) в английских и французских словарях объясняется как «болезненно преувеличенное сексуальное желание у мужчины», мужской аналог нимфомании. Отечественный «Энциклопедический словарь медицинских терминов» (М., 1984. Т. 3. С. 73) дает такое определение: «Сатириазис — патологическое повышение полового влечения у мужчин в виде постоянного чувства полового неудовлетворения и безудержного стремления к половым сношениям».

реформистская идеология должна непременно порождать *роман-фельетон.* Мы можем лишь сказать, что в романе Эжена Сю различные ингредиенты сочетаются таким-то и таким-то образом.

Если мы обратимся к истории «перевоспитания» Флёр-де-Мари, то столкнемся с проблемой, которая проявляется сходным образом и на идеологическом уровне и на уровне повествования:

a) имеется проститутка (социальный «тип», для которого в буржуазном обществе твердо установлены определенные черты);

b) эта проститутка стала таковой в силу обстоятельств (она безвинна), но все же она именно проститутка (несет на себе это клеймо);

c) Родольф убеждает ее, что она может возродиться, и проститутка начинает новую жизнь;

d) Родольф обнаруживает, что это его дочь, принцесса крови.

Таким образом, на читателя обрушиваются один за другим несколько театральных эффектов. Это действенно как способ (метод) повествования, но в плане общественной морали преступает границы должного. Еще чуть-чуть — и стало бы уже совсем невыносимо. Так, Флёр-де-Мари не может стать еще и счастливой правительницей герцогства. Читатель лишился бы всякой возможности идентифицировать себя с романной ситуацией в целом. Поэтому Флёр-де-Мари умирает, истерзанная угрызениями совести. Именно этого должен был ожидать всякий уважающий себя читатель, исходя из своих представлений о божественной справедливости и общественных приличиях. Новые идеи, приобретенные по ходу романа, тускнеют на фоне традиционных устоев, которые получают мудрое подтверждение. Автор сначала поражает читателя, говоря ему то, чего он прежде не знал, а затем успокаивает, повторяя уже известное. Механизм романа требует, чтобы Флёр-де-Мари завершила свои дни именно так, как она это сделала. Идеологические установки самого Эжена Сю, человека своего времени, привели его к религиозному разрешению этой линии сюжета.

И именно здесь анализ К. Маркса и Ф. Энгельса предстает перед нами во всем своем совершенстве. Флёр-де-Мари поняла, что она может возродиться к новой жизни, и благодаря своей молодости начинает испытывать подлинное человеческое счастье. Когда Родольф говорит ей, что она будет жить на ферме в Букевале, она радуется безмерно. Но постепенно, под влиянием благочестивых наставлений мадам Жорж и священника, «естественная», «человеческая» радость девушки превращается в «сверхъестественное», «сверхчеловеческое» беспокойство. Мысль о том, что ее грех не может быть прощен, что Божие милосердие не минует ее лишь «вопреки» всей тяжести ее преступления, уверенность в том, что здесь, на земле, ей никогда не будет полного прощения, — все это постепенно приводит несчастную Певунью (Goualeuse)[1] к глубокому отчаянию. «С этого момента Мария становится *рабой сознания своей греховности.* Если прежде она в самой злополучной обстановке сумела развить в себе черты привлекательной человеческой индивидуальности и при внешнем крайнем унижении сознавала *свою человеческую сущность* как свою *истинную сущность*, то теперь эта грязь современного общества, задевшая ее снаружи, становится в ее глазах ее внутренней сущностью, а постоянное ипохондрическое самобичевание по этому поводу делается ее обязанностью, предначертанной самим Богом жизненной задачей, самоцелью ее существования» [XV 2].

Обращение Поножовщика происходит по той же схеме. Он однажды убил человека и, хотя по природе своей честен, становится изгоем общества. Родольф спасает его, сказав ему, что у него все еще есть и сердце, и честь. Он протягивает руку Поножовщику — театральный эффект! Но теперь надо скорректировать это отступление от реальности и вновь вернуть повествование на землю, в пределы обычных читательских ожиданий. Мы можем оста-

[1] Goualeuse — кличка Флёр-де-Мари. Это слово (из парижского арго) вернее было бы перевести как «Певичка».

[2] Русский перевод цитируется по изданию: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 2. М., 1955. С. 192.

вить без внимания слова К. Маркса и Ф. Энгельса о том, что Родольф превращает Поножовщика в своего агента-провокатора и использует его для поимки Грамотея: мы изначально сочли легитимным любое поведение сверхчеловека. Но факт остается фактом: Родольф превратил Поножовщика в свою «собаку», в раба, который отныне может жить лишь под защитой нового хозяина и идола, за которого он и умирает. Поножовщик обретает новую жизнь, приняв патерналистские благодеяния Родольфа, но не обретает при этом нового, независимого сознания и способности строить свою жизнь самостоятельно.

Преображение мадам д'Арвиль — дело более тонкое. Родольф подвигнул ее на общественную деятельность, но этот выбор должен выглядеть правдоподобным в глазах читателя. И вот Клеманс д'Арвиль служит бедным, потому что благотворительность для нее — удовольствие, благородная и утонченная радость. Делание добра может быть «забавным»[xvi]. Бедняки превращаются в развлечение для богатых.

Наказание Феррана тоже именно такое, какого и следовало ожидать: сластолюбец умирает от неутоленного сластолюбия. Он крал деньги у вдов и сирот, а Родольф заставил его вернуть награбленное: завещать свое состояние новоучрежденному банку для бедных.

Здесь сказываются основные черты социальной доктрины Родольфа и Эжена Сю. Главное ее проявление — образцовая ферма в Букевале, совершенная модель успешного патернализма. Читатель может прочитать о ней в главе VI третьей части романа. Ферма — это идеальный фаланстер, живущий, однако, по указам хозяина, который приходит на помощь всем тем, кто остался без работы. Те же идеи вдохновили Родольфа и на создание банка для бедных (и на разработку новой теории процентных ставок): поскольку рабочий может остаться без работы и впасть в нищету, следует создать систему денежной помощи безработным. Получив работу, бывший безработный деньги вернет. Авторы «Святого семейства» комментируют: «...Он [рабочий] всегда [от]дает мне, когда у него

есть работа, то, что он получает от меня во время безработицы»[1].

Сходным образом разрабатывает Эжен Сю проекты предотвращения преступлений и снижения судебных затрат для неимущих. И еще он выдвигает идею «полиции добрых людей», которая (подобно тому как обычная полиция выслеживает преступников, арестовывает их и отдает в руки правосудия) должна будет «выслеживать» людей честных и добродетельных, «раскрывать» для общества их добрые дела и призывать этих людей на публичные «суды» — для должного признания и награждения добродетели. Идеология Эжена Сю в краткой формулировке такова: попытаемся понять, что́ можно сделать для бедных в духе братского, христианского сотрудничества между классами — не изменяя нынешнего состояния общества в целом.

Разумеется, эту идеологию можно было бы анализировать и вне всякой связи с *романом-фельетоном.* Но здесь нас интересует такой вопрос: связана ли она как-нибудь с художественной эффективностью романа, с тем удовольствием, которое роман призван доставлять читателю? Выше мы уже предложили понятийные инструменты для подобного анализа. Повторим: читателю доставляются утешение и уверение в том, что все драматические ситуации разрешимы и на самом деле разрешаются, и при этом (несмотря на это!) читатель не перестает идентифицировать себя с романной ситуацией в целом. Общество, в котором Родольф, как чудодейственный лекарь, совершает свои хирургические операции, *остается тем же самым обществом, каким оно было прежде.* Если бы дело обстояло иначе, читатель потерял бы доверие к автору, а разрешения конфликтов (и без того достаточно фантастические) выглядели бы и вовсе невероятными. Во всяком случае, они не могли бы эмоционально вовлечь читателя[xvii].

Как бы там ни было, ни одна из этих реформ не предполагает самостоятельности для «народа», будь то

«трудящиеся классы» или «опасные классы». И это вполне логично.

Живописав честность ювелира-гранильщика Мореля, Эжен Сю восклицает: «Разве не возвышает и не утешает мысль о том, что вовсе не сила, не страх, а именно здоровое нравственное чувство и только оно сдерживает этот грозный человеческий океан, чья стихия могла бы захлестнуть все общество, сокрушая и его законы, и его власть, подобно тому как разбушевавшееся море крушит плотины и береговые укрепления»[1]. Поэтому реформы призваны укреплять и поощрять здравый смысл и нравственное чувство рабочих масс.

Реформы должны быть делом просвещенного разума «богатых», которым следует осознать свою роль и ответственность как попечителей богатства, предназначенного для общего блага. «Власть имущие» должны приступить «к решению неотложной проблемы упорядочения условий труда», подав тем самым «благотворный пример сотрудничества между капиталами и трудом... Но это сотрудничество должно быть честным, разумным и справедливым, оно должно обеспечивать благосостояние ремесленника, не нанося ущерба имуществу богача... Соединив эти два класса узами доброжелательства и взаимной признательности, такое сотрудничество обеспечило бы мир и спокойствие в государстве»[2].

В коммерческом романе этому «миру и спокойствию» соответствует утешительное успокоение, внушаемое читателю повторами ожидаемого; в плане же идеологии речь идет о реформах, которые меняют лишь кое-что, чтобы оставить в основном все неизменным. Иначе говоря, мы имеем дело с такой системой, которая создается постоянным повторением одного и того же, неизменностью-стабильностью установленных смыслов-ценностей. Идеология и риторика (т. е. повествовательная структура) образуют здесь совершенный сплав.

1 *Sue E.* Les mystères de Paris. P., 1965. T. 1. P. 575.
2 Ibid. T. 2. P. 550.

Еще один характерный повествовательный прием в романе Эжена Сю подтверждает это наблюдение. Прием этот вполне очевиден для читателя и может быть для краткости обозначен возгласом из известного анекдота: «Боже, как я хочу пить!»

Некто едет в поезде и непрестанно восклицает: «Боже, как я хочу пить!» Соседи-пассажиры, доведенные до бешенства этим «припевом», на ближайшей станции приносят страдальцу разнообразные напитки. Поезд трогается — и через мгновение бедолага вновь заводит бесконечную песню: «Боже, как я хотел пить!»

Типичная схема в романе Эжена Сю такова: персонажи-страдальцы — Морели, Волчица в тюрьме или Флёр-де-Мари, по крайней мере в двух или трех случаях — стенают на протяжении нескольких страниц, описывая свое тяжелое положение; когда напряжение читателя достигает предела, появляется Родольф (или кто-либо, им посланный) и исправляет ситуацию; сразу после этого та же печальная история повествуется вновь на протяжении нескольких страниц — те же персонажи или пересказывают ее друг другу, или сообщают ее вновь прибывшим, описывая, как им было плохо и как Родольф спас их от жесточайшего отчаяния.

Конечно, дело еще и в том, что читателям Эжена Сю нравились такие повторения, такие пережевывания переживаний, — и те, кто плакал над несчастьями персонажей Эжена Сю, сами в подобных обстоятельствах вели бы себя точно так же. Но главный raison d'être того приема, который мы назвали «Боже, как я хотел пить!», заключается в другом: этот прием дает возможность автору как бы прокручивать время назад и возвращать романную ситуацию к тому состоянию, которое имело место до произошедших изменений. Изменение, трансформация развязывает узел, но, по сути, ничего не меняет (можно сказать, не меняет саму веревку). Равновесие и порядок нарушаются информационным насилием театральных эффектов, но затем восстанавливаются на той же эмоциональной основе, что и прежде. А главное — не меняются, не «развиваются» персонажи.

В самом деле, в *Тайнах* никто не «развивается». Тот, кто как будто претерпевает преображение, был, как выясня-

ется, добр изначально. Тот, кто был злодеем, так и умирает без раскаяния. Не происходит ничего такого, что могло бы кого-то слишком глубоко затронуть.

Читатель же получает утешение как оттого, что происходит множество чудесных событий, так и оттого, что эти события не меняют установленного хода вещей. Чередуются приливы и отливы; возникают то слезы, то радости, то страдания, то наслаждения. Для удовлетворения читателя текст использует несколько приемов, из которых самый совершенный и действенный — сохранение должного миропорядка. Если что и меняется — то лишь в сфере чистого воображения: Лилия-Мария (Флёр-де-Мари) восходит на трон, Золушка покидает свою кухню ...но и умирает от чрезмерной совестливости.

Этот механизм дает свободу безграничной мечтательности. Родольф — рядом, за углом, каждый может его встретить, надо только подождать. Давно отмечено, что год смерти Эжена Сю (1857) — это и год выхода в свет «Мадам Бовари». А «Мадам Бовари» — это критический анализ-рассказ о жизни женщины, которая читала «утешительные романы» à la Эжен Сю: они научили ее ждать «чего-то», что никогда не случится. Было бы, разумеется, несправедливо рассматривать Эжена Сю как человека и как писателя только в символическом свете этой безжалостной диалектики. Тем не менее полезно видеть опасность, грозящую «коммерческому роману» со времен Эжена Сю и до наших дней, — обскурантистскую тень обманного «утешения».

5.3. Заключение

Предшествующий анализ *Тайн* — это пример исследования, предпринятого одним конкретным читателем романа, опирающимся на те «культурные» коды, которые, надо полагать, присутствовали и в сознании самого автора *Тайн*, и в сознании современных ему критиков. Но мы прекрасно знаем, что многие другие читатели, современники Эжена Сю, использовали совсем другие ключи для расшифровки романа. Они не воспринимали реформистских идей романа; из всего комплекса смыслов до них доходи-

ли лишь некоторые наиболее очевидные: драматическое положение рабочего класса, моральная извращенность некоторых «сильных мира сего», необходимость любых, хоть каких-нибудь, перемен. Отсюда влияние, по-видимому, доказанное, *Тайн* на массовые волнения 1848 г. Как замечает Ж.-Л. Бори, «не приходится отрицать, что Эжен Сю отчасти ответствен за февральскую революцию 1848 г. Февраль 1848 г. был словно неудержимыми сатурналиями — в Париже *Тайн* — героев Эжена Сю: трудящихся классов и опасных классов, смешавшихся между собой (classes laborieuses et classes dangereuses melées)»[xviii].

Это подводит нас к общему положению, справедливому для многих исследований средств массовых коммуникаций (а популярный роман — один из наиболее ярких примеров данного рода): некое сообщение, создаваемое образованной элитой (той или иной группой образованных людей или каким-нибудь «штабом коммуникаций», связанным с властвующими политическими или экономическими кругами), первоначально, при своем создании, формулируется в терминах одного определенного кода, но, воспринимаемое разными другими общественными группами, оно неизбежно будет расшифровываться с помощью других кодов. Исходный смысл сообщения при этом часто подвергается своего рода фильтрации или искажению, что может совершенно изменить его «прагматическую» функцию. Поэтому любое семиотическое исследование подобного произведения должно быть дополнено «полевыми исследованиями». Семиотический анализ выявляет смыслы сообщения в момент его «запуска»; проверки «на местах» должны показать, какие новые смыслы были приданы сообщению в процессе его восприятия.

Примечания

[i] См.: *Goldman L.* Pour une sociologie du roman. P.: Gallimard, 1964.

[ii] См. работы двух теоретиков, которые подчеркивают это свойство исследовательского метода: *Spitzer L.* Essays in Stylistics. Princeton: Princeton U. P., 1948. P. 1–39; *Panofsky E.*

The History of Art as a Humanistic Discipline // Meaning in the Visual Arts. N. Y.; Doubleday, 1955.

III Я имею в виду те значения данных терминов, которые им придает Ролан Барт в своей работе «Rhétorique de l'image» (Communications. 1964. № 4. P. 40–51).

IV Биографические сведения об Эжене Сю взяты из прекрасной книги Жана-Луи Бори: *Bory J.-L.* Eugène Sue: Le roi du roman populaire. P.: Hachette, 1962. См. также две другие работы Ж.-Л. Бори: «Presentation» в книге: *Sue E.* Les Mystères de Paris. P.: Pauvet, 1963 и «Introduction» (а также хронологию и примечания) в антологии: Les plus belles pages: Eugène Sue. P.: Mercure de France, 1963.

V Приведено в книге: *Parmenie S., Bonnier de la Chapelle C.* Histoire d'un Editeur et de ses Auteurs: P. J. Hetzel. P.: Albin Michel, 1963. Здесь цитируется по книге: *Bory J.-L.* Eugène Sue... P. 37off.

VI См.: *Bory J.-L.* Op. cit. P. 248.

VII См.: *Biélinski V.* Textes philosophiques choisis. Moscou: Éditions en langues étrangères, 1951. P. 395–403.

VIII *Marx K., Engels F.* Die Heilige Familie oder Kritik der Kritischen Kritik: Gegen Bruno Bauer und Consorten. Frankfurt, 1845.

IX «Жители Герольштейна были так счастливы, так довольны своим положением, что просвещенному и заботливому Великому герцогу [речь идет об отце Родольфа] не стоило труда предохранить их от мании конституционных нововведений» (Часть вторая, глава XII)[1].

X «Во всяком случае, можно, по-видимому, утверждать, что так называемое „сверхчеловеческое" у Ницше во многом имеет своим источником и теоретической моделью не Заратустру, а „Графа Монте-Кристо" А. Дюма», — замечает Грамши. Он здесь не учитывает, что Родольф как литературный образ по времени предшествовал графу Монте-Кристо, появившемуся лишь в 1844 г. (как и «Три мушкетера», среди которых — Атос, еще один «сверхчеловек», которого упоминает Грамши; третий «сверхчеловек» из рассуждений Грамши, Джузеппе Бальзамо, возник в 1849 г.[2]), хотя и сам неоднократно обращается к произведениям Эжена Сю, например: «Возможно, образ по-

1 Цит. по: *Сю Э.* Парижские тайны: Роман / Пер. с фр. О. Моисеенко и Ф. Мендельсона. Т. 1. М., 1989. С. 214.

2 Имеется в виду роман А. Дюма-отца «Жозеф Бальзамо».

пулярного „сверхчеловека" у Дюма следует истолковывать как демократическую реакцию на идею расизма, феодальную по происхождению, и в связи с прославлением „галльского духа" в романах Эжена Сю». См.: *Gramsci A.* Letteratura e Vita Nazionale. T. 3: Letteratura popolare. Turin: Einaudi, 1953. «Роман-фельетон подменяет (и одновременно поощряет) мечты-сновидения простого человека; это поистине видение снов — с открытыми глазами... В данном случае можно сказать, что эти мечты, в народной среде, связаны с (социальным) „комплексом неполноценности", порождающим пространные фантазии о мести, о наказании тех, кто приносит страдания, и т. д.» (Ibid. P. 108).

XI Предисловие к «Атар-Гулль». См.: *Bory J.-L.* Eugène Sue... P. 102.

XII См.: *Faral E.* Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. P.: Vrin, 1958. Неслучайно, что именно структуралисты теперь «откапывают» тексты этих теоретиков.

XIII См. главу 4 настоящей книги.

XIV О структурном определении китча см. главу «La struttura del cattivo gusto» в книге: *Eco U.* Apocalittici e integrati. Milano: Bompiani, 1964. [Английский перевод: The Structure of Bad Taste // Eco U. The Open Work. Cambridge: Mass., 1989].

XV *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология. Гл. 8, часть 2.

XVI «Выражения, употребляемые Родольфом в его беседе с Клеманс, как-то: *„faire attrayant" [„делать привлекательным"], „utiliser le goût naturel" [„использовать природный вкус"], „régler l'intrigue" [„направлять интригу"], „utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse" [„использовать склонность к хитрости и притворству"], „changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inexorables" [„преобразить властные, неискоренимые инстинкты в благородные качества"]* и т. д. — все эти выражения, равно как и сами инстинкты, которые здесь по преимуществу приписываются женской природе, выдают тайный источник мудрости Родольфа — *Фурье.* К нему в руки попало популярное изложение учения Фурье» (Святое семейство. Гл. 8, ч. 5).

XVII Следует признать, что в эту схему трудно вместить странные теории Эжена Сю о реформе тюрем и пенитенциарной системы в целом. Здесь мы имеем дело со свободной импровизацией автора на тему «реформ», с изложением его политических и общечеловеческих идеалов — вне собственно романного контекста; полет авторской фантазии прерывает движение мелодрамы и начинает развивать

совсем другие темы. Однако и здесь можно выявить тот же механизм, тот же прием: поразить и тут же успокоить. Так, скажем, на читателя обрушивается утверждение, что необходимо отменить смертную казнь, и сразу же взамен предлагается наказание в виде ослепления (преступник осуждается на многие годы беспросветной интроспекции — чтобы раскаяться и открыть в себе свое подлинное «я»). Затем читателя должны поразить утверждения, что тюрьмы приносят больше вреда, чем пользы, и что содержание в одной камере большого числа преступников, обреченных на вынужденное безделье, приводит лишь к еще большему озлоблению злонравных и к развращению добродетельных. Но читатель вскоре успокаивается, услышав предложение держать каждого заключенного в одиночной камере (что аналогично ослеплению как альтернативе смертной казни).

[xviii] *Bory J.-L.* Présentation // Sue E. Les Mystères de Paris. P.: Pauvert, 1963.

Глава шестая
Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга

В 1953 г. Иэн Флеминг опубликовал «Casino Royale»[1], первый роман о Джеймсе Бонде, «агенте 007». В этом романе, первом произведении писателя, не могли не сказаться тогдашние литературные влияния. В пятидесятые годы традиционные детективы-расследования были вытеснены детективами «крутого действия», а в этом жанре едва ли не главной фигурой был Микки Спиллэйн.

Несомненно, что М. Спиллэйну «Casino Royale» обязан по крайней мере двумя своими характерными чертами.

Во-первых — образом главной героини, Веспер Линд, которая вызывает доверчивую любовь Бонда, но в конце оказывается агентом врага. В романе Спиллэйна герой убил бы такую возлюбленную; у Флеминга девушке достает благоразумия покончить жизнь самоубийством. Но в реакции Бонда на ее смерть — характерное для героев Спиллэйна превращение любви в ненависть и нежности в ярость. Бонд сообщает по телефону в Лондон: «Эта сука уже мертва» — и на том кончается роман.

Во-вторых, Бонда преследует воспоминание о некоем японце, специалисте по секретным кодам, которого он хладнокровно застрелил: японец работал на тридцать

[1] На русский язык название этого романа переводилось по-разному. Наиболее адекватные переводы: «Казино Руаяль» или «Казино в Руаяль». Руаяль (Royale-les-Eaux — Руаяль-на-водах) — вымышленный курортный город во Франции, в котором происходят основные события романа.

шестом этаже здания RCA[1] в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке, а Бонд выстрелил в него из окна на сороковом этаже соседнего небоскреба. Не случайна аналогия: Майка Хаммера[2] также преследует воспоминание о каком-то низкорослом японце, которого он убил в джунглях во время войны — правда, с гораздо большим, чем у Бонда, эмоциональным вовлечением (у Бонда убийство, разрешенное ему официально как «агенту с двумя нулями», более асептично и бюрократично). У Майка Хаммера воспоминания об убитом им японце вызывают нарушения нервной системы (садомазохизм и, по-видимому, импотенцию). У Джеймса Бонда воспоминания о первом убийстве также могли бы стать причиной невроза, но в «Casino Royale» эта проблема решается без терапевтического вмешательства: Флеминг исключает невроз из своего списка повествовательных возможностей. Это решение повлияло на структуру последующих одиннадцати романов Флеминга и, надо думать, стало основой их успеха.

В «Casino Royale» Джеймс Бонд сначала оказывается свидетелем (и как бы детонатором) взрыва, разнесшего в клочья двух агентов-болгар, которые собирались его убить. Позже Бонда пытают, подвергая жестокому надругательству его тестикулы. К счастью, противника и мучителя Бонда (злодея зовут Ле Шифр/Le Chiffre) уничтожает советский агент. Однако он же хладнокровно вырезает на руке Бонда метку-клеймо — так что от боли разведчик вновь теряет сознание. К тому же Бонд едва не теряет женщину, которую успел полюбить. Приходя в себя во время заслуженного отдыха на больничной койке, Бонд делится ужасным сомнением со своим французским коллегой по имени Рене Матис (René Mathis). За правое ли дело они боролись? А их противник, Ле Шифр, финансировавший коммунистическую «пятую колонну» среди французских рабочих, не служил ли именно он «прекрас-

[1] RCA (Radio Corporation of America) — Американская радиокорпорация.

[2] Майк Хаммер — сыщик-супермен в романах Микки Спиллэйна.

ному делу, поистине важнейшему делу, может быть, самому лучшему и самому высокому из всех дел»?[1] Граница между добром и злом — действительно ли она столь ясна и отчетлива, как ее изображают жития подвижников контрразведки? В этом месте романа Бонд созревает для кризиса, для спасительного осознания условности всех подобных разграничений; он как будто ступает на ту тропу, по которой позже пойдет герой Ле Карре[2]. Но в тот самый момент, когда Бонд задумывается над природой зла и, сочувствуя врагу, почти готов увидеть в нем «заблудшего брата», Матис избавляет своего коллегу от возможных угрызений совести: «Когда ты вернешься в Лондон, — говорит Матис, — ты столкнешься там с другими Ле Шифрами, которые хотят погубить тебя, твоих друзей и твою страну. М[3] расскажет тебе о них. Ты ведь уже познакомился с настоящим злодеем, ты уже знаешь, какое зло они способны причинить, и ты будешь бороться с ними, чтобы защитить и себя, и тех, кого ты любишь... Окружи себя живыми людьми, мой дорогой Джеймс. Ради живых людей легче бороться, чем ради принципов... Но не подведи меня — не стань сам всего лишь человеком. В таком случае мы потеряем в твоем лице прекрасную машину».

Этой лапидарной фразой Флеминг определяет характер Джеймса Бонда на все остальные романы. Шрам на лице, жестковатая улыбка, вкус к хорошей пище и ряд других второстепенных черт, тщательно зафиксированных

[1] Для более адекватного понимания этих слов Бонда стоит воспроизвести их контекст: «Итак, — продолжал Бонд, увлекшись своим рассуждением, — Ле Шифр служил прекрасному делу, поистине важнейшему делу, может быть, самому лучшему и самому высокому из всех дел. Своей порочной жизнью, которую я по глупости помог ликвидировать, он создавал норму зла, благодаря которой — и лишь благодаря которой — могла существовать противоположная норма добра. Нам посчастливилось, во время нашего краткого с ним знакомства, увидеть и оценить его порочность — и в результате мы сами стали более добрыми, более добродетельными людьми» («Casino Royale», гл. 20: «Природа зла»).

[2] Джон Ле Карре (род. 1931) — английский писатель, автор ряда «шпионских» романов.

[3] «Имя» начальника Бонда, главы британской Секретной службы.

уже в «Casino Royale», — все это будет у Бонда и впредь. Но, следуя наставлениям Матиса, Бонд оставит неверную тропу этических раздумий и душевных мучений — тропу, грозящую привести к нервному срыву. Не представляя никакого интереса для психиатра, Бонд станет лишь физиологическим объектом (только в самом последнем и нетипичном романе этой серии, «Человек с золотым пистолетом», он вновь обретет душу, способную к мучениям), великолепной машиной — как того хотели, вместе с Матисом, и автор, и читатели. Бонд больше не рассуждает ни об истине и справедливости, ни о жизни и смерти — кроме тех редких моментов, когда его одолевает скука, что обычно происходит в баре какого-нибудь аэропорта. И никогда отныне он не поддается сомнениям (во всяком случае в романах; в рассказах он иногда позволяет себе такую роскошь).

Весьма быстрое возвращение Бонда на путь истинный под влиянием четырех банальных фраз, сказанных Матисом, психологически не очень убедительно, но это «обращение» и не нуждается в оправдании на уровне психологии. На последних страницах «Casino Royale» Флеминг, по сути дела, отказывается от психологии как двигателя повествования и избирает для своих персонажей и ситуаций уровень объективной и конвенциональной структурной стратегии. Не отдавая себе в этом отчета, Флеминг делает выбор, знакомый многим современным гуманитарным дисциплинам: переход от метода психологического к методу формальному.

В «Casino Royale» уже присутствуют все детали машины, функционирующей как набор простых узлов, подчиненный строгим правилам комбинаторики. Именно эта машина, работающая без сбоев во всех последующих романах Флеминга, предопределила успех «Саги об агенте 007» — успех, который причудливым образом сочетал в себе и популярность в массах, и благосклонное внимание более изощренных читателей. Я намерен подробно рассмотреть теперь эту повествовательную машину, чтобы выявить причины ее успеха. Я хочу разработать такую схему описания повествовательных структур в произведениях Иэна Флеминга, которая позволила бы оценить воз-

действие на читателя каждого из элементов, составляющих эти структуры.

В своем анализе повествовательных структур я попытаюсь различить пять уровней:

1) оппозиции (противопоставления) персонажей и оппозиции ценностей;
2) ситуации игры и повествование как «игра»;
3) манихейская идеология;
4) литературные приемы;
5) литература как коллаж.

Мое исследование охватывает следующие романы, перечисленные ниже в хронологическом порядке их опубликования (временем написания в каждом случае, по-видимому, можно считать предыдущий год):

«Казино в Руаяль» («Casino Royale», 1953);
«Живи и дай умереть другому» («Live and Let Die», 1954);
«Лунострел» («Moonraker», 1955);
«Алмазы — это навсегда» («Diamonds are Forever», 1956);
«Из России с любовью» («From Russia, With Love», 1957);
«Д-р Ноу» (или «Д-р Нет», «Dr. No», 1958);
«Голдфингер» («Goldfinger», 1959);
«Операция „Гром“» («Thunderball», 1961);
«На секретной службе Ее Величества» («On Her Majesty's Secret Service», 1963);
«Живешь лишь дважды» («You Only Live Twice», 1964).

Я буду также обращаться к рассказам из книги «Только для Ваших глаз» («For Your Eyes Only», 1960) и к роману «Человек с золотым пистолетом» («The Man with the Golden Gun», 1965), но не буду учитывать роман «Шпион, который меня любил» («The Spy Who Loved Me», 1962), книгу, которая, на мой взгляд, для Флеминга совсем нетипична.

6.1. Оппозиции персонажей и оппозиции ценностей

Можно сказать, что романы Флеминга построены на основе нескольких постоянных бинарных оппозиций (дихотомий), которые допускают ограниченное число пере-

становок и сочетаний. Эти основные дихотомии являются структурными инвариантами, вокруг которых вращаются дихотомии менее важные, их частные варианты. Я выделил четырнадцать основных дихотомий, из которых четыре — это пары из четырех основных персонажей, противопоставленных друг другу в различных комбинациях, а остальные десять — противопоставленные попарно ценности, по-разному персонифицируемые четырьмя основными персонажами. Вот эти дихотомии:

1) Бонд — М;
2) Бонд — Злодей;
3) Злодей — Женщина;
4) Женщина — Бонд;
5) Свободный мир — Советский Союз;
6) Великобритания — Неанглосаксонские страны;
7) Долг — Самопожертвование;
8) Алчность — Идеалы;
9) Любовь — Смерть;
10) Случай — Планирование;
11) Роскошь — Лишения;
12) Излишества — Мера;
13) Извращенность — Невинность;
14) Верность/Честность — Неверность/Бесчестность.

Все эти пары представляют «простые» составляющие — и непосредственно данные, и универсальные. Диапазон значений каждой пары таков, что набор возможных вариантов включает в себя все повествовательные приемы Флеминга.

Оппозиция «Бонд — М» — это отношение между тем, кто подчиняется, и тем, кто подчиняет. Данная оппозиция с самого начала во многом определяет и образ Бонда, и развитие сюжетов. Обстоятельную психологическую и психоаналитическую интерпретацию отношения Бонда к М мы находим у Кингсли Эмиса. Чисто сюжетные функции двух персонажей заданы так, что М в глазах Бонда — человек, обладающий глобальным видением событий; отсюда превосходство М над «героем», который зависит от него и отправляется на разнообразные задания, вполне осознавая превосходство над собой своего всезнающего шефа. Нередко шеф посылает Бонда на такие задания,

исход которых предвидит с самого начала. В подобных случаях Бонд оказывается жертвой начальственной придумки — и уже неважно, в самом ли деле события развиваются так, как их хладнокровно рассчитал М. Заботливая опека, проявляемая М по отношению к Бонду, — он заставляет его, например, обратиться к врачу и пройти курс лечения («Операция „Гром“») или сменить личное оружие («Д-р Ноу») — делает начальственную власть еще более непререкаемой и могущественной. Мы видим, что М олицетворяет определенные ценности: Долг, Родину (т. е. Великобританию) и Методичность (как составную часть Планирования, контрастирующую со склонностью к импровизации у самого Бонда). Бонд — герой, которому положено обладать исключительными качествами; а М олицетворяет Меру, воспринимаемую, очевидно, как характерную национальную ценность и добродетель. Впрочем, и Бонд не столь экстраординарен, как может показаться при беглом чтении (или при просмотре эффектных и захватывающих киноинтерпретаций[1]). Сам Флеминг всегда подчеркивал, что он представлял себе Бонда как абсолютно ординарного человека; именно в сопоставлении с М выявляется истинная природа «агента 007», обладающего хорошими физическими данными, смелостью и быстротой реакции, но наделенного и этими и другими качествами без излишества — всего лишь в меру. Важнее другое: сила духа и упрямая верность своему делу — под началом М, который всегда присутствует как пример и предостережение. Именно эти качества позволяют Бонду выносить сверхчеловеческие испытания, не проявляя при этом каких-либо сверхчеловеческих способностей.

В отношениях Бонда и М есть, несомненно, и некая психологическая амбивалентность, взаимная любовь-ненависть. В начале романа «Человек с золотым пистолетом» Бонд, выйдя из длительной амнезии и будучи «зомбирован» советскими агентами, пытается совершить своего

[1] Следует также иметь в виду, что фильмы об агенте 007 — это, как правило, весьма вольные вариации на темы романов И. Флеминга.

рода ритуальное отцеубийство — стреляет в М струей цианида из специального ружья. Этот поступок порождает в повествовании ряд последовательных точек напряжения, которые возникают каждый раз, когда Бонд и М оказываются лицом к лицу.

Итак, М наставляет Бонда на путь Долга (его нужно исполнить любой ценой) — и Бонд вступает в конфликт со Злодеем. Это противостояние вводит в действие различные ценностные представления, и некоторые из них — лишь варианты, частные проявления самóй персонажной дихотомии Бонд — Злодей. Так, Бонд, несомненно, олицетворяет Красоту и Мужественность — в противоположность Злодею, который часто оказывается монструозным импотентом. Монструозность, чудовищность Злодея — его непременная черта.

Подчеркивая данное обстоятельство, мы должны ввести здесь в наше рассуждение дополнительное методологическое понятие, которое пригодится нам и в дальнейшем, при исследовании других повествовательных оппозиций. В числе прочих «вариантов» мы должны учесть существование персонажей-заместителей, т. е. таких (обычно второстепенных) персонажей, чьи функции могут быть поняты только в том случае, если рассматривать их как «вариации» каких-либо основных персонажей. Такие персонажи-заместители обычно бывают у Женщины или у Злодея. Некоторых помощников Бонда можно считать персонажами-заместителями по отношению к М: например Матиса в «Casino Royale», который читает Бонду проповедь о Долге вполне в духе М (хотя и с примесью галльского цинизма).

Перечислим теперь по порядку различные воплощения Злодея.

В «Casino Royale» главный Злодей — Ле Шифр. У него бледное лицо и гладковыбритые щеки; волосы рыжие, коротко стриженные; миниатюрный, словно у женщины, рот; зубы вставные, роскошные; маленькие уши с большими мочками и волосатые руки. Он никогда не улыбается.

В романе «Живи и дай умереть другому» главный Злодей — мистер Биг, негр-гаитянин. Его голова — словно

огромный футбольный мяч: раза в два больше обычной человеческой головы и по форме — почти правильный шар. «Кожа была серо-черная, туго натянутая и блестящая, как у трупа утопленника, неделю пролежавшего в реке. Растительности на голове не было — кроме серо-коричневого пуха над ушами. Не было ни бровей, ни даже ресниц, а глаза — так широко расставлены, что нельзя было заглянуть в оба одновременно... Это были глаза животного, а не человека, и они как будто светились». А десны у него — бледно-розовые.

В романе «Алмазы — это навсегда» Злодей является в виде трех персонажей-заместителей. Первые два — это Джек и Сераффимо Спэнги. Джек — горбун с рыжими волосами («Бонд прежде никогда не встречал рыжих горбунов»); у него глаза, как у чучела, большие уши с огромными мочками, сухие красные губы — и почти нет шеи[1].

У Сераффимо лицо — цвета слоновой кости, «злые черные брови», «короткий бобрик жестких волос» и «массивные безжалостные челюсти». Для полноты картины надо добавить, что Сераффимо жил в Спектрвилле, стилизованном под Старый Запад, носил штаны из черной кожи, разукрашенные серебром, и черные ботинки с серебряными шпорами; на широком черном ремне — две портупеи, а в них — револьверы с рукоятками из слоновой кости; кроме того, он разъезжал в собственном поезде с роскошным локомотивом образца 1870 года и вагоном, обустроенным в стиле викторианской эпохи.

Третий злодей-заместитель — мистер Винтер. К его кейсу прикреплена визитная карточка, на которой написано: «Моя группа крови — F». На самом деле он киллер на службе у братьев Спэнгов. Это крупный потливый мужчина, на большом пальце у него — красная бородавка, лицо у него вялое, а глаза навыкате.

В романе «Луностре́л» Хьюго Дрэкс — высокого (около шести футов) роста, «необычайно широк в плечах»,

[1] У. Эко допускает ошибку: это описание относится не к Джску Спэнгу, а к другому персонажу — бандиту по имени Майкл Три (таким образом, в данном случае можно говорить о четырех «злодеях-заместителях»).

с крупной квадратной головой и рыжеватыми волосами. На правой стороне его лица видны следы неудачной пластической операции, правый глаз больше левого и «болезненно налит кровью». У него большие усы; бакенбарды, дотягивающиеся до мочек ушей, и еще немного волос на скулах. Усы не вполне успешно скрывают выпяченную верхнюю челюсть и торчащие верхние зубы. На руках — рыжеватая шерсть. В целом он напомнил Бонду конферансье на арене цирка.

В романе «Из России с любовью» Злодей выступает в виде трех персонажей-заместителей. Донован (Рэд) Грант, профессиональный убийца на службе у СМЕРШа, — человек с короткими ресницами песочного цвета, бледно-голубыми непроницаемыми глазами, маленьким злым ртом, многочисленными веснушками и молочно-белой кожей, испещренной глубокими порами. У генерал-полковника Грубозабойщикова, главы СМЕРШа, узкое, резко очерченное лицо, круглые и выпуклые, словно мраморные шарики, глаза с отвислыми мешками, большой жесткий рот и гладковыбритый череп. Наконец, Роза Клебб: у нее влажные бледные губы и усики, запачканные никотином; голос — хриплый и глухой, не выражающий никаких чувств; росту она невысокого (примерно пять футов и шесть дюймов); полноватая, с крепкими руками, короткой шеей и мощными икрами; рыжеватые волосы собраны сзади в «похабный» пучок. Глаза блестящие, желто-коричневые за толстыми стеклами очков; большие поры на крупном носу густо запудрены. «Влажная западня рта, которая открывалась и закрывалась так, будто кто-то дергал за ниточки из-под подбородка», довершает образ существа «среднего рода».

В романе «Из России с любовью» появляется также своеобразный тип персонажа, который можно найти и в других романах Флеминга: сильная личность, обладающая рядом моральных качеств Злодея, но использующая их во благо или, по крайней мере, действующая на стороне Бонда. Здесь это Дарко Керим, турецкий агент британской Секретной службы. К тому же типу относятся: Тигр-Танака, глава японской Секретной службы («Живешь лишь

дважды»), Марк-Анж Драко («На секретной службе Ее Величества»), Энрико Коломбо («Ризико», рассказ в книге «Только для Ваших глаз») и, отчасти, Куоррел («Д-р Ноу»). Все они — одновременно варианты-заместители и Злодея и М; мы будем называть их «амбивалентными заместителями». С ними Бонд всегда вступает в своего рода соревновательное сотрудничество: он испытывает к ним одновременно и симпатию, и недоверие; он использует их и восхищается ими; он подчиняет их себе, но и подчиняется им.

В романе «Д-р Ноу» Злодея характеризуют высокий рост и отсутствие рук: вместо рук у него — пара металлических клещей. Его бритая голова похожа на перевернутую дождевую каплю; кожа у него чистая и гладкая, без морщин; скулы — будто из полированной слоновой кости; брови такие черные, словно нарисованные; глаза без ресниц и «похожи на дула двух мелкокалиберных револьверов»; нос тонкий и почти дотягивается до рта, что придает лицу вид жестокий и властный.

В романе «Голдфингер» одноименный персонаж-Злодей — хрестоматийное чудище, с обликом нескладным и несуразным: он «был невысокого роста, не выше пяти футов, и на толстое тело, с грубыми крестьянскими ногами, была насажена — будто в самые плечи — огромная, почти шарообразная голова. Казалось, тело Голдфингера было составлено из частей, принадлежавших разным людям. И эти части не подходили друг другу». Его Злодей-заместитель — кореец по кличке Одджоб[1], каратист, способный ударом руки разнести в щепки деревянные перила лестницы.

В романе «Операция „Гром“» впервые появляется Эрнст Ставро Блофелд, который потом действует и в романах «На секретной службе Ее Величества» и «Живешь лишь дважды» (где он в конце концов умирает). В романе «Операция „Гром“» у этого Злодея есть еще два воплощения-заместителя: граф Липпе и Эмилио Ларго; оба они

[1] «Oddjob» по-английски означает «случайная работа» или «всякое дело». Кличку «Oddjob» можно перевести как «фактотум», «человек, исполняющий любые поручения», «разнорабочий».

вполне хороши собой, хотя вульгарны и жестоки. Их монструозность — сугубо внутренняя, психологическая. В романе «На секретной службе Ее Величества» действует также Ирма Бунт, подручная Блофелда, преданная ему душой и телом, своего рода реинкарнация Розы Клебб. Еще несколько второстепенных Злодеев погибают по ходу романа — или под снежным обвалом, или под колесами поезда. Главным Злодеем в романе «Живешь лишь дважды» вновь выступает Блофелд, подробно описанный уже в романе «Операция „Гром“»: как бы по-детски невинный взгляд темных зрачков, похожих на две глубокие лужи и окруженных, «как у Муссолини», яркими белками; глаза симметричные, словно у куклы, с шелковистыми черными ресницами («которые должны были бы принадлежать женщине»); рот — «словно плохо зажившая рана» «под массивным коротким носом»; в целом — образ лицемерия, властолюбия и жестокости «[почти] шекспировского масштаба». Весит Блофелд больше ста двадцати килограммов. В романе «На секретной службе Ее Величества» мы узнаем, что у Блофелда отсутствуют мочки ушей. Волосы черные, стриженные под ежик.

Одной из констант в оппозиции Бонд — Злодей являются также и расовые черты, присущие всем Злодеям наряду с прочими их характеристиками. В этническом плане Злодей связан с ареалом, простирающимся от Центральной Европы до славянских стран и Средиземноморья; обычно он смешанных кровей, и происхождение его нередко сложно и даже загадочно. Он асексуален, или гомосексуален, или, по крайней мере, имеет какие-то отклонения в сексуальной сфере. У него исключительные изобретательские и организационные способности, благодаря которым он сколачивает себе огромное состояние, — и все это обычно поставлено на службу России. Злодей разрабатывает некий замысел фантастического масштаба и продуманный до мельчайших деталей, цель которого — создать серьезные трудности или для Англии, или для Свободного Мира в целом. В фигуре Злодея воплощаются, по сути дела, те отрицательные ценности, которые названы выше в списке дихотомий. Он олицетворяет Советский

Союз и вообще Неанглосаксонские страны (особенно плохи согласно расхожим расовым представлениям евреи, немцы, славяне и итальянцы, всегда описываемые как полукровки), а также Алчность, возведенную в степень паранойи, Планирование как технологию и философию, Роскошь как аксессуар деспотической власти, Излишества физические и психические, физическую и моральную Извращенность и радикальную Бесчестность (Slealtá).

Ле Шифр [«Casino Royale»], финансирующий подрывное прокоммунистическое движение во Франции, — это «смесь средиземноморских и прусских или польских кровей», но в нем есть еще и «какое-то количество еврейской крови», о чем свидетельствуют «маленькие уши с большими мочками». Не предатель, а всего лишь азартный игрок, он, однако, подводит своих боссов и пытается вернуть проигранные деньги преступными способами. Он мазохист (по крайней мере так утверждает досье Секретной службы), хотя и гетеросексуальный. Ле Шифр купил во Франции большую сеть домов терпимости, но потерял почти все вложенные в это деньги.

Мистер Биг [«Живи и дай умереть другому»] — негр, имеющий несколько двусмысленные отношения с [белой девушкой-гаитянкой по имени] Солитэр (которая не отвечает ему взаимностью). Он работает на СССР, используя мощную криминальную организацию, которую держит в своих руках с помощью культа вуду. Мистер Биг распродает в США найденный им клад XVII в., контролирует различные виды преступного бизнеса и собирается сокрушить американскую экономику, выбросив на черный рынок огромное количество редких золотых монет.

Хьюго Дрэкс [«Луностреl»] — лицо неопределенной национальности: англичанин по месту жительства, но на самом деле немец[1]. Он контролирует производство колумбита, материала, необходимого для строительства атомных реакторов, и предоставляет британской короне сред-

[1] К концу романа (гл. XXII) сэр Хьюго Дрэкс объясняет Бонду, что мать его была англичанка, но отец — немец, и настоящее его немецкое имя — граф Хуго фон дер Драхе.

ства для создания сверхмощной ракеты. Настоящий его план, однако, заключается в том, чтобы сначала направить эту ракету (с ядерным зарядом) на Лондон, а затем самому удрать в Россию (равенство: коммунизм — нацизм). Сэр Хьюго Дрэкс — завсегдатай элитарных клубов и страстный игрок в бридж; при этом все время шулерствует — из любви к искусству и ради самоутверждения. Поскольку он еще и истерик, то вряд ли можно подозревать его в сколько-нибудь серьезной сексуальной активности.

Персонажи-Злодеи в романе «Из России с любовью» в основном — из Советского Союза; борясь за дело коммунизма, они наслаждаются комфортом и властью. Роза Клебб — существо «среднего рода»; «она способна получить наслаждение от физического акта, но для нее неважно, каков инструмент наслаждения». Донаван (Рэд) Грант, эдакий человек-зверь, убивающий ради удовольствия, живет за советский казенный счет на роскошной вилле с бассейном. «Научно-фантастический» сюжет этого романа таков: Бонда заманивают в изощренную ловушку, используя в качестве «наживки» женщину и секретное шифровальное устройство; цель операции — убить Бонда и нанести урон британской контрразведке.

Д-р Ноу [в одноименном романе] — полукитаец-полунемец, работающий на Россию. Он не обнаруживает никаких определенных сексуальных наклонностей (когда Ханичайл оказывается в его власти, он хочет бросить ее на растерзание крабам). Он владеет процветающей индустрией гуано и планирует отклонять от заданного курса американские управляемые ракеты. Д-р Ноу разбогател, ограбив криминальную компанию, в которой был избран кассиром. Живет он на собственном острове, в фантастически роскошном дворце.

Голдфингер [в одноименном романе], по-видимому, выходец из Прибалтики, но у него есть и еврейская кровь. Он имеет большие доходы от торговли, а также от контрабандных операций с золотом, что дает ему возможность финансировать коммунистические движения в Европе. Голдфингер вынашивает планы похищения золотого запаса США (сюжет, перевранный в киноверсии), для чего

готов нанести тактический ядерный удар и отравить систему водоснабжения в городе Форт-Нокс. Он не вступает в сексуальные отношения с подвластными ему женщинами, отдавая всю силу страсти делу накопления золота. Голдфингер шулерствует профессионально, используя такие изощренные технические средства, как бинокль и радиопередатчик. Он шулерствует ради денег, хотя и без того баснословно богат: путешествует, всегда имея при себе солидный золотой запас.

У Блофелда отец — поляк, а мать — гречанка. Он работал в Польше на телеграфе и, используя свое служебное положение, начал успешно торговать секретной информацией, а позже стал главой огромной частной фирмы, специализировавшейся на шпионаже, шантаже, бандитизме и вымогательстве. Интересно, что с появлением Блофелда Россия теряет роль постоянного врага (в связи с общим ослаблением международной напряженности), а в роли организационного центра злодеяний выступает теперь СПЕКТР[1] («фирма» Блофелда), перенимающий, впрочем, все свойства СМЕРШа, включая использование славяно-латино-германских элементов, применение пыток, уничтожение предателей и заклятую вражду к странам Свободного Мира. Замыслы Блофелда также отдают научной фантастикой. В романе «Операция „Гром"» он планирует украсть у НАТО две атомные бомбы, чтобы шантажировать ими Англию и Америку. В романе «На секретной службе Ее Величества» повествуется о спрятанной в горах клинике, где деревенские девушки, страдающие от различных аллергий, подвергаются специальной обработке: они должны будут служить разносчиками смертельных вирусов, которые погубят земледелие и животноводство в Соединенном Королевстве. Наконец, в романе «Живешь лишь дважды», завершающем карьеру Блофелда, он одержим ужасной манией и устраивает в Японии фантастический

[1] SPECTRE (букв. «привидение», «призрак») — это «значимое» сокращение. Полное имя «фирмы» Блофелда — The Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge, and Extortion (примерный перевод: Особый исполнительный орган контрразведки, терроризма, отмщения и вымогательства).

сад самоубийц, который привлекает к себе многочисленных наследников камикадзе: они отравляют себя экзотическими, утонченными и смертоносными растениями, что наносит серьезный урон человеческому потенциалу японской демократии. Склонность Блофелда к роскоши проявляется уже в том, как он обустроил свою жизнь на горе Piz Gloria («На секретной службе Ее Величества»), но в еще большей степени — на острове Кюсю («Живешь лишь дважды»), где он властвует как средневековый тиран и прогуливается по своему hortus deliciarum[1], облаченный в железные доспехи. Блофелд жаден до почестей (добивается признания своих прав на титул «граф де Блевиль»); он мастер по части планирования и гениальный организатор; коварен в меру необходимости, а в сексуальном отношении — импотент: он живет в браке с Ирмой Бунт-Блофелд, которая также асексуальна и поэтому отвратительна. Тигр-Танака говорит, что Блофелд — это «дьявол, принявший человеческое обличье».

Только в романе «Алмазы — это навсегда» злодеи не имеют никаких контактов с Россией. В известном смысле международный гангстеризм братьев Спэнгов — это предвосхищение Блофелдова СПЕКТРа. В остальном Джек и Сераффимо — злодеи вполне канонические.

Типичным качествам Злодея противопоставлены достоинства Бонда: его Верность Службе; его англосаксонская Мера, контрастирующая с Излишествами полукровок[2]; его готовность идти на Лишения и Самопожертвование в отличие от врагов, купающихся в Роскоши; его талант импровизации (Случай) в отличие от холодного Планирования врагов, всегда побеждаемых; его преданность Идеалам в отличие от их Алчности (Бонд не раз обыгрывает Злодея в карты, но, как правило, передает выигранное богатство или Секретной службе, или очеред-

[1] Сад наслаждений *(лат.)*.

[2] Однако из «некролога» Джеймса Бонда («Живешь лишь дважды», глава 21) мы узнаем, что и сам он полукровка: его отец, Эндрю Бонд, был шотландец, а мать, Моник Делакруа, — «уроженка кантона Во в Швейцарии». Так что, строго говоря, в Бонде нет англосаксонской крови.

ной девушке, как например, Джил Мастерсон [в романе «Голдфингер»]).

Однако некоторые ценностные оппозиции проявляются не только в паре Бонд — Злодей, но и в поведении самого Бонда. Так, Бонду обычно свойственна Честность, но он может применять против врага и бесчестные приемы — мошенничать с мошенником, обманывая или шантажируя его (см. «Луностреl» или «Голдфингер»). Даже Излишества и Мера, Случай и Планирование противопоставлены в действиях и решениях самого Бонда. Долг и Самопожертвование вступают в спор в душе Бонда всякий раз, когда он должен сорвать планы Злодея с риском для собственной жизни, и в подобных случаях идеалы патриотизма (Великобритания, Свободный Мир) одерживают верх. При этом, правда, порой проявляется и расистская потребность утвердить превосходство британца. В самом Бонде противопоставлены друг другу также Роскошь (вкус к хорошей еде, повышенное внимание к одежде, склонность к дорогим отелям, любовь к азартным играм, страсть к изобретению коктейлей и т. д.) и Лишения (Бонд всегда готов оставить Роскошь, даже если она является ему в виде предлагающей себя Женщины, и снова идти навстречу Лишениям, крайний случай которых — пытка).

Мы так много говорили о паре Бонд — Злодей потому, что, по сути дела, в ней воплощены все вышеперечисленные ценностные дихотомии, включая игру между Любовью и Смертью, а эта пара, эта исконная оппозиция Эрос — Танатос, принцип удовольствия — принцип реальности, наиболее полно проявляется в сценах пыток (в «Casino Royale» пытка эксплицитно интерпретируется как своего рода эротическая связь между пытателем и пытаемым).

Эта оппозиция предстает еще более ярко в отношениях между Злодеем и Женщиной. Веспер [«Casino Royale»] — жертва шантажа со стороны советских агентов, включая Ле Шифра; Солитэр [«Живи и пусть умрет другой»] — во власти мистера Бига; Тиффани Кэйс [«Алмазы — это навсегда»] — в подчинении у братьев Спэнгов; Татьяна [«Из России с любовью»] — во власти Розы Клебб и советской системы в целом; Джил и Тилли Мастерсон

[«Голдфингер»] в разной степени подчинены Голдфингеру, а Пусси Галор действует по его приказам; Домино Витали [«Операция „Гром“»] выполняет желания Блофелда, будучи в физической связи с его «заместителем» Эмилио Ларго; британские девушки в «Пиц Глория» [«На секретной службе Ее Величества»] пребывают под гипнотическим контролем Блофелда и неусыпным присмотром его «заместительницы» Ирмы Бунт; Ханичайл [«Д-р Ноу»] свободно бродит по побережью заклятого острова и лишь чисто символически подчинена власти д-ра Ноу — но в конце романа он пытается скормить крабам ее нагое тело (Ханичайл, впрочем, испытала власть Злодея в лице «заместителя», жестокого Мандера: Мандер изнасиловал девушку, а она его справедливо наказала, использовав смертельный укус скорпиона и предвосхитив таким образом месть д-ра Ноу, который прибегнул к помощи крабов); наконец, Кисси Судзуки живет на своем островке, в тени зловещего замка Блофелда, и вместе с остальным населением островка страдает от власти Злодея — правда, всего лишь в аллегорическом смысле. Особый случай — Гала Брэнд [«Луностре л»]: она сотрудник Секретной службы, но становится секретарем Хьюго Дрэкса и тем самым попадает к нему в зависимость. В большинстве случаев отношение Злодей—Женщина достигает кульминации в сцене пытки, которой женщина подвергается вместе с Бондом. И это еще одно проявление пары Любовь—Смерть: Бонд и Женщина вступают в более интимный эротический контакт во время общей пытки.

Но еще прежде чем Женщина Флеминга попадает во власть к Злодею, она подвергается испытаниям, которые как бы предопределяют ее судьбу; сама жизнь выступает в роли «заместительницы» Злодея. Общая схема такова: 1) девушка красива и добра; 2) она фригидна и несчастна из-за тяжелых испытаний в отрочестве; 3) это обусловливает ее зависимость от Злодея; 4) встретив Бонда, она реализует свой человеческий потенциал; 5) Бонд обладает ею, но в конце концов ее теряет.

В эту схему вписываются Веспер, Солитэр, Тиффани, Татьяна, Ханичайл и Домино; в меньшей степени — Гала.

В «Голдфингере» элементы схемы поделены между тремя женщинами-«заместительницами»: Джил, Тилли и Пусси. У первых двух — печальное прошлое, но только третью изнасиловал ее собственный дядя; Бонд овладевает первой и третьей; вторую убивает Злодей; первая подвергается пытке золотой краской; вторая и третья — лесбиянки, и Бонд «исправляет» только третью — и т. д. Еще более рассредоточена эта схема в романе «На секретной службе Ее Величества»: у каждой из девушек, живущих в «Пиц Глория», позади печальное прошлое, но Бонд овладевает лишь одной из них (при этом он женится на Трэйси, в прошлом несчастной по вине нескольких мелких злодеев-«заместителей», подвластной своему отцу, Драко, «заместителю амбивалентному», и под конец убиваемой Блофелдом, который таким образом осуществляет над ней свою власть и завершает Смертью отношения Любви между героиней и Бондом). Кисси Судзуки в романе «Живешь лишь дважды» стала несчастна после своей поездки в Голливуд, который отвратил ее от жизни и от мужчин.

Бонд теряет каждую из этих женщин или по своей, или по чужой воле (так, Гала выходит замуж за другого) — или в конце романа, или в начале следующего. Таким образом, именно тогда, когда женщина порывает со Злодеем и вступает с Бондом в отношения взаимного очищения и взаимного спасения, она вновь возвращается в сферу негативного, отрицательного. В каждой женщине происходит борьба между Извращенностью и Невинностью (иногда вынесенная вовне, как в случае Розы Клебб и Татьяны), что делает ее похожей на преследуемую девственницу Ричардсона. Она — носительница чистоты вопреки окружающей ее грязи. В ее образе классически соединены мотивы страсти и пытки. Она могла бы разрешить конфликт между представителем избранной расы и неанглосаксонскими полукровками, потому что ее этническое происхождение зачастую также неполноценно. Но, завершая каждую эротическую историю смертью возлюбленной (смертью реальной или символической), Бонд волей-неволей сохраняет свою чистоту англосаксонца-холостяка. Раса остается незапятнанной.

6.2. Ситуации игры — повествование как «игра»

Перечисленные выше дихотомии-инварианты (мы рассмотрели лишь некоторые из их возможных конкретных вариантов) — это, очевидно, элементы некоего ars combinatoria[1] с довольно простыми правилами. Очевидно также, что при столкновении двух полюсов каждой пары исход всякий раз альтернативен: читатель не знает, в какой точке повествования Злодей победит Бонда, а в какой — Бонд победит Злодея и т. д., и т. п. Информация возникает вследствие возможности выбора. Но к концу романа эта алгебра должна уже подчиняться фиксированным правилам. В романе «Живешь лишь дважды» Бонд и Танака играют в китайскую игру: раскрытая ладонь побеждает сжатый кулак («бумага оборачивает камень»), кулак побеждает два отогнутых пальца («камень тупит ножницы»), два отогнутых пальца побеждают раскрытую ладонь («ножницы режут бумагу»). Подобным же образом М побеждает Бонда, Бонд побеждает Злодея, Злодей побеждает Женщину (даже если прежде того Бонд побеждает Женщину), Свободный мир побеждает Советский Союз, Англия побеждает Нечистые страны, Смерть побеждает Любовь, Мера побеждает Излишества и так далее.

Подобная интерпретация сюжетной схемы в терминах игры отнюдь не случайна. Ключевые ситуации в книгах Флеминга можно назвать именно «ситуациями игры». Прежде всего это такие архетипические ситуации, как Путешествие или Еда. Путешествие может осуществляться в Машине (при этом возникает богатая символика автомобиля, типичная для нашего века), в Поезде (еще один архетип, на этот раз характерный для XIX века), в Самолете или на Корабле. Но и преследование на машине, и бешеное бегство на поезде, и даже вкушение пищи — все это обычно принимает форму некой игры. Бонд выбирает блюда так, будто складывает из кусочков некую головоломку; он подготавливается к трапезе с той же тщательной

[1] Комбинаторное искусство, искусство комбинаторики *(лат.)*.

методичностью, с какой готовится к игре в бридж (см. соединение этих двух процессов в романе «Луностреl»), и планирует еду как игру. Подобным же образом поезд и машина — это элементы игры, в которую Бонд играет с противником: к концу путешествия один из игроков завершает свои ходы и ставит противнику мат.

Пока нет необходимости вспоминать о том, что в каждой книге Флеминга мы встречаемся с ситуациями игры в собственном смысле слова — азартной игры в карты. Бонд постоянно играет и выигрывает — или у Злодея, или у его «заместителя». Подробнее об этих сценах речь пойдет дальше, в разделе 6.4, посвященном литературной технике Флеминга. Здесь достаточно сказать, что игра как таковая занимает столь заметное место именно потому, что является уменьшенной и формализованной моделью самого романа как игры. Роман Флеминга — при заданных правилах комбинаторики базовых дихотомий — можно представить себе как последовательность определенных «ходов», выстроенную по строго рассчитанной схеме.

Инвариантная схема выглядит следующим образом:

A. М делает ход и дает задание Бонду;
B. Злодей делает ход и являет себя Бонду (возможно, в виде «заместителя»);
C. Бонд делает ход и объявляет первый шах Злодею, или же Злодей объявляет первый шах Бонду;
D. Женщина делает ход и являет себя Бонду;
E. Бонд «ест» Женщину: овладевает ею или начинает соблазнение;
F. Злодей захватывает Бонда (вместе с Женщиной, или без нее, или по отдельности);
G. Злодей подвергает Бонда (иногда и Женщину) пытке;
H. Бонд побеждает Злодея (убивает его или его «заместителя» или присутствует при убийстве);
I. Бонд, выздоравливая, наслаждается Женщиной, которую затем потеряет.

Эта схема инвариантна в том смысле, что все ее элементы всегда присутствуют в каждом романе (можно сказать, что главное правило игры таково: «Бонд начинает и выигрывает в восемь ходов» — но в силу амбивалентности пары Любовь–Смерть в некотором смысле справедливо и

утверждение: «Злодей отвечает и выигрывает в восемь ходов»). Но не всегда ходы идут друг за другом в той же последовательности. Детальное описание всех десяти романов дало бы несколько случаев простой схемы ABCDEFGHI (например «Д-р Ноу»), но чаще встречаются инверсии и итерации различных видов. Иногда Бонд встречает Злодея в начале романа, объявляет ему первый шах и только затем получает указания от М. Таков, например, роман «Голдфингер», который можно представить в виде схемы BCDEACDFGDHEHI. Здесь есть повторяющиеся ходы: две встречи и две игры, сыгранные со Злодеем [B & C], два соблазнения и три встречи с женщинами [E & D], первый побег Злодея после его поражения и его последующая смерть [H] и т. д.

В романе «Из России с любовью» компания Злодеев увеличивается. «Амбивалентный заместитель» Керим борется со Злодеем-«заместителем» Криленку. Сам Бонд вступает в смертельные поединки с Рэдом Грантом и с Розой Клебб, которую арестовывают, но лишь после того как она тяжело ранит Бонда. Весьма сложная схема этого романа такова: BBBBDA(BBC)EFGH(I). Сначала идет длинный пролог, действие которого происходит в России, своего рода парад злодеев-«заместителей»; затем описывается первая встреча Татьяны и Розы Клебб. Бонда посылают в Турцию. Следует длинная интерлюдия: появляются Керим и Криленку, и последний терпит поражение. Затем — соблазнение Татьяны, побег на поезде, гибель Керима, победа Бонда над Грантом и второй раунд — поединок с Розой Клебб, которая терпит поражение, но наносит Бонду чуть ли не смертельный удар. В поезде и позже Бонд наслаждается любовью Татьяны — однако им предстоит разлука.

Даже такое базовое понятие, как пытка, выступает в различных вариантах. Иногда это пытка в прямом смысле слова, иногда же — ряд ужасных испытаний, которым Бонд подвергается или по прямому указанию Злодея («Д-р Ноу»), или по стечению обстоятельств, во время бегства от Злодея, но всегда именно вследствие ходов Злодея (например, драматический спуск на лыжах с гор во время снежного

обвала и последующее бегство с препятствиями по Швейцарии в романе «На секретной службе Ее Величества»).

Наряду с чередой основных ходов появляются и многочисленные побочные ходы, которые обогащают повествование непредвиденными событиями, не изменяя, однако, базовую схему. Чтобы наглядно представить этот процесс, можно кратко описать содержание одного из романов, например «Алмазы — это навсегда», разместив в левой колонке основные ходы, а в правой — побочные:

	Длинный занимательный пролог, знакомящий читателя с контрабандой алмазов в Южной Африке[1].
Ход A. М посылает Бонда в Америку, приказав ему выдавать себя за контрабандиста.	
Ход B. Дается первое описание злодеев (братьев Спэнгов) как косвенное представление их Бонду.	
Ход D. Женщина (Тиффани Кэйс) встречается с Бондом в качестве посредницы (связной).	
	Подробный рассказ о путешествии по воздуху; на заднем плане — два Злодея-«заместителя». *Ситуации игры*; неявный поединок между охотниками и жертвой.
Ход B. Первое появление в самолете Злодея-«заместителя» Винтера («Группа крови F»).	
Ход B. Встреча с Джеком Спэнгом[2].	

[1] Неточность. В романе И. Флеминга речь идет о Либерии и Сьерра-Леоне.

[2] Неточность. На самом деле — встреча с преступником по имени Майкл Три (см. выше).

Встреча с Феликсом Лейтером, который дает Бонду информацию о Спэнгах.

Ход E. Бонд начинает соблазнять Тиффани.

Длинная интерлюдия в Саратоге. Чтобы помочь Лейтеру, Бонд, по сути дела, наносит ущерб Спэнгам.

Ход C. Бонд объявляет первый шах Злодею.

Появление Злодеев-«заместителей» в грязелечебнице и наказание ими предателя-жокея: символическое предвосхищение пыток Бонда. Весь эпизод в Саратоге — это подробно описанная *ситуация игры.* Бонд решает отправиться в Лас-Вегас.

Ход B. Появление Серафимо Спэнга.

Еще одна длинная и детально описанная *ситуация игры.* Игра в карты с Тиффани в качестве крупье. Неявный флирт с Женщиной. Неявная игра с Серафимо. Бонд выигрывает большую сумму денег.

Ход C. Бонд объявляет второй шах Злодею.

На следующий вечер — долгая перестрелка из автомобилей. Союз между Бондом и Эрни Курео.

Ход F. Спэнг захватывает Бонда.

Длинное описание Спектрвиля и «игрушечного» поезда Спэнга.

Ход G. Бонда пытают по приказу Спэнга.

С помощью Тиффани Бонд пускается в фантастический побег на дрезине по железной дороге через пустыню; за ним гонится Сераффимо на своем «игрушечном» локомотиве. *Ситуация игры.*

Ход H. Бонд переигрывает Сераффимо, который врезается на своем локомотиве в гору.

Отдых в компании друга, Феликса Лейтера. Отплытие на пароходе. Долгое любовное выздоровление рядом с Тиффани; обмен шифрованными телеграммами.

Ход E. Бонд наконец овладевает Тиффани.

Ход B. Вновь появляется Винтер — Злодей-«заместитель».

Ситуация игры на борту корабля. Смертельная игра с незаметными для глаза ходами между двумя убийцами и Бондом. *Ситуация игры* символически воспроизводится в уменьшенном масштабе — в лотерее, разыгрываемой на борту корабля. Двое убийц захватывают Тиффани. Акробатический номер Бонда: он проникает в каюту девушки и убивает убийц.

Ход H. Бонд окончательно побеждает Злодеев-«заместителей».

Размышления о смерти рядом с двумя трупами. Возвращение домой.

Ход I.	Бонд знает, что может насладиться заслуженным отдыхом с Тиффани, однако...	
		...отступления от сюжета: Бонд в Южной Африке[1] разрушает последние звенья преступной цепи.
Ход H.	Бонд в третий раз побеждает Злодея — в лице Джека Спэнга.	

Каждый из десяти романов можно было бы описать по подобной схеме. Побочные ходы-придумки довольно разнообразны; они образуют мускулатуру на каждом конкретном нарративном скелете. Несомненно, в них заключена значительная часть обаяния произведений Флеминга, хотя и нельзя сказать, что они свидетельствуют (по крайней мере явным образом) о его творческой изобретательности. Как мы увидим далее, эти побочные придумки легко возводятся к тем или иным литературным источникам и поэтому служат привычными указательными знаками на романные ситуации, приемлемые для читателя. Истинный сюжет как таковой остается неизменным, и напряжение (suspense) создается, как это ни странно, на основе полностью предопределенной последовательности событий.

Содержание *каждой* книги Флеминга в общих чертах таково. Бонда посылают в некое место, чтобы разрушить «научно-фантастический» замысел некоего монструозного индивидуума неопределенного происхождения (во всяком случае не англичанина), который, используя свои творческие и организаторские способности, не только «делает деньги», но еще и «играет на руку» врагам Запада. Сталкиваясь с этим монструозным существом, Бонд встречает Женщину, которая находится во власти этого существа. Бонд освобождает Женщину от ее прошлого и вступает с ней в эротические отношения. Их прерывает Злодей, захватывая Бонда и подвергая его пыткам. Но Бонд побеж-

[1] В Либерии (см. прим. 1 на с. 259).

дает Злодея, который умирает ужасной смертью. Сам Бонд отдыхает от тяжких трудов в объятиях Женщины, хотя ему суждено ее потерять.

Возникает вопрос: как же может функционировать в таких рамках нарративная машина, которая вроде бы должна удовлетворять потребность в сенсационном и непредвиденном? На самом деле, как мы уже показали в другой работе [см. главу 4 данной книги.], для детективных сюжетов, будь то сюжет-расследование или сюжет «крутого действия», типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. Прикидываясь машиной, производящей информацию, детективный роман — это, напротив, машина, производящая избыточность. Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном. Однако в детективных сюжетах до Флеминга неизменная схема — это образы самого детектива и его коллеги, и в рамках этой схемы раскрываются неожиданные события (причем наибольшей неожиданностью оказывается личность преступника). В романах же Флеминга, напротив, схеме подчинены и сама цепь событий, и даже характеры второстепенных персонажей. Более того, личность преступника, его черты и его планы всегда очевидны с самого начала. Читатель вовлекается в игру, в которой он знает все фигуры, все правила — может быть, даже исход, — но получает удовольствие просто от того, что следит за теми минимальными вариациями, с помощью которых победитель достигает своей цели.

Роман Флеминга можно еще сравнить с футбольным матчем: мы знаем заранее место его проведения, число и имена игроков, правила игры, а также то, что все будет происходить на зеленом поле — однако в случае футбольного матча мы до самого его конца не знаем, кто победит. Поэтому вернее было бы сравнить роман Флеминга с игрой в баскетбол между командой «Гарлемские Глобтроттеры» и командой какого-нибудь провинциального клуба. Мы абсолютно уверены в победе «Глобтроттеров»: удоволь-

ствие состоит в том, чтобы наблюдать, сколь искусно они оттягивают финал, какими хитрыми маневрами идут к заранее известному концу, как виртуозно кружат вокруг противников. Романы Флеминга — это яркий образец использования той техники «игры с предрешенным исходом», техники абсолютной избыточности, которая характерна для «механизмов эскапизма», действующих в сфере массовых развлечений. Совершенные по своему устройству, подобные механизмы создают повествовательные структуры, которые на первый взгляд очень просты по своему содержанию и не претендуют на выражение какой-либо идеологии. Однако на самом деле такие структуры неизбежно подразумевают определенную идеологическую позицию. Но она сказывается не столько в собственно содержании, сколько в способе нарративного структурирования этого содержания.

6.3. Манихейская идеология

Романы Флеминга обвиняли в разных грехах: в маккартизме, фашизме, культе эксцессов и культе насилия, в расизме и т. д. После нашего анализа трудно утверждать, что Флеминг не склонен ставить британцев выше всех уроженцев Востока и Средиземноморья или что он не исповедует страстный антикоммунизм. Однако примечательно, что он перестал отождествлять зло с Россией, как только международная ситуация сделала Россию *по общему мнению* менее угрожающей. Примечательно также и то, что представляя читателям банду мистера Бига («Живи и дай умереть другому»), Флеминг многословно восхваляет новые африканские нации и их вклад в современную цивилизацию (даже негритянский гангстеризм — это как бы доказательство разносторонних успехов цветных народов). Если предполагается, что у Злодея есть еврейская кровь, Флеминг никогда не заостряет на этом внимания. Его шовинизм всегда сдержан и не выходит за рамки приличия. Поэтому можно высказать предположение, что наш автор характеризует своих персонажей так или иначе не в силу каких-либо идеологических предпочтений, а лишь

исходя из требований риторики. Слово «риторика» я использую в том первоначальном смысле, который придавал ему Аристотель: искусство убеждения, основанное на *endoxa*[1], т. е. на тех представлениях, которые свойственны большинству людей (читателей).

Иными словами, Флеминг цинично стремится создать эффективно действующий нарративный механизм. При этом он использует самые надежные и универсальные приемы и вводит в игру те же *архетипические элементы*, которые доказали свою действенность в традиционной волшебной сказке. Вспомним пары противопоставленных друг другу персонажей: М — это король, а Бонд — рыцарь с возложенной на него миссией; Бонд — это рыцарь, а Злодей — Дракон[2]; Женщина и Злодей противопоставлены друг другу как Красавица и Чудовище; Бонд, возрождающий в Женщине ее дух и чувства, — это принц, пробуждающий Спящую Царевну. Противостояние между Свободным миром и Советским Союзом, между Англией и неанглосаксонскими странами — это эпическое противостояние между Народом Избранным и Народом Низшим, между Белым и Черным, между Добром и Злом.

Флеминг — расист в том смысле, в каком можно назвать расистом любого художника, изображающего дьявола с раскосыми глазами, и любую няньку, которая пугает ребенка чернокожей Букой.

Флеминг — антикоммунист, но одновременно антифашист и вообще не любит немцев. Не то чтобы в одном случае он был реакционер, а в другом — демократ. Он просто берет на вооружение манихейство ради создания эффективных сюжетов: он видит и описывает мир как поле битвы между силами добра и зла.

Флеминг ищет элементарные оппозиции. Чтобы представить во плоти силы изначальные и универсальные, он прибегает к общераспространенным и общепонятным клише. В период международной напряженности это были — «зло-

[1] Здесь: общеизвестное, общепринятое, укоренившееся в общем мнении *(греч.)*. См. также главу 8, с. 346.

[2] Ср. имена персонажей: фон дер Драхе («Луностреl») и Драко («На секретной службе Ее Величества»).

дей-коммунист» и «ненаказанный нацистский преступник». Флеминг использовал оба клише с полным безразличием.

Разумеется, он окрашивал свой выбор иронией, которая, правда, была столь замаскирована, что проявлялась лишь в невероятных преувеличениях. Так, в романе «Из России с любовью» советские персонажи столь чудовищны, выступают такими неправдоподобными злодеями, что кажется невозможным воспринимать их всерьез. Тем не менее Флеминг в кратком предисловии к книге утверждает, что все ужасы, о которых он повествует, — абсолютная правда. Его романы — это сказки, требующие, чтобы их воспринимали как правду, — иначе сказка превращается в сатирическую притчу. Похоже, что автор писал свои книги одновременно для двух типов читателей: для тех, кто будет принимать все за чистую монету, и для тех, кто будет читать эти книги с улыбкой. Но чтобы эта двойная, амбивалентная функция текстов была успешной, они должны выглядеть подлинными, достойными доверия, несколько простоватыми и безыскусно свирепыми (limpidamente truculento). Человек, который так пишет, — не фашист и не расист: он всего лишь циник, конструктор повествований широкого потребления.

Если Флеминг и реакционер, то не потому, что отождествляет «зло» с русскими или евреями. Он реакционер потому, что оперирует шаблонами. Подобная схематизация, манихейская бинарность (видение мира лишь в терминах «черное» и «белое») — это всегда догматизм и нетерпимость, т. е. реакционность. Кто избегает любой схематизации, кто видит оттенки и тонкие различия, кто принимает противоречия — тот демократ. Флеминг консервативен, подобно тому как консервативна в основе своей сказка. Это традиционный — догматичный и статичный — консерватизм сказок и мифов, которые сохраняют изначальную мудрость и воспроизводят ее как бесхитростную игру света и тьмы — посредством архетипических образов, не предполагающих критического к себе отношения. Если Флеминг «фашист», то потому, что не способен перейти от мифологии к разуму.

Даже имена персонажей у Флеминга подтверждают мифологическую природу его повествований: в этих име-

нах так или иначе с самого начала зафиксированы характеры персонажей — без всякой возможности развития или изменения. (Нельзя называться Белоснежкой и не быть при этом снежно-белой — и душой и телом.) Злодей играет в азартные игры? Значит, его зовут Ле Шифр[1] («Casino Royale»). Он служит красным? Тогда его имя будет Рэд — а также Грант, поскольку он работает за деньги («Из России с любовью»). Кореец, профессиональный киллер, убивающий разными необычными способами, получает имя Одджоб; одержимый золотом — имя Аурик Голдфингер[2] («Голдфингер»). Еще один злодей зовется Доктор Ноу[3] («Д-р Ноу»). Изрезанному лицу Хьюго Дрэкса соответствует резкое звучание его имени («Луностре́л»).

Красавицу телепатку зовут Солитэр («Живи и дай умереть другому»), и это имя вызывает ассоциацию с холодным блеском бриллианта[4]. Модницу и любительницу бриллиантов зовут Тиффани Кейс («Алмазы — это навсегда»), что напоминает одновременно и об известной ювелирной фирме в Нью-Йорке, и о косметичке (beauty case) манекенщицы. Имя Ханичайл[5] («Д-р Ноу») свидетельствует о наивности и простодушии. Имя Пусси Галор[6] («Голдфингер») —

1 Le Chiffre *(фр.)* — «цифра», «число», «номер», но также и «шифр», «тайнопись». Этот «Злодей», оказавшись после Второй мировой войны «перемещенным лицом», взял себе в качестве имени слово Le Chiffre: «...поскольку я — всего лишь номер в паспорте». Немецкий вариант его имени-клички — Herr Ziffer. В одном из русских переводов романа этот персонаж получил имя «Намбер» (от англ. Number).

2 Имя Auric напоминает об aurum (на латыни — «золото»); Goldfinger *(англ.)* можно перевести как «золотой палец» или «человек с золотым пальцем».

3 «Доктор Нет». В самом романе (гл. XV) «Злодей» объясняет Бонду, почему он придумал себе имя «Юлиус Ноу»: «Юлиус — в честь моего отца [немца-миссионера, работавшего в Китае], а Ноу — в знак моего отрицания и его и вообще всякой власти».

4 Solitaire *(фр.)* — «одинокая», «обособленная», а также: «солитер» (крупный бриллиант).

5 Honeychile *(англ.)* — по-видимому, разговорная (диалектная?) форма от honey-child, «медовое (т. е. сладкое) дитя».

6 Pussy — в обычном английском — «киска», но и (англ. слэнг) — «женский половой орган», galore *(англ.)* — «изобилие», «избыток».

о чувственности и бесстыдстве. Пешка в грязной игре? Ее зовут Домино («Операция „Гром“»). Нежная возлюбленная-японка, квинтэссенция Востока? Ее зовут Кисси Судзуки («Живешь лишь дважды») (случайно ли ей дана фамилия самого известного популяризатора дзенской духовности?[1]). Не требуют объяснений имена таких менее интересных женщин, как Мэри Гуднайт[2] или Мисс Трублад[3]. И если даже имя Бонд было выбрано, как утверждает Флеминг, почти случайно, с намерением дать этому персонажу имя самое обычное, заурядное, то, значит, случайно — но и по праву — этот символ стиля и успеха напоминает нам то ли об изысканной Бонд-стрит[4], то ли о бонах казначейства (treasury bonds).

Теперь должно быть понятно, почему романы Флеминга обрели столь широкую популярность: они приводят в действие комплексы архетипических ассоциаций, обра-

1 Имеется в виду Дайсецу Тэйтаро Судзуки (1870–1966), известный на Западе (теперь отчасти и в России) своими популярными книгами о дзэн-буддизме. Случайно ли также, что «злодей»-японофил (или японофоб?) в этом романе (Блофелд) — однофамилец британского востоковеда (специалиста по культуре Китая и Японии) Джона Блофелда (J. Blofeld), перу которого принадлежат, в частности, и книги по дзэн-буддизму?

2 Мэри Гуднайт (Goodnight — букв. «добрая ночь», «доброй ночи») — секретарша Бонда в романах «На секретной службе Ее Величества» и «Живешь лишь дважды»; она же — главная героиня, возлюбленная Бонда, в романе «Человек с золотым пистолетом».

3 Трублад (Trueblood, букв. «верная кровь») — имя одной из героинь в романе «Д-р Ноу».

4 Бонд-стрит — знаменитая улица в Лондоне, история которой восходит к XVII в. Сейчас на ней располагаются картинные галереи, знаменитая аукционная фирма «Сотби» и т. д. Фамилия Бонда и ее возможные (воображаемые) ассоциации с названием этой улицы иронически обыгрываются в одной из глав романа «На секретной службе Ее Величества» (Гл. 6: «Бонд с Бонд-стрит?»). Стоит заметить также, что английское слово (существительное) bond значит прежде всего «связь», «узы» (и даже «оковы»), отсюда — «обязательство», «поручительство». Еще одно значение того же слова — «крепостной (крестьянин)», т. е. человек подневольный. Все эти «семемы» (как сказал бы У. Эко) несомненно присутствуют в фамилии «Бонд». А имя Джеймс — это английский вариант библейского имени Иаков (Яков), что (столь же несомненно) должно создавать коннотации богоборчества.

щаются к глубинным пластам сознания. Изощренному же читателю романы Флеминга нравятся потому, что он с эстетским удовольствием чувствует в них чистоту первозданного эпоса, дерзко и лукаво переведенного на современный язык. Такой читатель видит во Флеминге человека просвещенного, человека своего круга — конечно, более талантливого и свободного от предрассудков, чем прочие.

Флеминг заслуживал бы подобной похвалы, если бы — наряду с явной игрою архетипическими оппозициями — не прибегал бы еще к одной, хитро скрытой игре: игре оппозициями стилистико-культурными. Изощренный читатель, осознающий сказочный механизм в романах Флеминга и ощущающий себя лукавым сообщником автора, на самом деле становится его жертвой: он принимает за стилистические находки (инновации) то, что, напротив, представляет собой — как будет сейчас показано — всего лишь ловкий монтаж déjà vu.

6.4. Литературные приемы

Флеминг «хорошо пишет» — в самом банальном, но и самом верном смысле этого выражения. В его прозе есть ритм, есть изысканность, есть эстетическое чувство слова. Это не значит, что Флеминг — художник; тем не менее в его сочинениях есть художественность, есть искусство.

Перевод может его предавать. Например, в итальянском переводе роман «Голдфингер» начинается так:

> «James Bond stava seduto nella sala d'aspetto dell'aeroporto di Miami. Aveva già bevuto due bourbon doppi ed ora rifletteva sulla vita e sulla morte»[1].

Но это не эквивалентно оригиналу:

> «James Bond, with two double bourbons inside him, sat in the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death».

[1] «Джеймс Бонд сидел в зале ожидания аэропорта Майами. Он уже выпил два двойных бурбона и теперь думал о жизни и о смерти» *(итал.)*.

В оригинале — это одно предложение[1], в строении которого видна своеобразная *concinnitas*[2]. Тут нечего добавить. И Флеминг всегда пишет именно так, на этом уровне мастерства.

Он рассказывает истории неистовые и невероятные. Но и такие истории можно рассказывать по-разному. В своем романе «Однажды одинокой ночью» («One Lonely Night») Микки Спиллэйн так описывает бойню, учиненную Майком Хаммером:

> «Они услышали мой крик и ужасный грохот пистолета, и визг, и стук пуль, и это было последнее, что они слышали. Пытаясь бежать, они падали, чувствуя, как их собственные ноги выходят из повиновения. Я видел, как голова генерала дернулась и затряслась, прежде чем он упал на пол и покатился по нему. Парень из подземки пытался остановить пули руками, но у него ничего не получилось, и он повалился на пол рядом с генералом».

Когда Флеминг описывает смерть Ле Шифра («Casino Royale»), он использует, несомненно, более изощренные приемы:

> «Послышался резкий, но тихий всхлип, как будто из тюбика зубной пасты выдавили пузырек воздуха. И никаких больше звуков, и вдруг у Ле Шифра появился еще один глаз, третий глаз — на том же уровне, что и два других; как раз там, где лоб переходил в массивный нос. Маленький черный глаз без ресниц и бровей. Какой-то миг все три глаза смотрели прямо, на другой конец комнаты, а потом лицо Ле Шифра как будто поскользнулось и упало набок. Два крайних глаза, дрожа, обратились к потолку».

Здесь больше сдержанности и стыдливости, чем в грубоватых излияниях Спиллэйна; но здесь есть также и чувство образа в духе барокко; образа, изображаемого без эмоциональных комментариев, — словами, которые всего лишь «называют» вещи недвусмысленно своими именами.

[1] На русский язык его можно перевести примерно так: «Джеймс Бонд, приняв два двойных бурбона, сидел в зале отлета аэропорта Майами и думал о жизни и смерти».

[2] Складность, стройность, соразмерность *(лат.)*.

Флеминг отнюдь не избегает стиля *Grand Guignol*[1]; напротив, в своих романах он прибегает к нему весьма часто. Но и тогда, когда он с размахом описывает нечто смертельно ужасное, он обнаруживает больше литературной изощренности, чем Спиллэйн.

Вот, например, сцена смерти мистера Бига в романе «Живи и дай умереть другому». Бонда и Солитэр привязывают на длинной веревке к кораблю Злодея: корабль отчаливает, и участь пленников — быть разодранными в клочки на коралловых рифах залива. Но корабль, предусмотрительно заминированный Бондом несколькими часами ранее, взрывается вскоре после отплытия, и две жертвы, уже в безопасности, становятся свидетелями жалкого конца мистера Бига, выброшенного в море и пожираемого барракудами:

> «Голова была большая, и кровь ручьями текла по лицу из раны на огромном лысом темени...
>
> Бонд видел зубы в проеме рта, искаженного агонией и отчаянным усилием. Кровь скрывала глаза, которые, как был уверен Бонд, выпрыгивали из своих орбит. Бонд почти слышал, как большое нездоровое сердце стучало под серо-черной кожей...
>
> Мистер Биг все плыл и плыл. Плечи его были оголены (наверное, одежду сорвало взрывом), но на толстой шее остался черный шелковый галстук, и он извивался позади головы, словно коса у китайца.
>
> Встречная волна частично смыла кровь с глаз. Они широко раскрылись и безумно глядели прямо на Бонда. В них не было мольбы о помощи — было одно лишь физическое напряжение.
>
> И в тот момент, когда Бонд заглянул в них, с расстояния всего в десять дюймов, глаза неожиданно закрылись, а огромное лицо исказилось гримасой боли.
>
> „А-а-х“, — произнес искривленный рот.
>
> Руки перестали колотить по воде, голова скрылась и тут же появилась вновь. Большое пятно крови расплылось по воде. Две узкие коричневые тени длиною по шесть футов

[1] «Гран-Гиньоль — французский театр рубежа XIX–XX вв., основанный на эстетике шутовской жестокости» (Примечание Е. А. Костюкович к «Заметкам на полях „Имени розы“» — см.: *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2003. С. 60.)

каждая возникли из этого пятна и снова скрылись в нем. Тело человека дернулось вбок по воде. Половина левой руки показалась над водой. На ней не было ни кисти, ни запястья, ни часов.

Но большая реповидная голова со ртом, полным белых зубов, который разрезал эту голову почти пополам, была еще жива...

Голова вновь всплыла на поверхность. Рот был закрыт. Желтые глаза как будто все еще смотрели на Бонда.

Но тут из воды появилась морда акулы и направилась к голове; полуокружность нижней челюсти была открыта, так что зубы блестели на солнце. Раздался ужасающий хруст, вода завихрилась мощным круговоротом. Затем — тишина».

Такое демонстративное нагромождение ужасного имеет прецеденты и в XIX, и в XVIII в.: смертоубийство в финале, а перед тем — пытки и мучительное тюремное заключение (предпочтительно вместе с девственницей) — это «готический роман» чистой воды. Вышеприведенная цитата несколько сокращена: мучения мистера Бига тянутся дольше. Похожим образом Монах у Льюиса умирал в течение нескольких дней, размозжив свое тело падением на острые скалы[1]. Однако Флеминг описывает свои «готические» ужасы с аккуратностью и точностью ученого, используя конкретные образы — и большей частью образы вещей. Отсутствие часов на руке, которая частично откушена акулой, — это не просто пример мрачного сарказма. Это выявление сути через несущественное — прием, характерный для *école du regard*[2].

Теперь введем еще одну оппозицию, которая имеет отношение не столько к структуре сюжета, сколько к структуре стиля у Флеминга: оппозицию между повествованием о событиях жестоких и масштабных, с одной сто-

[1] Имеется в виду английский романист Мэтью Грегори Льюис (1774–1818) и его роман «Монах» (1796; русский пер. 1802).

[2] École du regard (букв. «школа взгляда») — имеется в виду техника повествования и описания, разработанная создателями так называемого «нового романа», прежде всего — французским писателем А. Роб-Грийе (р. 1922). Другое название этого течения — «шозизм» (от фр. chose — вещь).

роны, и повествованием о вещах мелких, увиденных бесстрастным взглядом, с другой.

В романах Флеминга мы встречаемся с удивительным контрастом: писатель может неспешно и тщательно, страница за страницей, описывать предметы, пейзажи и события, которые как будто несущественны для сюжета, и, напротив, самые неожиданные и невероятные действия он излагает с лихорадочно-телеграфной краткостью, не более чем в нескольких абзацах. Характерный случай — роман «Голдфингер»: сначала целых две страницы посвящены случайным размышлениям Бонда об убитом им мексиканце, пятнадцать страниц посвящены партии в гольф (Бонд — Голдфингер), около двадцати пяти страниц занимает рассказ о поездке Бонда на автомашине по Франции, и всего четыре или пять страниц уделены прибытию в Форт Нокс псевдосанитарного поезда с бандитами и развязке романа — провалу преступного замысла Голдфингера и гибели Тилли Мастерсон.

В романе «Операция „Гром“» четверть всей книги — это описание курса лечения, который Бонд проходит в специальной (натуропатической) клинике, хотя события, там происходящие, никак не оправдывают такого внимания к проблемам диеты, технике массажа и турецкой бане. Еще больше обескураживают те пять страниц, на протяжении которых Домино Витали, после того как она рассказала Бонду — в баре казино — историю своей жизни, описывает в мельчайших деталях (в духе Роб-Грийе) коробку сигарет «Player». Совсем другое дело — 30-страничное описание подготовки Бонда к игре в бридж с сэром Хьюго Дрэксом и затем самой игры («Луностре́л»). В этом случае мастерски нагнетается напряжение — его почувствует даже тот, кто не знает правил игры в бридж. Напротив, описание коробки сигарет в романе «Операция „Гром“» прерывает действие. Чтобы охарактеризовать мечтательность Домино, вряд ли было необходимо столь щедро потакать ее склонности к бесцельной «феноменологии».

«Бесцельно» — вот точное слово. Столь же бесцельно роман «Алмазы — это навсегда» открывается описанием скорпиона, словно увеличенного некой необычайной

лупой до размеров доисторического монстра; этот скорпион вовлечен в борьбу не на жизнь, а на смерть, происходящую в мире животных, — пока не появляется человек и не раздавливает скорпиона. После чего начинается собственно сюжет романа, как будто все, что происходило прежде, было лишь изощренными вступительными титрами к фильму, отснятому совсем в другой манере.

Еще более характерно для этой техники бесцельного взгляда — начало романа «Из России с любовью»: на протяжении целой страницы виртуозно описывается, как бы в духе «нового романа», тело мужчины, лежащего неподвижно, словно труп, рядом с плавательным бассейном; и это тело исследует — пóра за пóрой, волос за волосом — сине-зеленая стрекоза. Автор умело нагнетает здесь утонченное ощущение смерти — а под конец человек шевелится и прогоняет стрекозу. Человек шевелится, потому что он вполне живой и ждет прихода массажистки. То, что он лежит на земле и кажется мертвым, не имеет никакого отношения к последующему повествованию[1].

У Флеминга много таких виртуозных пассажей, создающих зримые картины из несущественных деталей; однако сюжетный механизм не только не нуждается в этих картинах, но даже их отвергает. Когда повествование достигает основного действия (тех основных «ходов», которые были перечислены выше), техника бесцельного взгляда решительно отбрасывается. А. Роб-Грийе уступает место П. Сувестру и М. Аллену[2], а мир вещей — миру Фантомаса.

Можно сказать, что моменты описательной рефлексии, особенно привлекательные потому, что им соответствует изощренный и эффективный язык, в свою очередь, соответствуют Роскоши и Планированию, в то время как моменты рéзкого действия соответствуют Лишениям и Случаю. Таким образом, противопоставление этих двух стилистических «техник» (или «техника» противопо-

[1] Здесь с автором можно не согласиться. Можно сказать, что первая глава — это своего рода увертюра, задающая одну из центральных тем романа: тему смерти.

[2] См. прим. 3 на с. 198.

ставления этих двух стилей) — отнюдь не случайность. Если бы «техника» Флеминга заключалась только в том, чтобы прервать повествование о напряженном действии, например о подводном плавании Бонда навстречу смертельной опасности («Живи и дай умереть другому»), длинными описаниями (в данном случае — подводной фауны и коралловых структур), то она не отличалась бы от наивной «техники» Сальгари[1], который может оставить своих героев, споткнувшихся о корень гигантской секвойи, ради того, чтобы описать происхождение, свойства и географию секвойи на североамериканском континенте.

Отступления у Флеминга, вовсе не будучи пересказами энциклопедических статей, обнаруживают два свойства. Во-первых, лишь в редких случаях это описания чего-то необыкновенного, как у Сальгари или у Жюля Верна; напротив, как правило, это *описания уже известного.* Во-вторых, они и вводятся не как энциклопедические справки, а как *литературные аллюзии,* призванные «облагородить» то, что описывается, или то, о чем повествуется.

Рассмотрим подробнее эти свойства отступлений у Флеминга: они связаны с тайной сутью его стилистической «техники».

Флеминг не описывает секвойю, которую его читатель никогда не имел случая увидеть. Флеминг описывает партию игры в канасту, обычный автомобиль, приборную панель самолета, вагон пассажирского поезда, ресторанное меню, пачку сигарет, которые можно купить в любой лавке. Флеминг в нескольких словах разделывается с нападением на Форт Нокс («Голдфингер»), потому что он знает, что ни у одного из его читателей не будет в жизни случая ограбить Форт Нокс. Он подробно и со вкусом объясняет, как надо держать в руках руль автомашины или клюшку для гольфа, потому что это такие действия, который каждый из нас совершал, мог бы или хотел бы

[1] Эмилио Сальгари (1863–1911) — итальянский писатель, автор более двухсот приключенческих романов и повестей для юношества.

совершить. Флеминг не жалеет времени на фотографически точные изображения хорошо знакомого *(déjà vu)*, потому что именно с помощью *déjà vu* он может задействовать нашу способность к (само)идентификации, (само)отождествлению. Мы отождествляем себя не с тем, кто крадет атомную бомбу, а с тем, кто ведет роскошную автомашину; не с тем, кто взрывает ракету, а с тем, кто спускается на лыжах по горному склону; не с тем, кто наживается на контрабанде алмазами, а с тем, кто заказывает обед в парижском ресторане. Наш интерес привлекается и направляется к вещам возможным и желательным. В этих случаях повествование реалистично, внимание автора сосредоточено на деталях. В остальных же случаях, когда речь заходит о невероятном, автор обходится немногими словами, как бы подмигивая читателю: тут можно не верить.

Опять-таки удовольствие читателю доставляет не новое и невероятное, а привычное и очевидное. Спору нет, воссоздавая очевидное, Флеминг использует весьма изощренную словесную стратегию; но эта стратегия направлена именно на то, чтобы внушить нам любовь к избыточному, а не к информативному. Язык выполняет ту же задачу, что и сюжет в целом. Наибольшее удовольствие должно возникать не от возбуждения, а от успокоения.

Как уже было сказано, подробные описания у Флеминга имеют функцию не энциклопедических справок, а литературных аллюзий. Несомненно, если пловец плывет под водой навстречу смерти, а я вижу спокойное море над ним и неясные очертания фосфоресцирующих рыб вокруг него, то, значит, действия героя происходят на фоне величественной и вечной, двусмысленной и безразличной Природы — и это порождает в моем сознании глубокий нравственный контраст. Если газета сообщает, что некоего пловца сожрала акула, то газетная хроника обычно ограничивается простой констатацией факта. А если кто-то сопровождает сообщение о смерти тремя страницами феноменологии кораллов, то разве это не Литература?

На самом деле это всего лишь игра, отнюдь не новая, которую иногда называют «мидкульт»[1] или «китч»[2]. У Флеминга она находит одно из своих наиболее действенных проявлений; можно было бы сказать: одно из наименее раздражающих, потому что все делается непринужденно и с мастерством, если бы именно это мастерство не внушало некоторым читателям мысль, что Флеминг не просто хитрый разработчик развлекательных историй, а якобы новатор стиля и поэтому — явление Литературы.

Игра в «мидкульт»/«китч» у Флеминга иногда вполне откровенна (что не делает ее менее действенной). Например, Бонд входит в каюту к Тиффани и стреляет в двух киллеров («Алмазы — это навсегда»). Он убивает их, успокаивает напуганную девушку и направляется в ванную комнату:

> «Наконец-то можно будет спать и спать; она прижмется своим милым телом к нему, а он обнимет ее навсегда.
>
> Навсегда?
>
> По пути в ванную комнату Бонд встретил взгляд пустых глаз — глаз лежавшего на полу тела.
>
> И эти глаза человека, у которого была группа крови F, заговорили с ним и сказали: „Мистер, нет ничего, что было бы навсегда. Только смерть неизменна. Навсегда — это только то, что ты сделал со мной"».

Короткие фразы, начинающиеся часто с «красной строки», будто стихи; обозначение человека через лейтмотив его группы крови; библейская фигура речи («глаза... заговорили... и сказали»); внезапное глубокомысленное размышление о факте — достаточно очевидном, — что мертвые мертвы навсегда... Весь арсенал «универсальной» липы, который Дуайт Макдональд уже прекрасно изобличил на примере позднего Хэмингуэя. И тем не менее столь откровенно литературное обращение к образу смерти было бы хоть как-то оправданно, если бы это импровизи-

[1] Понятие «мидкульт» («midcult» — от «middle culture», что можно перевести как «культура среднего уровня/качества/пошиба» или «усредненная культура»; ср. сокращение «масскульт» от «массовая культура») предложил американский критик Дуайт Макдональд в книге: *MacDonald D.* Against the American Grain. N. Y., 1962.

[2] См. авторское примечание XIV к пятой главе.

рованное размышление о вечном имело бы какое-нибудь, пусть самое малое, значение для развития сюжета. Что же делает Джеймс Бонд после того, как его приласкал ужас перед необратимым? Совершенно ничего. Он переступает через труп — и идет спать с Тиффани.

6.5. Литература как коллаж

Итак, Флеминг сочиняет — в стиле «массового» романа — простые и полные насилия сюжеты, основанные на оппозициях волшебной сказки. Он описывает женщин и закаты, морские глубины и автомобили с помощью литературной «техники», зачастую близкой к «китчу», а иногда и вполне «китчевой». В своих повествованиях Флеминг монтирует различные стили и приемы — от *Grand Guignol* до *nouveau roman* — с таким умением, что его следует причислить (хорошо это или плохо) если и не к изобретателям, то по крайней мере к самым умелым пользователям экспериментального арсенала литературы.

После того как проходит эффект первого чтения и первоначального увлечения, трудно понять, в какой мере Флеминг создает подобие литературы, симулируя литературное творчество, а в какой мере всего лишь цинично и издевательски играет в литературные фейерверки с помощью монтажа.

Флеминг более образован, чем может и хочет казаться. Главу 19-ю романа «Casino Royale» он начинает так: «You are about to awake when you dream that you are dreaming»[1]. Мысль простая, но в то же время это — фраза Новалиса[2]. Долгое совещание дьявольски зловещих советских начальников, замышляющих погубить Бонда, в первых главах романа «Из России с любовью» (сам Бонд, ни-

[1] «Вы скоро проснетесь, если Вам снится, что Вы видите сон» *(англ.)*.

[2] И. Флеминг скорее мог позаимствовать эту фразу в «Повести скалистых гор» Эдгара По, который ссылается на Новалиса. У самого Новалиса эта фраза звучит так: «Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen». См. его книгу «Vermischte Bemerkungen (Blüthenstaub)».

чего не подозревающий, появляется лишь во второй части) — это своего рода «Пролог в аду» в духе «Фауста» Гёте.

Можно, впрочем, полагать, что подобные отголоски — всего лишь следствие начитанности образованного джентльмена и они возникают у него неосознанно. По-видимому, Флеминг был еще во многом связан с миром XIX века, от которого он явно унаследовал и свой милитаризм вкупе с национализмом, и свою идеологию расистского колониализма, и свой викторианский изоляционизм. Его любовь к путешествиям, к роскошным отелям и поездам люкс — приметы *belle époque*[1]. Архетип поезда и путешествия на Восточном экспрессе (где героев поджидают любовь и смерть) заимствован из великой и невеликой литературы романтизма и постромантизма (от Л. Н. Толстого до М. Декобра[2] и Б. Сандрара[3]). Женщины у Флеминга, как уже отмечалось, — это Ричардсоновы Клариссы; данный архетип хорошо исследован Л. А. Фидлером[4].

Более того, любовь к экзотике у Флеминга — не современна, даже если на острова мечты летают реактивные самолеты. В романе «Живешь лишь дважды» мы встречаемся с садом пыток, который очень похож на тот, что изображен у О. Мирбо[5]. Подробное описание ядовитых растений в этом саду несколько напоминает «Traité des poisons» М. Ж. Б. Орфилы[6]; посредником для знакомства здесь мог послужить роман Ж. Гюисманса «Là-bas» («Там, внизу»). Роман «Живешь лишь дважды» своим упоением экзотикой (три четверти книги посвящены почти мистическому приобщению к Востоку) и своими цитатами из

[1] См. прим. 1 на с. 198.

[2] Морис Декобра (1885–1973) — французский писатель.

[3] Блез Сандрар (1887–1961) — французский поэт и писатель.

[4] См.: *Fiedler L. A.* Love and Death in the American Novel. N. Y., 1960.

[5] Октав Мирбо (1848–1917) — французский писатель. Очевидно, имеется в виду его роман «Сад пыток» («Le jardin des supplices»), написанный в 1898–1899 гг. и неоднократно переиздававшийся.

[6] М. Ж. Б. Орфила (1787–1853) — французский медик и химик испанского происхождения. Имеется в виду его «Трактат о ядах... или Общая токсикология», впервые опубликованный по частям в 1813–1815 гг. См.: *Orfila M. J. B.* Traité de toxicologie. T. 1–2. 4 ed. P., 1843.

старинных поэтов напоминает то болезненное любопытство, с каким Жюдит Готье в 1869 г. приоткрывала читателям Китай в своей книге «Le dragon impérial»[1]. Если это сравнение кажется натянутым, то вспомним, что у Ж. Готье поэт-революционер по имени Го Лицын совершает побег из пекинской тюрьмы с помощью воздушного змея, а у Флеминга Бонд улетает из жуткого замка Блофелда на воздушном шаре (который вскоре падает в море; Бонда, почти потерявшего сознание, подбирают нежные руки Кисси Судзуки). Правда, сам Бонд хватается за воздушный шар, вспомнив, как в одном фильме Дуглас Фербенкс сделал нечто подобное. Но Флеминг, несомненно, более образован, чем его герой.

Можно было бы усмотреть в двусмысленной и зловещей атмосфере высокогорного санатория «Пиц Глория» («На секретной службе Ее Величества») некоторую аналогию с «Волшебной горой» Томаса Манна. Впрочем, многие санатории расположены в горах. Можно было бы также сравнить Ханичайл, возникающую перед Бондом из пены морской[2], с Анадиоменой[3], «девой-птицей»[4] Джойса. Впрочем, две голые ноги, омываемые морскими волнами, везде выглядят одинаково.

Однако иногда мы вправе говорить не просто об аналогиях психологической атмосферы, но об аналогиях структурных. Так, например, в рассказе «Немного утешения» («Quantum of Solace» из книги «Только для Ваших глаз») Бонд сидит на обитом диване у губернатора Багамских островов и слушает его рассказ. После длинных и путаных околичностей, в атмосфере почти физически ощутимого напряжения, губернатор начинает рассказывать длинную и как будто бессвязную историю о неверной

1 Ж. Готье (1850–1917) – французская писательница, дочь Теофиля Готье.

2 Имеется в виду эпизод из романа «Д-р Ноу», глава VIII («Изысканная Венера»).

3 Anadioménē *(греч.)* – «поднимающаяся (выходящая) [из моря)» – один из эпитетов (образов) Афродиты.

4 Имеется в виду эпизод из четвертой главы романа Джойса «Портрет художника в юности».

жене и мстительном муже, историю, в которой нет ни крови, ни драматических эффектов, историю из частной жизни. Но, выслушав все это, Бонд ощущает странное смятение: его собственная деятельность, полная опасностей, вдруг кажется ему бесконечно менее романтической и напряженной, чем события этой банальной частной жизни. Так вот, структура этой новеллы, приемы описания персонажей, диспропорция между преамбулой и бессвязным основным повествованием, с одной стороны, а также между этой бессвязностью и производимым ею эффектом, с другой — все это странным образом напоминает обычное строение рассказов у Барбе д'Орвильи.

И еще можно вспомнить, что идея покрасить человеческое тело золотой краской возникает в одной из книг Дмитрия Мережковского (только в названном случае злодеяние это совершает не Голдфингер[1], а Леонардо да Винчи[2]).

Могут возразить, что Флеминг вряд ли был столь начитан. В таком случае придется предположить, что, и образованием, и психологическим настроем связанный с миром XIX века, он воспроизводил его нормы и вкус, сам того не осознавая; что он как бы вновь изобретал приемы, заимствуя их «из воздуха».

Однако кажется более вероятным, что с тем же практичным цинизмом, с каким он складывал свои сюжеты из архетипических оппозиций, Флеминг решил, что в сфере воображаемого можно вернуть современного читателя к большому *роману-фельетону* XIX в. Отталкиваясь от обычности и нормальности — не только Эркюля Пуаро[3], но даже Сэма Спэйда[4] и Майкла Шэйна[5], служителей цивилизованного и предвидимого насилия, — он возродил фантазию и приемы, сделавшие знаменитыми Рокамболя[6]

1 В романе Флеминга «Голдфингер» одноименный злодей убивает девушку, свою помощницу, покрыв все ее тело золотой краской.

2 См. роман Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900; вторая часть трилогии «Христос и Антихрист»).

3 Детектив-бельгиец, герой произведений Агаты Кристи.

4 Сэм(юэл) Спэйд — детектив, герой произведений американского писателя Дэшила Хеммета (1894–1961).

5 Майкл Шэйн — герой произведений Брета Холлидэя (ср. выше).

6 См. прим. 3 на с. 181.

и Рультабия[1], Фантомаса и Фу Манчжу[2]. Может быть, он пошел и еще дальше, к истокам неистового романтизма и его болезненным ответвлениям. Подборка характеров и ситуаций из романов Флеминга могла бы выглядеть как глава из книги Марио Праца «Плоть, смерть и дьявол»[3].

Злодеи у Флеминга с их красноватым блеском глаз и бледными губами напоминают барочный архетип Сатаны — так, как он представлен в поэзии Джамбаттисты Марино (далее линия преемственности идет через Мильтона к романтикам поколения les ténébreux[4]):

> Negli occhi ove mestizia alberga e morte
> Luce fiameggia *torbida e vermiglia.*
> Gli *sgardi obliqui* e le *pupille torte*
> Sembran comete, e lampade le ciglia.
> E de le nari e da le *labbra smorte*
> [Caligine, e fetor vomita, e figla,
> Iracondi, superbi, edisperati,
> Tuoni i gemiti son, folgori i fiati][5].

1 Рультабий (Rouletabille) — журналист, герой романа французского писателя Гастона Леру (1868–1927) «Тайна желтой комнаты» (1907–1908).

2 Фу Манчжу — зловещий китаец, гениальный преступник, герой-злодей многочисленных произведений американского писателя Сэкса Ромера (Sax Rohmer, 1883?–1959).

3 См.: *Praz M.* La carne, la morte e il diabolo nella letteratura romantica. Milano; Roma, 1930.

4 Вероятно, имеется в виду то поколение, к которому принадлежал Жерар де Нерваль (1808–1855). Ср. первую строку его сонета «El desdichado» («Обездоленный»):

Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé...

Я — Сумрачный, я — Безутешный, я — Вдовец. *(Пер. М. Кудинова.)*

5 Строфа № 7 из первой части поэмы Дж. Марино «Избиение младенцев» («La strage degli innocenti»). Ср. прозаический перевод Я. Б. Княжнина (1779; текст разделен на отрезки, соответствующие строкам октавы в оригинале):

(1) В очах его, где вечная скорбь, ужас и смерть обитают,
(2) сияет багрового пламени мутный блеск;
(3) искошенные оных взгляды и страх вселяющий зрак,
(4) подобны странствующим в ночи кометам.
(5–6) Бледные челюсти его извергают мглу и смрад.
(7) Горд, смущен, отчаян;
(8) дышит молниею и громом стонает.

Разница, однако, в том, что Флеминг неосознанно раздвоил эти характеристики зловещего красавца (del bel tenebroso): очарование и жестокость, чувственность и безжалостность поделены между образами Злодея и Бонда.

И Злодею и Бонду приданы черты, свойственные Скедони Анны Радклиф[1], Амброзио[2] М. Г. Льюиса, а также Корсару и Гяуру Байрона. Любить и страдать — это судьба Бонда, так же как и судьба Рене у Шатобриана[3]: «В нем все было фатально, даже само счастье...»[4]. А Злодей, подобно Рене, «заброшен в этот мир, как великое бедствие, — и его зловещее влияние распространяется на тех, кто его окружает»[5].

Злодей, соединяющий в себе злое начало со способностью привлекать и увлекать за собой людей, — это Вампир. Так, Блофелд обладает почти всеми характеристиками Вампира Мериме («...Кто может противиться его очаровывающему взгляду?.. Улыбаются окровавленные губы, словно у спящего человека, мучимого нечистой страстью...»[6]). Философия Блофелда, особенно тот ее вариант, который он излагает в своем саду пыток («Живешь лишь дважды»), — это в чистом виде философия Божественного Маркиза[7], может быть, воспринятая через посредничество «Мельмота» Мэтьюрина[8]. А описание удовольствия, которое Рэд Грант получал от убийств («Из России с любовью»), — это небольшой трактат о садизме. Правда, и Рэд

1 Анна Радклиф (1764–1823) — английская писательница, автор «готических романов». Скедони — «герой-злодей», персонаж ее романа «Итальянец» («The Italian», 1797).

2 Амброзио — главный «герой-злодей» романа М. Г. Льюиса «Монах» (1796) — см. выше прим. 1 на с. 272.

3 Две нижеследующие цитаты взяты из книги Шатобриана «Натчезы» («Les Natchez», 1826).

4 *Chateaubriand.* Les Natchez // Chateaubriand. Œuvres romanesques et voyages. T. 1. P., 1969. P. 384.

5 Ibid. P. 307.

6 Строки из стихотворения в прозе «Вампир» из книги П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцоговине» (1827). Перевод Н. Рыковой.

7 По-видимому, имеется в виду маркиз де Сад.

8 Имеется в виду английский писатель Ч. Р. Мэтьюрин (1782–1824) и его роман «Мельмот-Скиталец» (1820).

Грант, и Блофелд (по крайней мере в последнем романе, где он творит зло не ради выгоды, а из чистой жестокости) представлены как случаи патологические. И это естественно: время вносит свои поправки. З. Фрейд и Р. Крафт-Эбинг[1] прожили свои жизни не зря.

Нет необходимости много говорить о мотиве смакования пыток в романах Флеминга. Стоит лишь вспомнить те страницы «Интимных дневников» («Journaux intimes») Шарля Бодлера, где он пишет об эротическом потенциале мучений. Нет, наверное, необходимости и вновь говорить о сходстве образов Голдфингера, Блофелда, мистера Бига, доктора Ноу — и образов различных сверхчеловеков в массовой литературе. Но не стоит забывать, что и сам Бонд имеет с ними ряд общих черт. Здесь уместно сравнить описания нашего героя — его жесткую улыбку, суровое и красивое лицо, шрам на щеке, непокорную прядь волос, спадающую на лоб, вкус к роскоши — с описанием байронического персонажа, сотворенного Полем Февалем[2] в «Les mystères de Londres»:

> «Это был человек лет тридцати (по крайней мере на вид), выше среднего роста, элегантный и аристократичный... Его лицо представляло собой характерный тип красоты: высокий лоб, широкий и без морщин, но пересеченный бледным шрамом, который был почти незаметен... Его глаза, скрытые опущенными веками, нельзя было увидеть, но угадывалась мощь их взгляда... Девушкам он снился — с задумчивыми глазами, с рассеченным лбом, с орлиным носом, с улыбкой дьявольской, но и божественной... Это был человек чувственный, способный одновременно и на добро и на зло; щедрый по своему характеру, по природе восторженный, он мог порой быть и скупым, мог быть расчетливо холодным — и продать весь мир ради своего удо-

[1] Р. Крафт-Эбинг (1840–1902) — немецкий психиатр, автор знаменитой книги «Половая психопатия» (1886).

[2] Феваль, Поль (Paul Henri Feval, 1816–1887) — французский драматург и прозаик. Под псевдонимом Фрэнсис Тролоп опубликовал (в 1844 г.) роман «Лондонские тайны» («Les mystères de Londres»), написанный в подражание роману Эжена Сю «Парижские тайны». См. русский перевод: *Тролоп Ф.* Лондонские тайны. Роман. М., 1875.

вольствия... Вся Европа восторгалась его восточным великолепием; все знали, что он тратил четыре миллиона каждый сезон...»

Аналогия тревожащая, но и не требующая филологического подтверждения: подобные образы рассыпаны на сотнях страниц литературы первого и второго разбора; и в конце концов целое течение в британском декадансе могло продемонстрировать Флемингу прославление и падшего ангела, и чудовищного мучителя, и *vice anglais*[1]. Оскар Уайльд, доступный любому образованному джентльмену, мог предложить голову Иоанна Крестителя на блюде в качества образца для большой серой головы мистера Бига над поверхностью воды. Что же касается Солитэр, которая — в купе поезда — возбуждает Бонда, зная, что он не может овладеть ею, то сам Флеминг использует здесь (даже как название для главы) слово «allumeuse»[2]: прототипы этого женского образа появляются снова и снова и у Барбе д'Орвильи, и у Ж. Пеладана (принцесса д'Эсте)[3], и у О. Мирбо (Клара[4]), и у М. Декобра («La Madone des sleepings»)[5].

Однако Флеминг не мог полностью принять для своих женских образов декадентский архетип *la belle dame sans merci*[6], который плохо согласуется с современным идеалом женщины; поэтому он комбинирует этот архетип с моделью «преследуемой девы». Здесь уместно вспомнить шутливый рецепт, который Луи Рейбо[7] предлагал в прошлом веке авторам *романов-фельетонов*: «Возьмите, например, молодую женщину, несчастную и преследуемую; прибавьте к ней тирана, жестокого и кровожадного... etc. etc.». Но Флеминг вряд ли нуждался в подобных рецептах. Он достаточно умен, чтобы выдумывать их самостоятельно.

1 Английский порок *(фр.)*. Имеется в виду гомосексуализм.
2 Букв.: «поджигательница», «разжигательница» *(фр.)*.
3 Ж. Пеладан (1858–1918) — французский писатель.
4 Клара — героиня романа Октава Мирбо «Сад пыток».
5 См. выше прим. 2 на с. 279.
6 Безжалостная прекрасная дама *(фр.)*.
7 Луи Рейбо (1799–1879) — французский экономист и политический деятель.

Впрочем, здесь мы занимаемся не психологической интерпретацией личности Флеминга, а анализом структуры его текстов: контаминацией литературного наследия и грубой газетной хроники XIX в. и современной научной фантастики, приключенческого жанра и гипноза в духе «шозизма»[1] — все эти переменчивые элементы складываются в завораживающую конструкцию, чья суть — обманчивый bricolage[2] из готовых заемных деталей, которому порой удается выдавать себя не за то, что он есть на самом деле, а за подлинно художественное творение.

В той мере, в какой они допускают чтение изощренное, чтение читателя-соучастника, тексты Флеминга — это эффективное средство для отвлечения и развлечения, продукт высокого повествовательного мастерства. В той мере, в какой те же тексты могут производить на иных читателей сильное поэтическое (художественное) впечатление, они, эти тексты, — очередное воплощение китча. Наконец, в той мере, в какой романы Флеминга приводят в действие — у массового читателя — элементарные психологические механизмы, без всякой примеси иронии, они, эти романы, — всего лишь более изощренная, но не менее оглупляющая разновидность «мыльной оперы».

Поскольку декодирование сообщения не может быть заранее предопределено его автором, но во многом зависит от конкретных обстоятельств восприятия, трудно сказать, чем Флеминг является и чем он будет впоследствии для тех или иных своих читателей. Когда некий акт коммуникации получает широкий отзвук в обществе, решающее значение приобретает не сам текст (в данном случае — текст книг) как таковой, а то, как данный текст прочитывается этим обществом.

[1] См. выше прим. 2 на с. 272.

[2] Поделка, дешевое изделие *(фр.)*.

Часть третья

ОТКРЫТОЕ/ЗАКРЫТОЕ

Глава седьмая

Чарльз Пирс и семиотические основы открытости: знаки как тексты и тексты как знаки

7.1. Анализ значения

7.1.1

Интенсиональная семантика занимается анализом содержания определенного выражения. За последние два десятилетия сложились два — взаимодополняющих и/или альтернативных — вида такого анализа: *интерпретирующий и порождающий (генеративный)*. Первый представляет содержание выражения как некий спектр маркеров, второй — использует предикаты и аргументы. Обычно думают, что в первом случае анализируются исключительно значения элементарных лексических единиц, а второй подход соответствует потребностям *текстуального анализа*, при котором рассматриваются и семантические, и прагматические аспекты дискурсов.

Я полагаю, однако, что не следует проводить столь жесткое противопоставление двух названных видов семантического анализа. В главе 8 [раздел 8.5.2] выдвигается положение: *семема сама по себе [как таковая] — это потенциальный (или зачаточный) текст, а текст — это развернутая семема.* Данное положение разделял и защищал (как имплицитно, так и эксплицитно) не кто иной, как Чарльз Сандерс Пирс[1]. И некоторые идеи Пирса могут быть заново

[1] В дальнейшем У. Эко ссылается на тексты Ч. Пирса по изданию: The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 1–8. Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1931–1958 (далее — CP). На это издание принято ссылаться, указывая номер тома и номер «фрагмента» (например, CP, 2.330). В нашем переводе в некоторых случаях добавлены ссылки на еще не завершенное полное собрание сочинений Ч. Пирса: Writings of Charles S. Peirse. A Chronological Edition. Bloomington; Indianapolis: Indiana U. P., Vols. 1–. 1982– (далее — WP). (Здесь и далее в главе 7 все постраничные примечания составлены совместно переводчиком и редактором.)

рассмотрены в этой теоретической перспективе: Пирсова теория *интерпретантов* неизбежно приводит к такой разновидности семантического анализа, которая отвечает требованиям и интерпретирующей и порождающей семантики; многие проблемы современной теории текста можно удовлетворительно разрешить лишь исходя из идей Пирса.

Согласно принципам компонентного анализа семиотическое выражение (будь то нечто словесное или вообще любой вид физического высказывания [utterance]) несет в себе организованное и поддающееся анализу *содержание*, сформированное — согласно определенным лингвистическим конвенциям — как некий комплекс (или иерархия) элементарных семантических признаков (features). Эти [признаки-]элементы образуют систему, открытую или закрытую, и принадлежат — в различных сочетаниях — различным содержаниям различных выражений. Компонентный анализ призван описывать и определять потенциально бесконечное число разных содержаний посредством конечного (как хотелось бы) набора элементов. Однако этот принцип экономии порождает много апорий.

Если семантические [признаки-]элементы образуют конечное множество метасемиотических конструктов, то вряд ли с их помощью можно и в самом деле описать бесконечное число содержаний. Например, с помощью таких семантических элементов, как «человеческий», «одушевленный», «мужского рода» или «взрослый» (предложенных Н. Хомским) можно различить епископа и бегемота, но нельзя различить бегемота и носорога[2]. Напротив, если, вслед за Дж. Кацем и Дж. Фодором, разрабатывать более дробные метасемиотические элементы, вроде «неженатый» и «тюлень», то придется вводить огромное число других элементов, вроде «лев», «епископ», «двуглазый» и т. д., т. е. проигрывать в универсальности, рискуя дойти до того, что множество метасемиотических элементов будет содержать столько же этих элементов, сколько и сам анализируемый язык.

Более того, трудно установить, какого вида иерархию должны образовывать эти элементы. Простые родо-видо-

[1] См.: *Chomsky N.* Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge (Mass.), 1965 (русский пер.: *Хомский Н.* Аспекты теории синтаксиса, М., 1972).

вые отношения помогут здесь лишь до некоторой степени. Так, важно, разумеется, знать, что шхуна — это парусник, что парусник — это корабль, что корабль — это судно, что судно — это средство передвижения (по воде), но подобная классификация не различает, например, шхуну и бригантину, потому что не учитывает другие характеристики, такие как форма парусов или число мачт. А если мы учтем и эти характеристики, то все равно надо будет еще учитывать и то, для чего служит бригантина или шхуна.

И еще: компонентный анализ, основанный на методе универсальных семантических элементов, не может ответить на вопрос о том, в какое языковое окружение можно помещать анализируемое выражение, не порождая неоднозначности. Конечно, и в рамках подобного анализа есть правила субкатегоризации, определяющие непосредственную синтаксическую совместимость (сочетаемость) данного выражения, а также правила выбора, определяющие — для некоторых случаев — его непосредственную семантическую совместимость (сочетаемость), но все эти правила не выходят за рамки обычного *формата словаря**. Некоторые исследователи предлагают схемы описания семантики в *формате энциклопедии**, и это решение кажется единственно способным учесть всю информацию, содержащуюся в данном термине. Но описание в формате энциклопедии исключает возможность разработки конечного множества метасемиотических элементов и, стало быть, делает сам анализ потенциально бесконечным.

7.1.2

Другие авторы пытались преодолеть эти трудности, представляя единицы лексикона в виде предикатов с *n* аргументами. Так например, М. Бирвиш[1] предлагает представить лексемную единицу *отец* в виде «*X* родитель *Y*-ка + + Мужчина *X*+ (Одушевленный X^2 + Взрослый *X*+ Одушев-

[1] См.: *Bierwisch M.* Semantics // New Horizons for Linguistics / Ed. by J. Lyons. Harmondsworth, 1970; рус. пер.: *Бирвиш М.* Семантика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10. М., 1981. С. 177–199.

[2] В тексте Эко — опечатка: Y вместо X (ср.: *Бирвиш М.* Семантика. С. 185).

ленный *Y*)», а лексемную единицу *убить* в виде «X_s влечет (X_d становится/переходит в/ [– Живой X_d] + Одушевленный X_d)». Такое представление-описание не только учитывает непосредственные семантические маркеры *(в формате словаря)*, но еще и характеризует данную языковую единицу в терминах ее возможных отношений с другими единицами в рамках высказывания (proposition). Таким образом, данный подход рассматривает отдельные языковые единицы как уже включенные в возможный ко-текст.

Генеративная, или порождающая, семантика усовершенствовала использование логики предикатов, сместив акцент с отдельных термов на логическую структуру высказывания (Дж. МакКоли[1], Дж. Лакофф[2] и др.). Но только Чарльз Филлмор попытался – в своей *грамматике (глубинных, или семантических) падежей* – объединить интерпретационно-компонентный и генеративный подходы[3]. Ч. Филлмор замечает, что [в английском языке] глаголы *to ascend* («подниматься») и *to lift* («поднимать») – оба глаголы движения и оба описывают движение вверх, но *to lift* требует двух объектов (один двигается вверх, другой вызывает это движение), в то время как *to ascend* – это предикат с одним аргументом.

Таким образом, в естественных языках *аргументы* (в данном понимании термина) могут быть отождествлены с *ролями* (подобными *актантам* в структурной семантике А. Греймаса); у каждого предиката есть Агент, Контрагент, Объект, Результат, Инструмент, Исходный пункт, Цель, Испытывающий (Ощущающий) и т. д. Подобный анализ хорошо решает проблему классификации семантических элементов в рамках своего рода логики дей-

[1] См. например: *McCawley J. D.* Review of «Current Trends in Linguistics». Vol. 3 // Language. 1968. Vol. 44, № 3. P. 556–593.

[2] См., например: *Lakoff G.* On Generative Semantics // Semantics / Ed. by D. D. Sternberg, L. A. Jakobovits. L.: Cambridge U. P., 1971.

[3] См., например: *Fillmore Ch.* The Case for Case // Universals in Linguistic Theory / Ed. by E. Bach, R. Harms. N. Y., 1968. (Рус. пер.: *Филлмор Ч.* Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. 1981. Вып. 10. С. 369–495. Ср. также: *Fillmore Ch.* The Case for Case Reopened // Syntax and Semantics / Ed. by P. Cole, J. M. Sadock. N. Y.; San Francisco; L., 1977. Vol. 8. P. 59–81 (рус. пер.: *Филлмор Ч.* Дело о падеже открывается снова // Там же. С. 496–530).

ствий. Более того, он удовлетворяет требованиям *энциклопедии* и превращает чисто классификационное представление-описание в операторную схему: *композиция (структурированный состав)* значения предиката сообщает нам, что́ надо делать, чтобы произвести обозначенное действие или чтобы выделить его в данном контексте. Например *to walk* означает, что есть некий Агент-человек, использующий землю в качестве *Контрагента*, двигающий свое тело *(Объект)*, чтобы переместить его (в *Результате*) из пространственного *Исходного пункта* к пространственной же *Цели*, используя свои ноги как *Инструмент*, и т. д.

Однако и тут можно выдвинуть ряд возражений.

a) *Роли* можно счесть множеством естественных универсалий, обозначаемых фиксированным набором (конечным множеством) языковых выражений, но языковые элементы, которые могут «выполнять» эти *роли*, опять-таки оказываются потенциально бесконечным множеством (сколько разных *Инструментов* можно предвидеть?).

b) Предложенная «грамматика (глубинных, или семантических) падежей» как будто неплохо работает в том, что касается *предикатов*, но требует некоторых добавлений в том, что касается *аргументов*. Используя нож как инструмент, я могу кого-нибудь убить. Но этим не исчерпывается проблема семантического представления-описания самого *ножа*. Я полагаю, что помимо и сверх структуры *предикат—аргумент* здесь было бы полезно использовать и такие категории, как: *кто произвел* данный объект, *из какого материала, по каким формальным правилам* и *с какой целью*. Подобное представление-описание напоминает четыре причины у Аристотеля (движущая, материальная, формальная и конечная [целевая][1]), но представление-описание «объекта» могло бы также быть превращено в пред-

[1] В текстах Аристотеля (см., напр., «Физика», II, 3, «Метафизика», I, 3, V, 2 и др.) разрабатывалась классификация (или, как бы мы теперь сказали, типология) причин. В средневековой европейской («схоластической») философии идеи Аристотеля (переведенные на латынь) были формализованы как «четыре причины». Это «причина материальная» (causa materialis), «причина формальная» (causa formalis), «причина действующая (или движущая)» (causa efficiens) и «причина конечная (или целевая)» (causa finalis).

ставление-описание того действия, которое необходимо для создания этого объекта (т. е. не *нож*, а *сделать нож*).

c) Завершенная теория семантики должна была бы учитывать также и *синкатегорематические* единицы, такие, как предлоги и наречия (*для, к, внизу, пока* и т. д.). Работы ряда исследователей (Дж. Лич[1], Ю. Апресян[2] и др.) показывают, что это в принципе возможно, но исследования в данном направлении еще далеки от удовлетворительных и окончательных результатов (см. *Теория*).

Я полагаю, что изучение теории *интерпретантов* Чарльза Пирса может внести существенный вклад в усовершенствование вышеназванных подходов.

7.1.3

Во всяком случае есть некий разрыв (gap) между современным компонентным анализом и семиотическим разбором *интерпретантов* у Пирса. Современный компонентный анализ занимается в основном семантикой вербальных текстов, тогда как Пирс разрабатывал общую семиотику, нацеленную на все типы знаков. В *Теории* я показал, что Пирс дает нам теоретическую возможность распространить метод компонентного анализа на все семиотические феномены, включая зрительные образы и жесты[3].

Однако, чтобы выдержать определенный параллелизм между двумя аспектами моего исследования[4], я ограничусь в разделах 7.2 и 7.3 лишь теми идеями и примерами Пирса, которые относятся к *вербальному (словесному)* языку, хотя это методологическое решение и вынуждает меня оставить в тени важные отношения между *символами**, *изображениями** и *указателями* (индексами*)*. Мне могут возразить, что подобное ограничение обусловлено самой природой

[1] См.: *Leech G.* Semantics. Harmondsworth, 1974.

[2] См.: *Apresjan J.* Analyse distributionelle de signification et champs sémantiques structurés // Languages. 1966. № 1 (оригинал: *Апресян Ю. Д.* Дистрибутивный анализ и структурные семантические поля // Лексикографический сборник / АН СССР, Отделение литературы и языка. М., 1962. № 5).

[3] См.: *Eco U.* A Theory of Semiotics. P. 118–121.

[4] Между современным компонентным анализом и теорией Пирса.

моего исследования: ведь Пирс утверждал, что интерпретации подлежат только символы (но не *изображения* и не *указатели*). Пирс писал: «Прагматицизм[1] не может дать какую-либо интерпретацию (translation) значения имени собственного или другого обозначения индивидуального объекта» (5.429)[2]; у качеств нет «целостных идентичностей, но лишь сходства или частичные идентичности» (1.418). Только символы представляются примерами подлинной *Третьести** (поскольку они могут быть интерпретированы), в то время как *изображения* (icons) качественно вырождены (qualitatively degenerate), а *указатели* (indices) реактивно вырождены (reactionally degenerate), поскольку оба зависят от чего-то другого без какого-либо посредничества (*изображение* — от качества, *указатель* — от объекта*) (2.92 и 5.73). Более того, «не у всех знаков есть логические интерпретанты, а только у интеллектуальных понятий и у им подобных» (5.482).

Я думаю, однако, что общий контекст мыслей Пирса, к счастью, противоречит этим его утверждениям[I]. Если полагать (как это делает Пирс в 1.422 и 1.447), что качества всегда являются общими, то трудно обойтись без утверждения, что они могут и должны быть каким-то образом определены и интерпретированы. Что же касается *изображений*, то следует помнить, что возможность делать дедуктивные выводы, исходя из тех *изображений*, которые называются *диаграммами**, зависит от того факта, что *диаграммы* могут быть *интерпретированы* и на самом деле порождают *интерпретанты* в сознании своих интерпретаторов[II].

7.1.4

Знаковая функция (a sign-function) соотносит данное выражение с данным содержанием. Содержание определяется культурой вне зависимости от того, согласуется оно или

1 Ч. Пирс (к концу жизни) называл свои философские построения «прагматицизмом» (pragmaticism), чтобы подчеркнуть их отличие от «прагматизма» (pragmatism) Уильяма Джеймса (см. ниже раздел 7.4.1).

2 См. выше прим. 1 на с. 289.

нет с данным состоянием мира. «Единорог» — такой же *знак**, как и «собака». Возможность говорить о каждом из этих знаков обеспечивается определенными *указательными приемами* (indexical devices), хотя о «собаке» можно говорить как об индивидуально существующем объекте, а о «единороге» — нельзя. То же относится и к образам (images) собаки и единорога. Те образы, которые Пирс называл *изобразительными*, или *иконическими знаками* (iconic signs), также суть выражения, соотнесенные с неким содержанием. Если они обладают свойствами чего-то (или подобны чему-то), то это что-то — не объект в мире или состояние мира, на который (которое) можно указать, но некое структурированное и аналитически организованное содержание. Образ (image) единорога не подобен «реальному» единорогу; мы узнаём его не благодаря нашему опыту восприятия «реальных» единорогов, но потому, что он имеет черты, входящие в определение единорога, выработанное данной культурой в рамках конкретной системы содержаний. То же можно сказать и в связи с указательными приемами (см. *Теория*[1]).

Самодостаточность универсума содержания, предоставляемого данной культурой, объясняет, почему знаками можно пользоваться так, чтобы посредством их говорить неправду. О знаковой функции (a sign-function) мы вправе говорить тогда, когда нечто можно использовать для того, чтобы лгать (и, следовательно, для разработки идеологий, для создания произведений искусства и т. д.). То, что Пирс называл знаками (т. е. то, что для кого-то выступает вместо [stands for] чего-то иного в некоем отношении или качестве), является таковым лишь потому, что я могу использовать *репрезентамен** для отсылки к фиктивному состоянию мира. Даже *указатель* можно подделать так, чтобы он обозначал событие, которое не имело места и в действительности никогда не порождало свой предполагаемый *репрезентамен*. Знаки можно использовать для того, чтобы лгать, потому что они отсылают к объектам или состояниям мира лишь *опосредованно (vicariously)*. Непосредственно

[1] *Eco U.* A Theory of Semiotics. P. 115–121, 185.

они отсылают лишь к определенному содержанию. Таким образом, я утверждаю, что отношение между *signifiant* и *signifié* (или между *знаком-носителем* значения [*sign-vehicle*] и *означаемым* [*significatum*], или между *знаком* и *его значением*) автономно и не требует наличия некоего обозначаемого объекта как элемента своего определения. Поэтому возможно разработать теорию означивания (a theory of signification) на основе чисто интенсиональной семантики. Я не хочу сказать, что у экстенсиональной семантики нет никакой функции. Напротив, она контролирует соотношение между знаковой функцией (a sign-function) и данным состоянием мира, когда знаки используются для того, чтобы говорить или упоминать о чем-то. Но я хочу подчеркнуть, что любая экстенсиональная семантика может быть разработана (и процедуры высказывания или упоминания о чем-то могут быть обеспечены) только потому, что интенсиональная семантика возможна как самодостаточный культурный конструкт (т. е. как код или система кодов).

Можем ли мы сказать, что тексты Пирса дают нам право принять такой подход?

С одной стороны, очевидно, что в Пирсовой системе координат, когда знаки прилагаются к конкретным фрагментам опыта или к *haecceitates*[1], они соотносятся с объектами, на которые указывают.

Но, с другой стороны, не случайно, что в 1.540 Пирс вводит различие между *знаком (sign)* и *репрезентаменом (representamen)*. Когда он говорит, что использует слова «sign» и «representamen» по-разному, он, очевидно, имеет в виду, что /sign/ — это некоторый токен, нечто конкретное, произнесенное — конкретное вхождение выражения, используемое в конкретном процессе коммуникации и/или референции, тогда как /representamen/ — это *тип* (the *type*), которому данный код приписывает определенное содержание посредством определенных *интерпретантов*.

[1] Haecceitas (букв. «этость» [*лат.*], мн. число haecceitates) — термин, заимствованный Чарльзом Пирсом у Дунса Скота и означающий примерно следующее: индивидуальность некоего объекта, которую невозможно соотнести ни с какими общими категориями.

Пирс пишет (1.540): «Под знаком я понимаю всё, что любым способом передает любое определенное понятие (notion) о некоем объекте, поскольку мы знаем такие передатчики мысли именно под этим названием. И вот я начинаю с этой знакомой идеи и произвожу как можно лучший анализ того, что существенно для знака, и [затем] я определяю репрезентамен как всё то, что подходит под этот анализ... В частности, все знаки передают понятия *человеческим сознаниям*; но я не вижу причины, почему это должно быть верно для всех репрезентаменов».

Я прочитываю этот отрывок как предположение о различии между теорией обозначения (сигнификации) и теорией коммуникации. *Репрезентамены* — это *типовые выражения* (type-expressions), соотносимые в данной культуре с тем или иным *типовым содержанием* (a type-content), вне зависимости от того, используются ли они для действительной коммуникации кого-то с кем-то.

Пирс постоянно колеблется между двумя выше обозначенными точками зрения, но никогда не определяет явным образом различия между ними. Поэтому, когда речь идет об интерпретантах, объект остается некой абстрактной гипотезой, обеспечивающей своего рода прагматическую легитимацию того факта, что мы пользуемся знаками. Когда же речь идет о самих объектах, интерпретант действует на заднем плане как незаметный, но в высшей степени эффективный посредник, позволяющий нам понимать знаки и применять их в тех или иных конкретных ситуациях.

7.2. Интерпретант, основа* (ground), значение, объект

7.2.1

Рассмотрим несколько основных определений интерпретанта.

В 1.339 определение выглядит довольно менталистическим:

> «A sign stands *for* something *to* the idea which it produces, or modifies... That for which it stands is called its *object*, that

which it conveys, its *meaning*; and the idea to which it gives rise, its *interpretant*»[1].

Но в 2.228 (видимо, несколькими годами позже, Ч. Хартсхорн и П. Вайс[2] помещают первый фрагмент среди текстов 1895 года, хотя и не определяют его точную дату, а фрагмент 2.228 датируют 1897 годом) Ч. Пирс дает такие определения:

«A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, it creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen»[3].

Вполне очевидно, что во втором фрагменте интерпретант — это уже не идея, а другой знак. Если тут есть идея, то это именно идея другого знака, который должен иметь свой собственный репрезентамен[4] независимо от данной идеи. Более того, данная идея появляется здесь для того, чтобы убавить (to reduce, ridurre) «этость» *(haecceitas)* данного объекта: *этот* объект является таковым лишь по-

[1] Этот сравнительно короткий и как будто простой текст Ч. Пирса, подобно многим другим его текстам, трудно (если вообще возможно) перевести адекватно на русский язык. Примерный перевод таков: «Знак выступает *вместо* чего-то *по отношению* к той идее, которую он производит или видоизменяет... То, вместо чего он выступает, называется его *объектом*; то, что он передает, — его *значением*; идея же, которую он производит, — его *интерпретантом*».

[2] Редакторы первых шести томов «Собрания сочинений» Ч. Пирса (CP; см. выше прим. 1 на с. 289).

[3] Примерный перевод: «Знак, или *репрезентамен*, — это нечто, выступающее вместо чего-то для кого-то в каком-то отношении или качестве. Он обращается к кому-то, т. е. он создает в сознании этой личности эквивалентный знак или, может быть, более богатый (more developed) знак. Тот знак, который он создает, я называю *интерпретантом* первого знака. Знак выступает вместо (stands for) чего-то — вместо своего объекта. Он выступает вместо этого объекта не во всех отношениях, но в связи с некоей идеей, которую я иногда называл основой (the *ground*) репрезентамена».

[4] Вероятно, следует читать: «свой собственный интерпретант».

стольку, поскольку он мыслится под определенным углом зрения. Он мыслится как некая абстракция и как модель возможного частного опыта.

Нет никаких оснований утверждать, что Пирс подразумевал под «объектом» некую конкретную вещь. Конечно, можно *указывать* на конкретные предметы, например, выражениями вроде «вот эта собака» (и только в таком случае и в таком смысле объект — это *haecceitas*, см. 5.434). Но следует подчеркнуть, что для Пирса даже выражения вроде /идти/, /наверху/, /когда бы ни/ (а стало быть, также /наоборот/ и /тем не менее/) — это все *репрезентамены*. Естественно, что для такого реалиста, как Пирс, даже эти выражения соотносятся с конкретным опытом. Впрочем, любая теория семантики, которая пытается определить значения синкатегорематических слов, должна рассматривать оппозиции *над/под* или *идти/приходить* как элементы содержания, поскольку они отражают и узаконивают (легитимируют) наш конкретный опыт пространственно-временных отношений. Но для Пирса идентичность выражения /идти/ заключается лишь в согласованности его многочисленных проявлений (манифестаций): поэтому объект этого выражения — всего лишь *существование некоего закона*. Идея — это вещь, даже если она не существует в виде *haecceitas* (3.460).

Что касается выражения вроде /Гамлет был безумен/, то Пирс говорит, что его *объект* — всего лишь воображаемый мир (т. е. *мир возможный*) и, следовательно, *объект* здесь детерминируется знаком; в то время как команда вроде /К ноге!/ имеет своим *объектом* или соответствующее действие солдат, или «универсум, желаемый командиром в данный момент» (5.178). Тот факт, что Пирс в этом рассуждении ставит на одну доску и реакцию солдат на команду, и интенцию командира (определяя и то и другое как *объект*), говорит о том, что в его определении *объекта* была некоторая неопределенность. В самом деле, реакция солдат — это скорее пример *интерпретации* знака (как мы увидим далее). Но во всяком случае ясно, что объект не всегда должен представлять собой некую вещь или

некое состояние мира; это может быть и правило, и закон, и предписание: он выглядит как операционное описание некоего множества возможных опытов (переживаний в опыте).

На самом деле Пирс говорит о двух типах *объектов* (4.536 — в 1906 г.). Есть *динамический* объект (a *dynamic* object), который «каким-то образом ухитряется определить знак как свою репрезентацию», и есть *непосредственный* объект (an *immediate* object): это «Объект, как его представляет (репрезентирует) сам Знак, — так что Бытие такого объекта зависит от его Репрезентации в Знаке».

7.2.2

Чтобы лучше понять соотношения между *репрезентаменом* (или вообще *знаком*), *объектом*, *значением* и *интерпретантом*, мы должны рассмотреть Пирсово понятие *основа (ground)*. В 2.418 объект определяется более точно как *коррелят** знака (так например, знак /man[1]/ может быть *коррелятом* знака /homme[2]/ в качестве его объекта), а третий элемент корреляции, наряду с интерпретантом, — это не значение, а *основа* (ground). Знак отсылает (refers, si riferisce) к *основе* «через посредство своего объекта или общих признаков этих объектов» («through its object, or the common characters of those objects»). Показательно, что *интерпретант* определяется как «все факты, известные о его объекте».

Текст 1.551 (1867 г.) может объяснить, почему термин *ground* иногда замещается термином *meaning* — и наоборот. Высказывание «this stove is black» («эта печь — черная», [WP2. P. 52]) приписывает слову /печь/ «общий атрибут» («[a] general attribute», [WP2. P. 53]). Этот «атрибут» иначе называется «качество» («a quality», (WP2. P. 53]) и как таковое — это *Первость** (a Firstness). Но некое качество (a quality, una qualità), хотя само по себе оно — чистая мо-

[1] Человек *(англ.)*.
[2] Человек *(фр.)*.

нада, становится чем-то общим, когда мы «размышляем о [ней]» (4.226). В духе Дунса Скота, к мыслям которого Пирс постоянно возвращается, качество есть нечто индивидуальное, т. е. монада, если и поскольку это есть качество какой-то вещи, но оно же есть универсальное, т. е. некая абстракция, если и поскольку оно воспринимается интеллектом. [В этом случае] качество (a quality, una qualità) — это «общая идея», это «вмененное[1] свойство» (an «imputed character», 1.559 [= WP2. P. 57]), это нечто *интеллигибельное*[III]. Будучи «общим атрибутом» (1.551 [= WP2. P. 53]), оно выбрано из всех прочих возможных общих атрибутов данного объекта, чтобы высветить этот объект в *некоторых отношениях*. Это положение будет эксплицитно сформулировано позже (например, в 2.228 — через тридцать лет), но оно имплицитно выражено уже в 1867 г. (1.553 [= WP 2. P. 53]), когда говорится, что интерпретант — это «a mediating representation which represents the relate as standing for a correlate»[1]. *Основа* (ground) — это некий атрибут объекта в той мере, в какой данный объект *выбран* определенным способом, так что только некоторые из его атрибутов выделены как *существенные в данном контексте (pertinent)*, конституируя таким образом *Непосредственный Объект* знака. *Основа* (ground) — это только один из возможных предикатов объекта (печь можно было бы воспринять и описать еще и как жаркую, большую, грязную и т. д.); поэтому основа — это одно из «общих свойств» (a «common character») [объекта] и еще — «коннотация» (a «connotation») (1.559 [= WP2. P. 59]; здесь *коннотация* противопоставляется *денотации*, подобно тому как *значение* противопоставляется *денотату*). Мы увидим далее, что значение — нечто более сложное, чем *одно вмененное свойство* или *один атрибут*; это «некая схематическая диаграмма» («a sort of skeleton diagram»), некий «набросок»

[1] Другой перевод — «приписанное» (см.: *Якобсон Р.* Язык в отношении к другим системам коммуникации / Пер. Н. Н. Перцовой // *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985. С. 322).

[2] Возможный перевод: «опосредующая репрезентация, которая представляет *релят** как выступающий вместо *коррелята**».

(an «outline sketch») предмета — «набросок», как бы прикидывающий, «какие модификации потребовало бы внести в данную картину гипотетическое положение вещей» (2.227). Поэтому мы можем здесь предположить, что *ground* — не что иное, как всего лишь *компонент значения*: и, действительно, у Ч. Пирса сказано, что те *символы*, которые определяют свои *основы* (grounds), суть «суммы помет» (1.559 [= WP2. P. 57]). Смысл этого утверждения станет более ясен в разделе 7.2.5. Пока же достаточно осознать, что и ground, и значение по природе своей — идеи: знаки выступают вместо (stand for) соответствующих объектов «не во всех отношениях, но в соотнесении с некоей идеей, которую мы иногда называли *основой (the ground)* репрезентамена»; при этом ясно, что слово «идея» понимается здесь не в платоновском смысле, «но в том смысле, в каком мы можем сказать, что один человек схватывает идею другого» (2.228).

Таким образом, *основа (ground)* — это то, что может быть понято и передано относительно данного объекта в определенном аспекте: это содержание некоего выражения и, по-видимому, тождественно его значению (или одному из основных компонентов значения).

7.2.3

Нам осталось установить, в каком смысле *основа (ground)* (как значение) отличается от *интерпретанта*. В 1.339 (но и в других местах) интерпретант — это идея, которую знак порождает в сознании интерпретатора (даже если реального интерпретатора нет в наличии). По этой причине Ч. Пирс исследует проблему интерпретанта не столько в рамках *Спекулятивной Грамматики*, сколько в рамках *Спекулятивной Риторики*, которая имеет дело как раз с отношениями между знаками и их интерпретаторами. Но мы уже видели, что *основа* (ground) — это «идея», в том смысле, в каком мы говорим, что некая идея схватывается (воспринимается) по ходу коммуникативного общения между двумя интерпретаторами. Поэтому можно сказать, что нет большой разницы между значением (как суммой *основ*) и

интерпретантом, поскольку значение может быть описано только посредством интерпретантов. Иначе говоря, интерпретант — это способ репрезентирования (представления) — с помощью другого знака (/man/ равняется /homme/) — того, что репрезентамен фактически избирает из данного конкретного объекта (т. е. его *основа*).

Мы облегчим себе понимание, если учтем, что понятие *основа (ground)* служит для различения *Динамического Объекта** (т. е. объекта самого по себе, который «каким-то способом ухитряется определить знак как свою репрезентацию», 4.536), с одной стороны, и *Непосредственного Объекта**, с другой[1], в то время как интерпретант служит для установления отношений между *репрезентаменом* и *Непосредственным Объектом*. Непосредственный Объект — это способ фокусирования Динамического Объекта, и этот «способ» — не что иное, как *основа* (ground) или значение. Непосредственный Объект — это «объект, как его представляет (репрезентирует) сам знак, — так что Бытие такого объекта зависит от его Репрезентации в Знаке» (4.536). Динамический Объект мотивирует знак, но знак посредством *основы* (ground) устанавливает Непосредственный Объект, который есть нечто «внутреннее» («internal», 8.354), есть некая «Идея» (8.183), некая «ментальная репрезентация» (5.473). Очевидно, для того чтобы описать Непосредственный Объект знака, необходимо прибегнуть к интерпретантам этого знака:

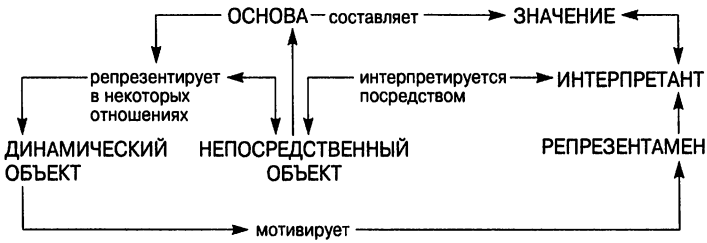

Рис. 7.1

[1] См. выше раздел 7.2.1.

В этом смысле значение (предмет *Спекулятивной Грамматики*) «есть, в своем первичном понимании, перевод знака в другую систему знаков» (4.127), а «значение данного знака есть тот знак, в который данный знак должен быть переведен» (4.132). Таким образом, интерпретация посредством интерпретантов — это способ, которым *основа* (ground) (как Непосредственный Объект) манифестируется (проявляется) как значение.

Интерпретант (как предмет *Спекулятивной Риторики*) — это, несомненно, «то, что Знак порождает в Квазисознании, т. е. в Интерпретаторе»[1] (4.536), но, поскольку наличие интерпретатора не входит существенной частью в определение интерпретанта, этот последний должен рассматриваться «прежде всего» как Непосредственный Интерпретант, т. е. как «интерпретант, открывающийся в правильном понимании самого Знака и обычно называемый *значением* (the *meaning*) знака» (4.536).

Итак, различаясь как формальные объекты различных семиотических подходов и как рассматриваемые с различных точек зрения, *основа* (ground), значение и интерпретант — это, по сути дела, одно и то же, поскольку невозможно определить основу иначе, чем как значение, а значение — иначе, чем как ряд интерпретантов. Многие формулировки Ч. Пирса подтверждают эту мысль, например:

a) «под *значением* некоего термина... мы понимаем весь его общий подразумеваемый интерпретант» (5.179);

b) «кажется естественным использовать слово *значение* для обозначения того интерпретанта, который подразумевается символом» (5.175);

c) «...целостный Непосредственный Объект, или значение» (2.293).

7.2.4

Однако мы знаем также, что интерпретант — это не только значение термина, но еще и результат (conclusion) умозаключения, выведенный из определенных посылок

[1] Или: «...в том Квазисознании, которым является Интерпретатор» («...in the Quasi-mind that is the Interpreter»).

(1.559 [= WP2. P. 58]). Должны ли мы полагать, что интерпретант имеет более широкий и более сложный смысл, чем значение? В 4.127, говоря о том, что — в первичном понимании — значение есть перевод знака в другой знак, Пирс говорит также, что в другом смысле, «здесь применимом» (Пирс рассматривает проблемы логики количества), значение — это «второе утверждение, из которого следует ровно все то же, что следует из первого утверждения, — и *наоборот*. Это равнозначно высказыванию, что одно утверждение „означает" другое [утверждение]». Значение некоего высказывания, как и его интерпретант, не исчерпывают всех возможностей данного высказывания быть преобразованным в другие утверждения, и в этом смысле значение воплощает в себе «закон, или закономерность, неопределенного будущего» (2.293). Значение высказывания включает в себя «каждый очевидный необходимый дедуктивный вывод из него» (5.165).

Итак, значение каким-то образом вытекает из (is... entailed by, è... implicitato da) посылки. Еще более обобщая, можно сказать, что значение — это все, что семантически *подразумевается* (is ...implied by, è... implicato da) знаком. Иначе говоря, согласно Пирсу значение знака содержит в себе в *зачаточной форме (inchoatively)* все те тексты, в которые данный знак может быть вставлен. Знак есть текстовая матрица.

7.2.5

Однако в таком случае понятие *значение* оказывается слишком широким. Оно прилагается не к отдельным терминам, а к посылкам и умозаключениям (arguments, argomentazioni). Но нельзя ли, оставаясь в пределах Пирсовых понятий, утверждать, что кроме значений *дицисигнума** и *умозаключения* есть еще и конкретное значение *ремы**? Ответ на этот вопрос можно усмотреть в утверждении Пирса, что все, что может быть сказано о дицисигнуме и умозаключении, может быть также сказано и о тех ремах, которые их составляют. Иными словами, теория значения и интерпретантов относится не только к умозаключени-

ям, но и к отдельным терминам, и — в свете этой теории — содержание отдельного термина становится чем-то похожим на энциклопедию.

Так, если мы возьмем слово /грешник/, то при его компонентном анализе мы должны будем учесть, что это слово может быть истолковано как «несчастный». Следовательно, *рема* /грешник/ должна подразумевать или влечь за собой все свои возможные *иллативные*[1] последствия. Умозаключение: «Все грешники несчастны, Джон — грешник, поэтому он несчастен» — есть не что иное, как естественное и необходимое развитие потенциальных возможностей данной ремы и единственный способ выявить интерпретанты данной ремы. Очевидно, что справедливо и обратное: любое умозаключение есть не что иное, как аналитическое выявление интерпретантов, которые могут быть приписаны данному термину (следовательно, из умозаключений можно извлечь и *ремы*, и *дицисигнумы* — см. 3.440).

В 2.293 говорится, что символ *обозначает (denotes)* нечто индивидуальное и *означает (signifies)* некое свойство (a character), каковое свойство и есть общее значение (при этом следует помнить, что *основа* (ground) знака есть его коннотация и его «вмененное свойство» [«imputed character»] — см. 1.559 [= WP2. P. 57–59])[1]. Различие между *обозначением* (denoting, denotare) и *означиванием* (signifying, significare) связано с различием между *экстенсионалом* и *интенсионалом*, между *шириной* и *глубиной*, или же — в современных терминах — между *денотатом* и *значением (meaning)*, т. е. между *отсылкой, (референцией) к чему-то (referring to, refirirsi a)* и *означанием чего-то (meaning somewhat, significare qualcosa)*. Понятие *глубина* связано с понятием *информация*, которая есть «мера предикации» и «сумма синтетических высказываний, в которых [данный] символ — субъект или предикат» (2.418). И все эти понятия относятся не только к высказываниям и умозаключениям, но также и к ремам, и к отдельным терминам.

[1] Ср. выше раздел 7.2.2.

«Рема — это Знак, который — для своего Интерпретанта — есть знак качественной Возможности» (*рема* выделяет *основу*), «то есть понимается как представляющий тот или иной тип возможного Объекта. Всякая Рема, вероятно, может нести какую-то информацию, но она не интерпретируется как несущая информацию» (2.250). В других своих текстах Пирс как будто высказывается более уверенно: «Значение (the signification) термина — это все качества (the qualities), на которые он указывает» (2.431); более того, термины толкуются как комплексы помет (или признаков, или отношений, или характеристик — см. 2.776), и для них, как и для высказываний, действителен принцип: *nota notae est nota rei ipsius*[1] (3.166).

«...Признаки (marks), про которые уже известно, что они могут быть предикатами данного термина, включают в себя всю глубину другого термина, о включении которого прежде не было известно; тем самым увеличивается *содержательная определенность* (the *comprehensive distinctness*) первого термина» (2.364). Термин может иметь и необходимые, и случайные («акцидентные»)[2] признаки (2.396), и эти признаки составляют *субстанциальную глубину* термина, т. е. «реальную конкретную форму, которая принадлежит всему, чему данный термин может служить предикатом с абсолютной истинностью» (а *субстанциальная ширина* — это «совокупность реальных субстанций, только по отношению к которым данный термин может служить предикатом с абсолютной истинностью») (2.414). В этом смысле *глубина* термина (или его интенсионал) — это сумма интенсиональных или семантических признаков (помет), которые характеризуют его содержание. Эти признаки суть общие элементы (general units, unità generali) (nominantur singularia, sed universalia significantur, 2.434 — это цитата из «Metalogicon» Иоанна Солсбе-

[1] Признак признака есть признак самой вещи *(лат.)* — одна из формулировок так называемой аксиомы силлогизма — положения, из которого в традиционной логике выводятся все формы правильного категорического силлогизма.

[2] Ср. главу 8 настоящего издания (раздел 8.5).

рийского[1]). Это именно те *вмененные свойства (imputed characters)*, которые называются *основой (ground)*.

Эта совокупность признаков (или помет) не может не разрастаться по мере роста нашего знания об объектах. Рема, подобно магниту, притягивает к себе все те новые черты и признаки, которые процесс познания ей приписывает: «Каждый символ — это нечто живое, в самом прямом, отнюдь не фигуральном смысле. Тело символа меняется медленно, но его значение неизбежно растет, инкорпорируя новые элементы и отбрасывая старые» (2.222). Все это наводит на мысль, что термин сам по себе — это *статья энциклопедии*, содержащая все те характеристики, которые он приобретает с каждым новым общим высказыванием.

Полагаю, что эта моя интерпретация вполне оправдана. Пирс неоднократно подчеркивал, что каждый термин — это зачаточное высказывание (каждая *рема* потенциально представляет собой *дицисигнум*, в который она может быть впоследствии вставлена; ср. представление современной семантики о термине как о предикате с *n* аргументами). Значение логического термина — это *рудиментарное утверждение* (2.342), так же как высказывание — это *рудиментарное умозаключение* (2.244): в этом и состоит фундаментальный принцип интерпретации, т. е. причина того, что каждый знак производит свои собственные интерпретанты.

Термин — это рудиментарное высказывание, потому что он — *пустая* [в смысле: незаполненная] *форма высказывания*: «под *ремой* или *предикатом* здесь будет подразумеваться пустая форма высказывания (a blank form of proposition), которая могла бы возникнуть в результате вычеркивания тех или иных частей высказывания и *оставления пустот-пробелов (a blank)* в соответствующих местах — так что, если бы каждый пробел был заполнен соответствующим именем, высказывание было бы восстановлено (хотя бы и лишенным смысла)» (4.560). В 2.379, говоря о формах высказываний, Пирс показывает, что, например, гла-

[3] Называются единичные вещи, но означаются универсалии *(лат.)*. — *John of Salisbury.* Metalogicon, II, XX / Ed. by C. C. J. Webb. Oxford, 1929.

гол /to marry/[1] может быть семантически представлен как «— marries — to —»[2]. Подобным же образом нынешний лингвист сказал бы, что генеративное представление синтаксической природы глагола /to marry/ потребовало бы записи вида m (x, y, z) (см. также 3.64). Соответствующее развитие такого подхода приводит к утверждению, что семантическое представление термина связано с проблемами логического следования и семантических *пресуппозиций*. Рассуждая в терминах, которые напоминают *постулаты значения (meaning postulates)* Р. Карнапа[3], Пирс говорит, что [выражение] $h_i \prec d_i$ «означает, что в случае i, если идея h определенно впечатляется в сознание (forced upon the mind), то в том же случае идея d также определенно впечатляется в сознание» (2.356). Это принцип *nota notae* традиционной логики[4], но на тех же страницах Пирс настаивает на том, что возможна некая интенсиональная логика, противопоставленная обычной логике, оперирующей общими классами объектов. Пирс отделяет проблему *высказываний, рассматриваемых с точки зрения их объема (propositions in extensions)*, от проблемы *высказываний, рассматриваемых с точки зрения их содержания (propositions in comprehension)*, и различает двенадцать типов высказываний, в которых субъект — это класс объектов, а предикат — набор семантических помет, или признаков (2.520, 2.521).

Можно было бы заметить, что метод *пробелов* приложим только к глаголам или предикатам, связанным с действиями, — согласно Пирсовой логике *относительных понятий*, или *релятивов* (Peirce's logic of relatives)[5]. Собственно, в текстах Аристотеля слово *rhema* значит именно *глагол*.

1 Женить или выдать замуж *(англ.)*.

2 «— Женит (выдает замуж) — на (за) —».

3 См.: Carnap, 1952; см. также главу 8 в настоящем издании (раздел 8.5.2).

4 См. выше прим. 1 на с. 308.

5 Релятивами (на русский это можно перевести как «относительные понятия») Пирс называет понятия, выражаемые *реляционными словами*, — такими как «брат», «погубитель», «во времена ...», «даритель», которые превращаются в общее имя, если с ними связывается одно или несколько общих имен: «брат Наполеона», «погубитель великанов», «во времена Шекспира», «даритель городу собственной статуи» и т. п.

Однако Пирс много раз подчеркнуто отождествляет *рему с термином*: «любой символ, который может быть непосредственным составляющим высказывания, называется термином» (2.328). Есть и синкатегорематические термины, в то время как «любой термин, пригодный для того, чтобы быть субъектом высказывания, может быть назван Onoma [имя]» (2.331). Во всяком случае, нарицательное имя существительное — это «рематический символ» (2.261). В 8.337 говорится, что имена классов и имена собственные — это тоже ремы. Выбор термина /rhema/ мог быть обусловлен тем, что Пирс считал и имена реифицированными (овеществленными) глаголами (3.440 и 8.337). И вот решающая цитата: «*Рема* — это любой знак, который ни истинен, ни ложен, как почти каждое отдельное слово, кроме „да" и „нет"» (8.337).

Во многих случаях Пирс, имея дело с именами прилагательными и существительными, прибегает к методу *пробелов*. В 1.363 этот метод применен к словам /lover/ и /servant/. В 4.438 дается такой пример ремы: «every man is a son of —» («каждый мужчина есть сын —») — что представляет собой прекрасный пример семантического представления слова /отец/ с точки зрения логики релятивов. Родство подобного подхода с «грамматикой [глубинных, или семантических] падежей» (a case grammar), основанной на логике действий (см. Fillmore, 1968), станет более ясным в разделе 7.3.1. Очевидно также, что при подобном подходе «имена собственные стоят особняком, но разграничение нарицательных существительных и глаголов становится незащитимым», и «значение имен в его [т. е. Пирса] логике релятивов, как и значение глаголов, заключается в возможном действии» (Feibleman, 1946, p. 106–107; это сказано в связи с отрывком, который рассматривается в следующем разделе).

7.2.6

Красноречивые примеры того, как термин может быть представлен в виде сети помет (a network of marks) (которая и образует значение термина), мы находим в 1.615 и 2.330, где даются определения слов /hard/ и /lithium/.

В 1.615 читаем: «Я говорю о камне, что он *твердый (hard)*. Это значит, что до тех пор, пока камень остается твердым, любая попытка сделать на нем царапину умеренным нажатием ножа, несомненно, будет безуспешной. Называть камень *твердым (hard)* — значит предсказывать, что сколько бы раз ни повторять этот эксперимент, он каждый раз будет безуспешным».

В 2.330 — пример еще более убедительный, и его стоит привести целиком на языке оригинала — не только из-за стилистической сложности текста, но еще и потому, что в этом весьма показательном случае (и при описании сюжета вполне прозаического) английский язык Пирса (обычно, как и здесь, ужасный) обретает звучание своего рода поэзии дефиниций (poesia definitoria):

> «If you look into a textbook of chemistry for a definition of *lithium* you may be told that it is that element whose atomic weight is 7 very nearly. But if the author has a more logical mind he will tell you that if you search among minerals that are vitreous, translucent, grey or white, very hard, brittle, and insoluble, for one which imparts a crimson tinge to an unluminous flame, this mineral being triturated with lime or witherite rats-bane, and then fused, can be partly dissolved in muriatic acid; and if this solution be evaporated, and the residue be extracted with sulphuric acid, and duly purified, it can be converted by ordinary methods into a chloride, which being obtained in the solid state, fused, and electrolysed with half a dozen powerful cells will yield a globule of a pinkish silvery metal that will float on gasolene; and the material of *that* is a specimen of lithium. The peculiarity of this definition — or rather this precept that is more serviceable than a definition — is that it tells you what the word lithium denotes by prescribing what you are to *do* in order to gain a perceptual acquaintance with the object of the world».

> [«Если вы заглянете в учебник химии, чтобы найти определение *лития*, вы, наверное, прочтете, что это элемент с атомным весом, почти равным 7. Но если у автора учебника более логический склад ума, он сообщит вам, что если вы среди стекловидных, полупрозрачных минералов серого или белого цвета, очень твердых, ломких и нерастворимых, отыщете такой, который придает темно-красный

оттенок бесцветному пламени; и если этот минерал, будучи растерт в порошок вместе с известью или витеритовым крысиным ядом[1] и затем расплавлен, станет частично растворимым в соляной кислоте; если же этот раствор выпарить, а сухой остаток подвергнуть воздействию серной кислоты и должным образом очистить, то его можно превратить обычными методами в твердый хлорид, который, будучи расплавлен и подвергнут электролизу с помощью полудюжины мощных электрических элементов, даст в результате шарик розовато-серебристого металла, который не будет тонуть в бензине, – то материал этого шарика и есть образец лития. Особенность этого определения – или скорее наставления, которое более пригодно для использования, чем определение, – заключается в том, что оно говорит вам о значении слова „литий", указывая, что вам следует *сделать*, чтобы получить перцептуальное (чувственное) знакомство с данным объектом мира».]

Можно сказать, что это определение представляет собой превосходный пример анализа в терминах семантических помет, организованных в соответствии с некоторой грамматикой падежей. Однако это сходство (или даже тождество) затушевывается тем обстоятельством, что в определении Пирса есть слишком много такого, что трудно вогнать в какую-либо структуру *аргументов* и *предикатов* или *актов и актантов*. Пирс показывает, каким могло бы быть хорошее определение в формате энциклопедии, но не говорит, как такие определения можно строить формально. В частности, в данном определении Пирса нет четкого различения между признаками (пометами), которые можно считать «основными», и теми, что могут быть так или иначе выведены из «основных». Например, если бы Пирс сказал, что литий – это один из щелочных металлов, некоторые из описанных свойств лития можно было бы считать автоматически имплицируемыми. Впрочем, Пирс и не хотел давать пример «экономного» определения. Напротив, он хотел показать, как один термин

[1] Витерит – минерал (природный карбонат бария, $BaCO_3$). Что имеется в виду под выражением «witherite rats-bane» – не вполне понятно; перевод условен. Слово ratsbane имеет еще и устаревшее значение «мышьяк».

подразумевает всю массу информации, к нему относящейся. Удовлетворительный перевод этого определения в формальное семантическое представление должен был бы разделить эти два уровня интерпретации.

В то же время другое свойство приведенного определения заключается в том, что, несмотря на свою кажущуюся «энциклопедичность» (энциклопедическую сложность), оно содержит лишь часть возможной, действительно энциклопедической информации о литии. *Непосредственный Объект*, задаваемый этим определением, высвечивает соответствующий *Динамический Объект* лишь в *некоторых отношениях*, т. е. учитывает лишь ту семантическую информацию, которая требуется для помещения данного термина в контекст чисто физико-химического дискурса. Это значит, что регулятивная модель энциклопедии предусматривает многие разные «пути», многие взаимодополняющие дизъюнкции (и «перекрещения») в пределах идеально полного семантического спектра. Семантические пометы, приписанные литию в Пирсовом определении, следовало бы обозначить как принадлежащие определенному (научно-техническому) дискурсу, имея в виду, что возможны — для других дискурсов — другие пометы, пока еще не выделенные и не названные. Так, в данном дискурсе литий — это стекловидный, полупрозрачный минерал, который иногда принимает вид шариков розовато-серебристого металла. Но если бы возник иной универсум дискурса (например, волшебная сказка), то названные свойства лития могли бы быть представлены иначе, и к ним могли бы прибавиться другие свойства, здесь не упомянутые. Например, литий известен (об этом можно прочитать в других энциклопедиях) как самый легкий из твердых элементов при обычной температуре, и в других контекстах это свойство «легкости» могло бы оказаться существенным.

Пирс осознавал эти проблемы, и решение, которое предлагает его философская система, касается некоторых кардинальных вопросов современной семантики, а именно:

а) можно ли полагать, что семантические пометы (признаки) (the [semantic] marks, i tratti semantici) универсальны, а число их — конечно?

b) каков должен быть размер энциклопедического представления, чтобы оно было одновременно и достаточно полным, и достаточно ограниченным по объему, т. е. пригодным для пользования?

7.2.7

Если принять Пирсово понятие *интерпретант* (так, как оно было реконструировано выше), то исчезает необходимость в конечном множестве метасемиотических конструктов. Всякий знак интерпретирует другой знак, и основное (базовое) условие *семиозиса* — это именно отсылка от одного знака к другому, *бесконечная регрессия*. При таком подходе всякий интерпретант данного знака, будучи в свою очередь также зна́ком, становится вре́менным метасемиотическим конструктом, выступающим (именно и только в данном случае) в качестве explicans'a[1] по отношению к интерпретируемому explicatum'y[2], — и, в свою очередь, может быть интерпретируем другим знаком, который выступит по отношению к нему в качестве интерпретанта.

«Предмет [или: цель — the object] репрезентации (представления) не может быть ничем иным, как [другой] репрезентацией, по отношению к которой первая репрезентация является интерпретантом. Но можно полагать, что бесконечный ряд репрезентаций, каждая из которых репрезентирует ту, что стоит за ней, имеет в качестве своего предела некий абсолютный предмет (an absolute object). Значением [одной] репрезентации не может быть ничто иное, кроме [другой] репрезентации. По сути дела, оно [значение] есть не что иное, как сама эта репрезентация, мыслимая освобожденной от несущественных оболочек. Но от этих оболочек никогда нельзя освободиться полностью; их можно лишь заменить на нечто более прозрачное (diaphanous). Поэтому здесь имеет место беско-

[1] Explicans — «объясняющий» («-щее» и т. д.), «то, что объясняет» *(лат.)*.

[2] Explicatum — «объясненный» («-ное» и т. д.), «то, что объяснено» *(лат.)*.

нечная регрессия. В конечном счете интерпретант есть не что иное, как еще одна репрезентация, которой передается факел истины; и как репрезентация он [т. е. данный иитерпретант], в свою очередь, имеет свой интерпретант. И вот — еще один бесконечный ряд» (1.339).

Бесконечность этого ряда, однако, могла бы сделать семантическую энциклопедию неосуществимой, вновь и вновь лишая попытки семантического анализа всякой надежды на успешное завершение. Но у энциклопедии есть логический предел, сама она не может быть бесконечной: этот предел — *универсум дискурса.* Упомянутый выше (на с. 310) список двенадцати [типов] *propositions in comprehension* (высказываний, рассматриваемых с точки зрения их содержания) (2.520) предполагает ограниченный универсум признаков (помет, маркеров) (marks, tratti).

«Неограниченный универсум охватил бы всю область логически возможного... Наш дискурс редко соотносится с этим [неограниченным] универсумом: мы имеем в виду или физически возможное, или исторически существующее, или мир какого-нибудь художественного вымысла (the world of some romance), или еще какой-нибудь ограниченный универсум... Безграничен такой универсум вещей, в котором любая комбинация свойств (characters), кроме всего универсума свойств, совмещается в каком-либо объекте... Подобным же образом универсум свойств безграничен, если любая совокупность вещей, кроме всего универсума вещей, имеет одно общее [для всех ее элементов] свойство из универсума свойств... Однако в нашем обыденном дискурсе не только оба универсума ограничены, но, более того, мы совсем не имеем дело с индивидуальными объектами или простыми признаками (marks): мы просто имеем дело с двумя отдельными универсумами — вещей и признаков, — соотносящимися между собой, вообще говоря, совершенно неопределенным образом» (2.517, 519, 520, а также 6.401)[IV].

Понятие *универсум дискурса* наряду с понятием *возможный мир* (2.236) связывает проблему семантической репре-

зентации с проблемой контекстуальных предпочтений (см. *Теория*, 2.11)[1] и открывает интересные перспективы в области современной *грамматики текста*.

7.2.8

Но возникает другой вопрос. Тот факт, что литий — стекловиден, полупрозрачен, тверд, хрупок и т. д., кажется, несомненно относится к сфере предикации в терминах общих качеств (general qualities, qualità generali) (или свойств, черт, признаков и т. д.) Но как насчет того факта, что «[минерал] *будучи* растерт в порошок вместе с известью... а затем расплавлен, станет частично растворимым в соляной кислоте»? «Быть стекловидным» — это некое качество (a quality, una qualità), но реагировать определенным образом на определенные стимулы — это нечто более похожее на поведение или на последовательность фактов, подтверждающих некую гипотезу. Конечно, и эта последовательность фактов «интерпретирует» исходный знак (т. е. литий определяется как материал, ведущий себя определенным образом в определенных условиях), но из этого следует еще и то, что, хотя свойства (characters, caratteri) суть *интерпретанты*, отнюдь не все *интерпретанты* — всего лишь свойства.

Так, в 5.569 сказано, что «портрет с именем оригинала внизу есть высказывание» («a portrait with the name of the original below is a proposition»). Из этого утверждения следует двойной вывод. С одной стороны, изображение (an icon) — это, по существу, *основа (a ground), качество (a quality), Первость (a Firstness)*. С другой стороны, то, что мы обычно называем изображениями (например, произведения живописи), — это не просто изображения, но скорее гипоизображения (hypoicons, ipoicone) или *изобразительные (иконические) знаки (iconic signs)*, т. е. сложные интерпретанты того имени, которое расположено под ними, и только таким образом они могут выступать в качестве субъекта в высказывании. Более того, предположим, что живописное

[1] Ср. Введение, раздел 0.6.1.3.

произведение изображает падение Константинополя: несомненно, оно должно быть интерпретировано и может вызвать много различных умозаключений в голове возможного интерпретатора.

Развивая дальше эту тему, можно вспомнить, что в некоторых случаях даже сам *Динамический Объект*[1] знака может выступать в качестве его интерпретанта. Наиболее типичный случай — военная команда «К ноге!». Ее собственный объект — это или последующие действия солдат, или же «Универсум вещей, желаемых в этот момент подающим команду Капитаном» (5.178); определение весьма неоднозначное, потому что реакция солдат — это, как кажется, одновременно и *интерпретант* и *объект* данного знака. Несомненно, многие поведенческие ответы-реакции, как и ответы-реакции вербальные (словесные), зрительные образы, интерпретирующие свои подписи, и подписи, интерпретирующие зрительные образы, — все это *интерпретанты*. Но суть ли они в то же время *свойства (characters, caratteri)*?

В ответ на этот вопрос следует сказать, что (a) даже качества (qualities) всегда столь же сложны, как последовательности фактов, и (b) даже последовательности фактов могут быть представлены в обобщенном виде как признаки-пометы (marks).

7.2.9

Пирс говорит вполне ясно, что, хотя признаки-пометы (marks) — это качества (qualities), они не просто Первости. Они суть «общие понятия»: ощущение *красного* — это не просто восприятие, перцепция, но *перцепт*, т. е. некий *конструкт*, а *перцептуальный (воспринимаемый) факт* есть «описание свидетельств чувств, произведенное интеллектом» (2.141). Но чтобы обрести подобный *конструкт* интеллекта, необходимо от простого перцепта, от Ремы, дойти до Перцептуального Суждения (a Perceptual Judgment), по отношению к которому [воспринимаемый] факт сам по себе

[1] См. выше разделы 7.2.1, 7.2.3.

есть Непосредственный Интерпретант (5.568). Перцептуальное Суждение — это «суждение, утверждающее в форме высказывания свойство перцепта, непосредственно явленного сознанию» (5.54). Сказать, что нечто — красное, не значит, что мы это *увидели*; мы получили некий образ, но утверждение, что это [полученное нами] нечто имеет свойство «быть красным» — это уже суждение. Стало быть, поскольку всякое свойство (carattere), всякий признак (mark) никогда не бывает просто Первостью, но всегда изначально вовлечено — как факт — в ту или иную корреляцию, его предикация — это всегда испытывание (an experience, l'esperienza) Третьести (5.182; 5.157; 5.150; 5.183)[VI].

В этом смысле нет существенного различия между утверждением, что литий стекловиден, и утверждением, что литий «расплавляется при растирании». В первом случае мы имеем нечто вроде *дицисигнума*, а во втором — нечто вроде рассуждения (an argument, un argomento), но оба «знака» интерпретируют *рему* /литий/. В том, что касается описания значения некоего термина, нет различия между свойствами (characters, caratteri) и другими видами *интерпретантов*. Приписывание свойства-пометы (a mark, un carattere) — это всего лишь *перцептуальное суждение*, но и «перцептуальные суждения следует рассматривать как предельный случай абдуктивного умозаключения» (5.153).

С другой стороны, сам тот факт, что некие солдаты в различных обстоятельствах выполняют данное регулярное действие всякий раз, когда офицер командует «К ноге!», — сам этот факт означает, что данное поведение уже включено в некоторое понятие, уже стало абстракцией, законом, регулярностью. Чтобы быть включенным в такое отношение, поведение солдат, подобно качеству «быть красным» (the quality of redness, la qualità di essere rosso) (о котором шла речь выше), должно было стать чем-то общим (something general, qualcosa di generale) — в той мере, в какой оно подразумевается как некое свойство (a character).

7.3. Окончательный (final) интерпретант и динамический объект

7.3.1

Остается вопрос: каким образом в философии мыслителя, называющего себя реалистом в духе Дунса Скота, может найти место бесконечная семиотическая регрессия — такая, в которой объект, определяющий знак, никогда сам им не определяется, кроме как в призрачной (фантазмической) форме *Непосредственного Объекта*? Сам Пирс искал выход из этого затруднения в области Спекулятивной Риторики[1] и с помощью *прагматицистского понятия* «Окончательный Интерпретант». Только с такой точки зрения можно понять, почему и каким образом Пирсова семантика принимает форму некой рудиментарной, еще приблизительной, *грамматики падежей*.

Каким образом знак может отображать *Динамический Объект*, относящийся к Внешнему Миру (5.45), если «по природе вещей» он на это не способен (8.314)? Каким образом знак может отображать *Динамический Объект* («Объект как он есть», 8.183; «объект, независимый от него самого [т. е. от самого знака]», 1.538), если «он может быть знаком этого объекта только в той мере, в какой этот объект сам обладает природой знака или мысли» (1.538)? Как возможно связывать знак с объектом, если для того, чтобы распознать объект, необходимо иметь прежний опыт его восприятия (8.181), а знак не обеспечивает ни знакомства, ни распознания объекта (2.231)? Ответ уже дан в конце определения /лития/: «Особенность этого определения — или скорее предписания, которое более пригодно для использования, чем определение, — заключается в том, что оно говорит вам о значении слова „литий“, указывая, что вам следует *сделать*, чтобы получить

[1] Под «Спекулятивной (или „чистой“) Риторикой» Пирс понимал науку об интерпретации; Пирс подчеркивал, что главной задачей Спекулятивной Риторики является изучение методов рассуждения.

перцептуальное (чувственное) знакомство с данным объектом мира» (2.330). Значение *символа* заключается в наборе действий, призванных произвести определенные ощутимые эффекты (см. Goudge, 1950, p. 155).

«Идея значения такова, что включает в себя некую отсылку к цели» («The idea of meaning is such as to involve some reference to a purpose») (5.175). Все это становится яснее, если осознать, что так называемый скотистский реализм[1] Пирса следует рассматривать с точки зрения его прагматицизма: Реальность — это не просто Данное, но скорее Результат. А чтобы ясно понять, что́ именно значение знака должно произвести в качестве Результата, следует рассмотреть понятие *Окончательный Интерпретант.*

7.3.2

Знак, вызывая ряд непосредственных реакций (энергетических интерпретантов), постепенно создает некую *привычку (a habit)*, некую регулярность поведения у интерпретатора (или пользователя) этого знака. Поскольку привычка — это «склонность... вести себя сходным образом при сходных обстоятельствах в будущем» (5.487), *Окончательный Интерпретант* знака — это и есть данная привычка (5.491). Иными словами, соотношение между значением и репрезентаменом приобретает форму закона (закономерности); с другой стороны, понимать знак значит (понимать и) знать, что надо делать, чтобы создать такую конкретную ситуацию, в которой можно обрести чувственный (перцептуальный) опыт того объекта, к которому отсылает данный знак.

Более того, категория *привычки* имеет двойной смысл: поведенческий (или психологический) и космологический. Привычка — это еще и космологическая регулярность; даже законы природы — это результат приобретенных привычек (6.97), и «все вещи имеют тенденцию приобретать привычки» (1.409). Если закон (a law) — это

[1] Реализм в духе Дунса Скота.

активная сила (Вторость), то порядок и законоустановление – это Третьесть (1.337): приобрести привычку значит установить упорядоченный и законосообразный (regulated, regolato) способ бытия. Поэтому – возвращаясь к определению лития – окончательная интерпретация термина /литий/ останавливается (stops at, si arresta a) на идее привычки в двух смыслах: с одной стороны, речь идет о привычке человеческой – привычке понимать знак как операциональное предписание (предписание к действию); с другой стороны, речь идет о привычке космологической (которая в данном случае не создается, а обнаруживается) – всякий раз, когда природа ведет себя определенным образом, возникает литий. *Окончательный интерпретант* выражает тот же самый закон, который управляет и *Динамическим Объектом*: он предписывает как способ обретения перцептуального опыта [данного Объекта] (т. е. его чувственного восприятия), так и то, каким образом этот Объект «работает» и становится доступен для восприятия.

7.3.3

Теперь мы можем понять, какого рода иерархия регулирует взаимоотношения между интерпретантами в этой – пока еще пробной, неформальной – модели семантической репрезентации: эта иерархия представляет собой упорядоченную и целенаправленную последовательность возможных действий (операций). Признаки-пометы организованы не в координатах «логической» схемы родов и видов, но в координатах тех необходимых действий, которые должен произвести с данным объектом *деятель (агент)*, использующий определенные инструменты для воздействия на данный *объект*, для преодоления сопротивления противостоящего ему объекта и тем самым достижения определенной цели.

Таким образом, ослабляется видимая оппозиция между интенсиональной семантикой бесконечной семиозисной регрессии, с одной стороны, и экстенсиональной семантикой отсылок к *Динамическому Объекту*, с другой. Вер-

но, что знаки не дают нам непосредственного контакта с конкретным объектом, поскольку они могут лишь указать нам на способ осуществления такого контакта. Знаки имеют прямую связь со своими Динамическими Объектами лишь в той мере, в какой эти Объекты определяют образование знака; впрочем, знаки «знают» лишь Непосредственные Объекты, т. е. значения. Но ясно, что есть различие между *объектом, знаком которого является знак, и объектом знака*: первый — это Динамический Объект, некое состояние внешнего мира; второй — это семиотический конструкт, всего лишь объект внутреннего мира, хотя для описания этого «внутреннего» объекта надо прибегать к интерпретантам, т. е. к другим знакам, принимаемым в качестве репрезентаменов, что связано с обращением к другим объектам внешнего мира.

Динамический Объект (говоря семиотически) поступает в наше распоряжение лишь как совокупность интерпретантов, организованная в соответствии с операционально структурированным спектром компонентов. Если с точки зрения семиотической это — *возможный объект* нашего *конкретного опыта*, то с точки зрения онтологической это — *конкретный объект* некоего *возможного опыта*.

Все эти наблюдения и замечания заставляют нас пересмотреть понятие *интерпретант* — не только как категорию Пирсовой теории значения (семантики), но и как центральную категорию общей семиотики, включающей в себя и семантику, и прагматику. Общую семиотику следует представлять себе как теорию всех видов знаков — как теорию, занимающуюся и структурой семиотических кодов, и умозаключениями в сфере интерпретации текстов.

7.4. Неограниченный семиозис с точки зрения прагматицизма

7.4.1

Можно было бы предположить, что, создавая образ такого семиозиса, при котором каждая репрезентация отсылает к другой репрезентации, а та — к следующей

и т. д., Пирс, по сути дела, предает свой «средневековый» реализм: не в состоянии показать, ка́к именно знак может соотноситься с объектом, он распылил конкретные отношения денотации в бесконечное переплетение знаков, отсылающих друг к другу, — в конечный, но безграничный универсум призрачных семиозисных кажимостей.

Однако я полагаю, напротив, что теория *интерпретантов* и *неограниченного семиозиса* — это вершина Пирсова реализма, отнюдь не наивного. Только это реализм не онтологический, а прагматический (прагматицистский).

Сначала я рассмотрю философию неограниченного семиозиса в свете требований сегодняшней семиотики, а затем вернусь к понятию *интерпретант* и рассмотрю его в свете Пирсова прагматицизма. Мы увидим, что в обоих случаях идеи Пирса сохраняют верность духу интерсубъективной «истины» (одновременно и прагматицистской, и реалистической).

Так называемый средневековый реализм Пирса, с его вкусом к индивидуальным и конкретным *realia*, не следует преувеличивать — но следует всегда соотносить диалектически с его, Пирса, прагматицизмом. Дело в том, что Пирса интересовали объекты не только как онтологические совокупности свойств, но и как точки приложения и результаты активного опыта. Как мы уже видели, открыть некий объект означает согласно Пирсу открыть тот *modus operandi*[1], посредством которого мы воздействуем на мир, производя этот объект или используя его в своей практике.

Знак может произвести интерпретанты двух видов: интерпретант эмоциональный и интерпретант энергетический. Когда мы слушаем музыкальное произведение, эмоциональный интерпретант — это наша реакция на чарующую силу музыки, но эта эмоциональная реакция может вызывать также некое мускульное или ментальное

[1] Образ действия *(лат.)*.

усилие, и эти типы реакций суть интерпретанты энергетические. При этом энергетическая реакция сама не требует интерпретации; скорее она создает (очевидно, при дальнейших повторениях) новую привычку. Иначе говоря, восприняв ряд знаков (и по-разному проинтерпретировав их), мы изменяем наше поведение, нашу деятельность в мире — навсегда или на время. Эта новая жизненная установка (attitude, attitudine), этот прагматический исход и есть *окончательный интерпретант*. В этой точке неограниченный семиозис приостанавливается (именно *при*останавливается: остановка не конечна во временно́м, хронологическом смысле, потому что вся наша обыденная жизнь пронизана такими изменениями привычек). Обмен знаками приводит к изменению опыта; отсутствующее звено между семиозисом и физической реальностью как практическим действием найдено. Теория интерпретантов — не идеалистична.

Более того, с космологической точки зрения даже у природы есть привычки: это законы или регулярности. «Средневековый реализм» Пирса может быть кратко сформулирован его собственными словами: «Общие принципы на самом деле действуют в природе» (5.101). И поскольку существуют такие «общие принципы», окончательное значение (или *окончательный интерпретант*) знака можно представлять себе как общее правило, позволяющее нам создавать и/или подтверждать привычки (и наши, и природы). Поэтому привычка, созданная знаком, — это и поведенческая установка действовать неким определенным образом, и правило или предписание для данного действия.

Вспомним снова определение /лития/. Это одновременно и физическое правило, определяющее способ производства лития, и предписание: что мы должны сделать, чтобы испытать восприятие лития. Объективность этого прагматического закона обусловлена тем фактом, что он интерсубъективно проверяем. Именно здесь кроется различие между *прагматизмом* У. Джеймса и *прагматицизмом* Пирса: не то истинно, что удается на практике, — а то уда-

ется на практике, что истинно. Есть общие тенденции (космологические закономерности), и есть операциональные правила, дающие всем нам возможность эти тенденции проверять. Поэтому привычка — это «окончательное» интерпретированное определение некоего операционального правила.

Крайне интересно то, что данное представление применимо даже к изобразительным (иконическим) знакам. В 5.483 Пирс рассматривает признаки подобия треугольников и говорит, что подобие — это не что иное, как правило построения: «приписывать в качестве предиката любое подобное понятие реальному или воображаемому объекту — равносильно утверждению, что определенная операция, соответствующая данному понятию, если ее произвести над данным объектом, приведет (непременно, или вероятно, или возможно — в зависимости от способа предикации) к результату, соответствующему определенному общему предписанию».

Понимать знак как правило (которое объясняется посредством ряда интерпретантов данного знака) — это значит приобрести привычку действовать согласно предписанию, исходящему от данного знака: «Заключение (если оно [экспериментирование во внутреннем мире] приходит к определенному заключению) состоит в том, что при данных условиях интерпретатор приобретет привычку действовать данным образом всякий раз, когда он захочет получить результат данного рода. Настоящее и живое логическое заключение и *есть* именно такая привычка; словесная формулировка всего лишь ее выражает. Я не отрицаю, что понятие, высказывание или рассуждение (argument) могут быть логическим интерпретантом. Я лишь настаиваю на том, что они не могут быть окончательным логическим интерпретантом, потому что сами они суть знаки того же рода, которые сами имеют логический интерпретант. [Окончательным логическим интерпретантом может быть] только Привычка, которая, хотя она и может быть знаком в каком-то другом смысле, не есть знак в том смысле, в каком является знаком тот

знак, для которого она служит логическим интерпретантом. Привычка, соединенная с мотивом и с условиями, имеет своим энергетическим интерпретантом действие; но действие не может быть логическим интерпретантом, потому что ему недостает общности» (5.491).

Так через свой прагматицизм Пирс сомкнулся со своим скотистским реализмом: действие — это то место, где *haecceitas* кладет конец игре семиозиса.

Но Пирс, которого справедливо считают мыслителем противоречивым, — к тому же еще и мыслитель диалектический, причем в большей степени, чем это обычно предполагается. Так, *окончательный интерпретант* — не окончателен во временно́м (хронологическом) смысле. Семиозис умирает в каждый данный момент. Но, едва умерев, тут же встает из пепла, как птица Феникс. Индивидуальные действия не обладают общностью, но ряд единообразно повторенных действий может быть описан в общих терминах. В конце только что процитированного отрывка Пирс добавляет: «Но как еще можно описать привычку, если не описанием того действия, которое она порождает, — с указанием на условия и мотивы?» (5.491). Таким образом, действие, повторно совершаемое в ответ на данный знак, становится, в свою очередь, новым знаком, репрезентаменом закона, интерпретирующим первый знак и кладущим начало новому и нескончаемому процессу интерпретации.

В этом смысле Пирс подтверждает бихевиористскую гипотезу в семиотике, но лишь в той степени, в какой она может быть полезна: если я слышу некое слово на неизвестном мне языке и обнаруживаю, что *всякий раз*, когда некто произносит это слово, на лице собеседника-адресата появляется выражение гнева, я имею основание заключить (исходя из названной поведенческой реакции), что данное слово имеет какое-то нехорошее значение; таким образом, поведение адресата становится интерпретантом значения слова. Я не знаю, что в точности это слово значит, но я могу для начала включить его в список оскорбительных выражений, тем самым получив первое определе-

ние посредством гиперонимии[1]. В этой диалектической оппозиции между семиозисом и конкретным действием Пирс проявляет то, что он называет своим «условным идеализмом» («conditional idealism», 5.494): любое достаточно тщательное исследование в принципе может привести к объективному согласию относительно конкретных результатов семиозиса. *Окончательный интерпретант* – это одновременно и результат, и правило.

Рассматриваемый в этой перспективе круг семиозиса замыкается в каждый миг – и не замыкается никогда. Система семиотических (знаковых, кодовых) систем, которая может показаться нереальным миром культуры, идеалистически отделенным от действительности, на самом деле побуждает людей воздействовать на мир; и каждое такое преобразующее мир воздействие, в свою очередь, всегда и непременно само превращается в новые знаки и кладет начало новому процессу семиозиса: Пирсово понятие *интерпретант* учитывает не только синхронные структуры семиотических систем, но также диахронные деструктуризации и реструктуризации этих систем.

7.4.2

Есть свой резон в том, что многие теоретики семантики в нашем веке отказались от попыток изучать *значение*, подставив вместо этого понятия понятие *референт*. Резон этот заключается в том, что если хочешь четко различать содержание выражения и возможный объект этого выражения, то рискуешь попасть в путы ментализма или психологизма. Содержанием выражения тогда окажется то, что «странствует» в голове интерпретатора, получившего (т. е. воспринявшего) данное выражение. Именно потому, что за подобным «странствованием» невозможно уследить, некоторые теоретики предпочли не иметь дело со *значением*. Но единственными альтернативами были или замена *значения* соответствующим состоянием

[1] Т. е. через более общее понятие.

мира (строго экстенсиональная интерпретация), или сведение *значения* к поведению, вызываемому знаком (согласно позднему Ч. Моррису – см.: Morris, 1946). Однако, поскольку есть выражения, *значение* которых никак нельзя усмотреть через наблюдаемое поведение, бихевиористский критерий представляется мне весьма неудовлетворительным.

В недавних исследованиях по структурной и компонентной семантике был разработан метод чисто металингвистического описания содержания как структурированной сети (a network) взаимопротивопоставленных единиц, которые, будучи избирательно и иерархически организованы, образуют компонентный спектр данного предмета описания. Но, как уже сказано в разделе 7.1.1 настоящей главы, подобные теории наталкиваются на серьезные методологические проблемы: речь идет о статусе составляющих компонентов значения. Являются ли эти компоненты всего лишь теоретическими конструктами? Конечно ли их число (образуют ли они конечное множество)? Являются ли компоненты словесного выражения также, в свою очередь, словесными выражениями? Понятие *интерпретант* разрешает все эти проблемы.

Если репрезентамен отсылает к данному элементу содержания, а сам этот элемент состоит из более мелких и «более элементарных» единиц, то во всем этом можно разобраться лишь с помощью опосредующих знаков (знаков-посредников).

В контексте общей семиотической теории (которая рассматривает не только словесные выражения, но любые виды означивания [signification], а также отношения между различными системами) компонентный анализ словесного термина не должен ограничивать круг его интерпретантов одними лишь лингвистическими терминами.

Среди интерпретантов слова /красный/ – и изображения красных объектов, и красная полоска как конкретная часть градуированного континуума хроматического спектра.

Среди интерпретантов слова /собака/ — все изображения собак в энциклопедиях, книгах по зоологии и т. д., а также все комиксы, в которых это слово ассоциируется с соответствующим изображением (и наоборот).

Среди интерпретантов военной команды «К ноге!» — и соответствующий сигнал трубы, и соответствующее поведение группы солдат.

Семантическая теория может анализировать содержание выражения различными способами:

a) подыскивая эквивалентное выражение в другой семиотической субстанции (слово /собака/ — изображение собаки);

b) подыскивая все эквивалентные выражения в той же семиотической системе (синонимия);

c) указывая на возможность взаимного перевода между разными кодами, относящимися к одной и той же семиотической субстанции (перевод с одного языка на другой);

d) заменяя данное выражение более аналитическим определением;

e) перечисляя все эмоциональные коннотации, привычно связываемые с данным выражением в данной культуре и поэтому особым образом кодируемые (так, /лев/ имеет коннотации /свирепость/ и /лютость/).

Но никакой семантический анализ не может быть полным, если он не анализирует словесные выражения посредством визуальных, предметных и поведенческих интерпретантов (и наоборот).

Этот список возможных компонентов соответствует различным типам интерпретантов, предлагаемых Пирсом. Я все еще не убежден, что (как думают иные) классификация интерпретантов на «непосредственные», «динамические» и «окончательные» соответствует их делению на «эмоциональные», «энергетические» и «логические». Я полагаю, что Пирс предвидел много типов интерпретантов, но не смог организовать их в рамках строгого категориального анализа просто потому, что не думал

об их возможной классификации как средстве анализа содержания.

Но не столь важно стремиться к исчерпывающей казуистике интерпретантов. Более полезно и гораздо более актуально показать, что это понятие спасает категорию *содержание* (как и категорию *значение*) от превращения в неуловимую платоновскую абстракцию или в неуследимый ментальный акт. Поскольку интерпретант отождествляется с любым закодированным и осознаваемым свойством содержания, а эти свойства могут быть идентифицированы лишь в виде других знаков (т. е. других репрезентаменов), элементы содержания становятся чем-то физически проверяемым. Каждая данная культура в любой сфере своей жизнедеятельности обнаруживает устоявшиеся соотношения (корреляции) между разными репрезентаменами (или выражениями), так что каждый из них в своей череД становится интерпретантом другого.

Чтобы понять, каким образом эксплицитная корреляция выражений делает возможным анализ их содержания, вспомним Розеттский камень, на котором иероглифический текст был одновременно представлен переводами на демотику[1] и на греческий. Содержание древнеегипетского текста стало возможно понять благодаря посредничеству текста греческого, а этот последний, в свою очередь, мог быть интерпретирован не только потому, что существовали общедоступные словари, отождествлявшие данные слова с данными значениями, но также и потому, что данные значения уже были в основном учтены западной культурой. Древнеегипетский язык стал понятен постольку, поскольку он был интерпретирован греческим, а греческий был понятен постольку, поскольку он уже был интерпретирован не только посредством других языков, но также посредством соотношений (корреляций) между греческими словами и многочисленными изображениями, фактами и актами поведения, не говоря уже о длительной

[1] Демотика – поздний («курсивный») тип древнеегипетской письменности.

работе по самоопределению, совершавшейся внутри греческого языка, который размышлял о себе посредством трактатов, стихотворений, писем и т. д.

Заметим, что согласно Пирсу *интерпретант* — это не только то, что я отождествил с элементарными семантическими компонентами. На самом деле, понятие *интерпретант* гораздо богаче. Даже те усилия по производству умозаключений, на которые подвигает нас какая-нибудь фраза или целая книга, следует считать интерпретацией первоначального семиотического стимула.

Если я верно интерпретирую Пирса, то весь текст романа Стендаля «Красное и черное» следует рассматривать как интерпретацию высказывания «Наполеон умер в 1821 году». В самом деле, лишь полностью поняв драму молодого француза, страдающего от застоя Реставрации, мы можем по-настоящему понять значение того, что Наполеон необратимо умер в 1821 году. После прочтения романа Стендаля это историческое утверждение обогащается целым рядом возможных коннотативных содержаний-значений. И если это утверждение имеет некий объект, то даже непосредственный объект его [данного выражения] становится более «плотным» благодаря данной конкретной интерпретации.

«Красное и черное» — это интерпретант упомянутого утверждения в силу, по крайней мере, двух причин. Во-первых, благодаря своей внутренней структуре, т. е. контекстуальным отсылкам к ситуации во Франции после смерти Наполеона. Во-вторых, благодаря многим поддающимся проверке утверждениям критиков и литературоведов, которые объявили этот роман Стендаля примером *Bildungsroman*'а[1], повествующего о неосуществимой и несбывшейся бонапартистской мечте. Таким образом, книга воспринимается как интерпретант исторического утверждения в силу конкретных и проверяемых соотношений (корреляций). Таким же точно образом мы знаем, что некий портрет интерпретирует содержание-значение

[1] Роман воспитания *(нем.)*.

слова /Наполеон/, потому что на раме портрета есть соответствующая надпись (сделанная автором портрета), принимаемая музеями и воспроизводимая в бесчисленных книгах по истории искусства.

Очевидно, чтобы сделать понятие *интерпретант* плодотворным, следует прежде всего освободить его от всяких психологизирующих недопониманий. Не могу сказать, что сам Пирс сделал это. Напротив, поскольку согласно Пирсу даже идеи суть знаки, в некоторых его текстах интерпретанты выступают как ментальные акты. Я только хочу сказать, что (с точки зрения теории означивания [signification]) мы должны произвести своего рода хирургическую операцию, сохранив лишь очень точный аспект этой категории. Интерпретанты – это проверяемые и описуемые соответствия, ассоциируемые, по общему согласию, с другим знаком. Таким образом, анализ содержания становится культурно-обусловленной операцией, которая осуществляется лишь с физически проверяемыми (воспринимаемыми) продуктами культуры, т. е. с другими знаками и их взаимными корреляциями. Процесс неограниченного семиозиса показывает нам, как означивание (signification), постоянно соотнося один знак с другим или с рядом других знаков, обрисовывает *элементы культуры (cultural units)* асимптотически, никогда не позволяя прикоснуться к ним непосредственно, но делая их доступными через посредничество других элементов. Так, мы никогда не обязаны замещать *элемент культуры* чем-то, что не есть семиотическая сущность, и никакой *элемент культуры* не должен быть объясняем через какую-либо платоновскую, психическую или предметную сущность. Семиозис объясняет себя сам: это постоянное круговращение есть нормальное условие означивания (signification), и оно (это круговращение) даже позволяет по ходу процессов коммуникации использовать знаки для того, чтобы говорить о предметах и состояниях мира.

Примечания

I В своих высказываниях на эту тему Пирс весьма противоречив. В 1885 г. (1.372): «термин (a term) — это просто общее описание, при этом... ни изображение (icon), ни указатель (index) не обладают качеством общности». Но в 1896 г. (1.422, 1.477) качества, «которые являются Первостями (Firstnesses), как и изображения (icons)», уже обладают общностью. В 1902 г. (2.310) только Дицисигнум (a Dicisign) может быть истинным или ложным, но в 1893 г. говорится (2.441), что два изображения (icons) могут образовывать высказывание: изображение китайца и изображение женщины могут сложиться одно с другим в некое высказывание и, таким образом, функционировать как общие термины (general terms). В 1902 г. (2.276) изображение (an icon), даже будучи всего лишь образом объекта, «производит идею-интерпретант» («produces an interpretant idea»). В 2.278 изображения (icons) могут выступать в качестве предикатов утверждения. Чтобы объяснить это видимое противоречие, надо сказать, что Пирс отличает изображения (icons), которые суть конкретные случаи, или примеры (instances), *Первости* (и тем самым — компоненты процесса, который ведет от восприятия к суждению), *от изобразительных (иконических) репрезентаменов* (iconic representamens) или *гипоизображений (hypoicons)*. Поскольку *гипоизображения — репрезентамены*, они уже суть *Третьести* и поэтому интерпретируемы. Впрочем, полной ясности в этом вопросе все равно нет: в 1906 г. (4.9) Пирс утверждает: «Я признаю логику изображений (icons), логику указателей (indices), а также логику символов».

II Диаграммы интерпретируемы (1.54). Символы *включают в себя* (include) свои следствия, а *изображения* (icons) их *обнаруживают* (exhibit) (2.282) — так говорится в 1893 г. Но в 1901 г. (3.641) ясно сказано, что нет существенной разницы между рассуждением посредством наблюдения *диаграмм* и рассуждением посредством силлогизмов. В 1905 г. (4.347) Пирс говорит, что в графах (graphs) «необходимые последствия этих логических отношений в то же время обозначаются или, по крайней мере, могут быть сделаны очевидным путем определенных трансформаций диаграммы». В связи с разделом 7.2.5. настоящей главы интерес-

но такое замечание Пирса (4.354): «Я употребляю слово „означать" в таком смысле, который дает мне возможность говорить, что относительная рема *означает* соответствующее ей отношение» («I use the word „signify" in such a sense that I say that a relative rheme *signifies* its corresponding relation»).

III Поскольку «чернота» в данном случае рассматривается не сама по себе, а в связи с печью, она («чернота») может приписываться только как «общее». «...Мы не можем воспринимать согласованность (agreement) между двумя вещами иначе как согласованность в некотором *отношении*...» («...we cannot comprehend an agreement of two things, except as an agreement in some *respect*...», 1.551 [WP2. P. 52]). Следующие далее замечания подсказаны работой Дж. Капреттини (Caprettini, 1976).

IV Эта точка зрения согласуется с космологией Пирса: есть идеальный мир (в котором возможны два взаимопротиворечащих высказывания), и есть действительный (реальный, актуальный) мир (в котором если возможно одно высказывание, то невозможно ему противоречащее); второй из названных миров — это выборка и произвольное ограничение (determination) первого (6.192). Актуальный универсум в отношении к тому «огромному репрезентамену» (5.119), каким является весь универсум, «пронизанный знаками» («perfused with signs», 5.448), — это, так сказать, «универсум дискурса», сводящий все возможные свойства к удобоваримому числу.

V Команду «К ноге!» Пирс упоминает неоднократно (см., например, 8.315). Что же касается широкого толкования понятия *интерпретант*, то вот еще одно замечание самого Пирса: «Мы можем использовать [понятие] знак в столь широком смысле, что его интерпретантом будет не мысль, а действие или опыт (experience); мы можем даже так расширить значение [понятия] знак, чтобы его интерпретантом могло быть и просто некое качество ощущения (a mere quality of feeling)» (8.332).

VI Все эти тексты относятся ко времени между 1901 и 1903 гг. В 1891 г. (в рецензии на «Принципы психологии» У. Джеймса) Пирс был более осторожен: «При восприятии заключение не мыслится, но фактически видится, так что оно не есть собственно суждение, хотя и равносильно суждению» (8.65). «Восприятие фактически превращается в вир-

туальное (virtual) суждение, оно включает нечто в некий класс, более того — практически накладывает на высказывание [„прикрепляет к нему“, как к папской булле. — *Прим. пер.*] печать утверждения» (8.66).

Глава восьмая

LECTOR IN FABULA: ПРАГМАТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В МЕТАНАРРАТИВНОМ ТЕКСТЕ

La logique mène à tout,
à condition d'en sortir[1].
Alphonse Allais

A. ТЕКСТ КАК ВЫРАЖЕНИЕ

[1] «Логика заведет куда угодно, если только сможешь оттуда выйти». Альфонс Алле *(фр.)*.

Alphonse Allais[1]
Un drame bien parisien

CHAPITRE I

Où l'on fait connaissance avec un Monsieur et une Dame qui auraient pu être heureux, sans leurs éternels malentendus.

O qu'il ha bien sceu
choisir, le challan!

Rabelais

A l'époque où commence cette histoire, Raoul et Marguerite (un joli nom pour les amours) étaient mariés depuis cinq mois environ.

Mariage d'inclination, bien entendu.

Raoul, un beau soir, en entendant Marguerite chanter la jolie romance du colonel Henry d'Erville:

L'averse, chère à la grenouille,
Parfume le bois rajeuni.
...Le bois, il est comme Nini.
Y sent bon quand y s'débarbouille –

Raoul, dis-je, s'était juré que la divine Marguerite *(diva Margarita)* n'appartiendrait jamais à un autre homme qu'à lui-même.

Le ménage eût été le plus heureux de tous les ménages, sans le fichu caractère des deux conjoints.

Pour un oui, pour un non, crac! une assiette cassée, une gifle, un coup de pied dans le cul.

[1] [Примечание У. Эко] Альфонс Алле (1854–1905) опубликовал этот рассказ в «Le chat noir» (26 апреля 1890 г.). Главы 4–7 были опубликованы в «Антологии черного юмора» Андре Бретона. [См. также русский перевод названной антологии: *Бретон А.* Антология черного юмора. М., 1999.]

Альфонс Алле (1854–1905)
ВПОЛНЕ ПАРИЖСКАЯ ДРАМА[1]

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Где мы знакомимся с Господином и Дамой, которые вполне могли бы быть счастливы, если бы не их вечные недоразумения.

О, как он сумел выбрать,
этот покупатель!

Рабле

В то время, когда начинается эта история, Рауль и Маргарита (прекрасные имена для любовной пары) уже месяцев пять как были женаты.

Разумеется, брак был по взаимной склонности.

Рауль, услышав – в один прекрасный вечер, – как Маргарита напевает забавный романс полковника Анри д'Эрвиля:

И летний дождь, на радость всем лягушкам,
Лес освежает, как одеколон...
И роща, как прелестница Манон,
Так сладко пахнет, сполоснувши ушки, –

так вот Рауль, должен вам сказать, поклялся, что божественная Маргарита *(diva Margarita)* никогда не будет принадлежать другому мужчине.

Этот брак был бы счастливейшим из всех браков, если бы не ужасные характеры супругов.

«Да» или «нет», сказанные невпопад, – и тотчас же, хлоп, бьются тарелки, отвешивается пощечина или вообще дается пинок под зад.

Заслышав эти звуки, сама Любовь бежит, вся в слезах, и ожидает потом в уголке обширного парка близкий час неизбежного примирения.

[1] Перевод с французского Н. В. Исаевой.

A ces bruits, Amour fuyait éploré, attendant, au coin du grand parc, l'heure toujours proche de la réconciliation.

Alors, des baisers sans nombre, des caresses sans fin, tendres et bien informées, des ardeurs d'enfer.

C'était à croire que ces deux cochons-là se disputaient pour s'offrir l'occasion de se raccommoder.

CHAPITRE II

Simple épisode qui, sans se rattacher directement à l'action, donnera à la clientèle une idée sur la façon de vivre de nos héros.

Amour en latin faict amor.
Or donc provient d'amour la mort
Et, par avant, soulcy qui mord,
Deuils, plours, pièges, forfaitz,
remord...
Blason d'amour[1]

Un jour, pourtant, ce fut plus grave que d'habitude.

Un soir, plutôt.

Ils étaient allés au Théâtre d'Application, où l'on jouait, entre autres pieces, *L'Infidèle*, de M. de Porto-Riche.

– Quand tu auras assez vu Grosclaude, grincha Raoul, tu me le diras.

– Et toi, vitupéra Marguerite, quand tu connaîtras mademoiselle Moreno par cœur, tu me passeras la lorgnette.

Inaugurée sur ce ton, la conversation ne pouvait se terminer que par les plus regrettables violences réciproques.

Dans le coupé qui les ramenait, Marguerite prit plaisir à gratter sur l'amour-propre de Raoul comme sur une vieille mandoline hors d'usage.

Aussi, pas plutôt rentrés chez eux, les belligérants prirent leurs positions respectives.

[1] Этот же эпиграф взят Стендалем для XV главы первой части «Красного и черного».

Потом начинаются бесчисленные поцелуи, бесконечные — нежные и искусные — ласки, инфернальные страсти.

Можно было подумать, что эти двое негодников ссорились только для того, чтобы снова и снова давать себе повод мириться.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Простой эпизод, который прямо не связан с действием, но даст читателям-клиентам представление об образе жизни наших героев.

Латынь зовет любовь «амор»,
И от любви находит мор,
Но прежде — горе да укор,
Трюки да муки, стыд и спор...

Герб любви

Но в один прекрасный день все было куда серьезнее, чем обыкновенно.

Скорее, в один прекрасный вечер.

Они отправились в Théâtre d'Application, где, среди прочих постановок, играли и пьесу «Изменщица» г-на де Порто-Риша[1].

«Когда ты вволю насмотришься на Гроклода, — процедил сквозь зубы Рауль, — ты меня уведомишь».

«А ты, — прошипела Маргарита, — когда наизусть выучишь мадемуазель Морено, может, передашь мне бинокль?»

Начатый на таких тонах разговор не мог не закончиться взаимными грубостями, безусловно достойными сожаления.

Сидя в экипаже, увозившем их домой, Маргарита находила удовольствие в том, чтобы пощипывать самолюбие Рауля, будто струны старой и уже ненужной мандолины.

Так что, воротившись к себе, воюющие стороны заняли свои привычные позиции.

Подняв руку, насупив брови и топорща усы, словно разъяренный кот, Рауль двинулся на Маргариту, которой с этого момента явно стало не по себе.

Бедняжка пыталась спастись бегством, испуганная и быстрая, как лесная лань.

[1] Жорж де Порто-Риш (1849–1930), французский драматург.

La main levée, l'œil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite, qui commença, dès lors, à n'en pas mener large.

La pauvrette s'enfuit, furtive et rapide, comme fait la biche en les grands bois.

Raoul allait la rattraper.

Alors, l'éclair génial de la suprême angoisse fulgura le petit cerveau de Marguerite.

Se retournant brusquement, elle se jeta dans les bras de Raoul en s'écriant:

– Je t'en prie, mon petit Raoul, défends-moi!

CHAPITRE III

Où nos amis se réconcilient comme je vous souhaite de vous réconcilier souvent, vous qui faites vos malins.

«Hold your tongue, please!»

. . . . . .

. . . . . .

CHAPITRE IV

Comment l'on pourra constater que les gens qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas feraient beaucoup mieux de rester tranquilles.

C'est épatant ce que le
monde deviennent rosse
depuis quelque temps!

Paroles de ma concierge
dans la matinée
de lundi dernier

Un matin, Raoul reçut le mot suivant:

«Si vous voulez, une fois par hasard, voir votre femme en belle humeur, allez donc, jeudi, au bal des Incohérents, au Moulin-Rouge. Elle y sera masquée et déguisée en pirogue congolaise. A bon entendeur, salut!

UN AMI»

Рауль уже готовился настичь ее.

Но тут гениальная идея, порожденная отчаянием, молнией блеснула в головке Маргариты.

Внезапно повернувшись, она бросилась прямо в объятия Рауля, воскликнув:

«Умоляю, мой маленький Рауль, защити меня!»

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Где наши друзья примиряются так, как я желаю и вам примиряться возможно чаще — вам, умникам и хитрецам.

«Hold your tongue, please!» [1]

. . . . . .

. . . . . .

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Как можно прийти к выводу, что люди, которые вмешиваются в чужие дела, лучше бы занимались своими и помалкивали.

Ужасно, какими злыми
все стали в последнее время!

Слова моей консьержки,
сказанные утром
в прошлый понедельник

Однажды утром Рауль получил записку следующего содержания:

«Если Вы вдруг пожелаете увидеть свою жену в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Путаников [2] в „Мулен Руж". Она будет там под маской, в костюме Конголезской пироги. Имеющий уши да слышит!

ДРУГ»

Тем же утром Маргарита получила записку следующего содержания:

«Если Вы вдруг пожелаете увидеть своего мужа в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Пу-

[1] «Пожалуйста, попридержи(те) язык!» *(англ.)*.

[2] Ср.: «В 1884 г. Алле сотрудничает в знаменитом Салоне Путаников, объединении юмористов, высмеивавших эстетические принципы литературных школ того времени» ([*Дубин С.*] Комментарии // Бретон А. Антология черного юмора. С. 498).

Le même matin, Marguerite reçut le mot suivant:

«Si vous voulez, une fois par hasard, voir votre man en belle humeur, allez donc, jeudi, au bal des Incohérents, au Moulin-Rouge. II y sera, masqué et déguisé en templier fin de siècle. A bon entendeuse, salut!

UNE AMIE»

Ces billets ne tombèrent pas dans l'oreille de deux sourds.

Dissimulant admirablement leurs desseins, quand arriva le fatal jour:

– Ma chère amie, fit Raoul de son air le plus innocent, je vais être forcé de vous quitter jusqu'à demain. Des intérêts de la plus haute importance m'appellent à Dunkerque.

– Ça tombe bien, répondit Marguerite, délicieusement candide, je viens de recevoir un télégramme de ma tante Aspasie, laquelle, fort souffrante, me mande à son chevet.

CHAPITRE V

Où l'on voit la folle jeunesse d'aujourd'hui tournoyer dans les plus chimériques et passagers plaisirs, au lieu de songer à l'éternité.

Mai vouéli vièure pamens:
La vido es tant bello!

Auguste Marin

Les échos du *Diable boiteux* ont été unanimes à proclamer que le bal des Incohérents revêtit cette année un eclat inaccoutumé.

Beaucoup d'épaules et pas mal de jambes, sans compter les accessoires.

Deux assistants semblaient ne pas prendre part à la folie générale: un Templier fin de siècle et une Pirogue congolaise, tous deux hermétiquement masqués.

Sur le coup de trois heures du matin, le Templier s'approcha de la Pirogue et l'invita à venir souper avec lui.

Pour toute réponse, la Pirogue appuya sa petite main sur le robuste bras du Templier, et le couple s'éloigna.

таников в „Мулен Руж". Он будет там под маской, в костюме Тамплиера *fin de siècle.* Имеющая уши да слышит!

ПОДРУГА»

И послания эти не остались неуслышанными.

В этот фатальный день, искусно скрывая — и он и она — свои истинные намерения:

«Дорогая, — сказал Рауль с самым невинным видом, — я буду вынужден покинуть Вас до завтра. Дела величайшей важности призывают меня в Дюнкерк».

«Как это удачно, — отвечала Маргарита с обворожительной искренностью, — я только что получила телеграмму от тетушки Аспазии, которая тяжело заболела и хочет видеть меня у своего изголовья».

ГЛАВА ПЯТАЯ

Где мы видим, как своевольная юность наших дней охотно погружается в самые химерические и преходящие удовольствия вместо того, чтобы задуматься о вечности.

Mai vouéli viéure pamens:
La vido es tant bello! [1]
Огюст Марен [2]

Хроникеры «Хромого беса» единодушно провозгласили, что бал Путаников был в этом году особенно блестящим.

Множество обнаженных плеч, а порой и ножек, не говоря уж об аксессуарах.

Но двое участников, казалось, не разделяли общего безумного воодушевления: это Тамплиер *fin de siècle* и Конголезская пирога. Лица их были полностью скрыты под масками.

Когда пробило три часа утра, Тамплиер приблизился к Пироге и пригласил ее отужинать вместе.

В ответ Пирога положила свою маленькую ручку на мощное плечо Тамплиера, и пара покинула бал.

[1] Никогда не хочу видеть страдания:
Жизнь так прекрасна! *(см. след. прим.).*

[2] Огюст Марен (1860–1904), французский поэт и прозаик, деятель «фелибрижа» (движения за возрождение «провансальского» или «окситанского» языка), публикатор фольклора на диалектах Юга Франции. Приведенное двустишие — на одном из этих диалектов. Благодарю Т. Б. Алисову (МГУ) за консультацию по переводу этих строк.

CHAPITRE VI

Où la situation s'embrouille.

– I say, don't you think
the rajah laughs at us?
– Perhaps, sir.

Henry O'Mercier

– Laisse-nous un instant, fit le Templier au garçon du restaurant, nous allons faire notre menu et nous vous sonnerons.

Le garçon se retira et le Templier verrouilla soigneusement la porte du cabinet.

Puis, d'un mouvement brusque, après s'être debarrassé de son casque, il arracha le loup de la Pirogue.

Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre.

Lui, ce n'était pas Raoul.

Elle, ce n'était pas Marguerite.

Ils se présentèrent mutuellement leurs excuses, et ne tardèrent pas à lier connaissance à la faveur d'un petit souper, je ne vous dis que ça.

CHAPITRE VII

Dénouement heureux pour tout le monde, sauf pour les autres.

Buvons le vermouth grenadine,
Espoir de nos vieux bataillons.

George Auriol

Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite.

A partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux.

Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Где ситуация запутывается.

– I say, don't you think
the rajah laughs at us?
– Perhaps, sir.

Henry O'Mercier[1]

«Оставьте нас ненадолго, – сказал Тамплиер официанту в ресторане, – мы выберем блюда и позвоним Вам».

Официант вышел, и Тамплиер тщательно запер дверь отдельного кабинета.

Затем, сбросив свой шлем, быстрым движением руки сорвал маску с лица Пироги.

Оба одновременно вскрикнули от изумления, не узнавая друг друга.

Он – был не Рауль.

Она – была не Маргарита.

Они принесли друг другу извинения и не замедлили завязать знакомство за легким ужином. О дальнейшем я умолчу.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Счастливая развязка для всех, кроме прочих.

Так выпьем же вермут-гранат,
Мечту наших старых вояк.

Жорж Ориоль[2]

Это небольшое злоключение послужило уроком для Рауля и Маргариты. Впредь они никогда не ссорились и были совершенно счастливы.

У них еще нет множества детишек, но это придет.

[1] – Послушайте, вам не кажется,
что раджа просто смеется над нами?
– Возможно, сэр.
Генри О'Мерсьер (англ.).

[2] Жорж Ориоль (1863–1938) – французский шансонье и художник; работал секретарем редакции журнала «Черный кот» («Le Chat Noir»), главным редактором которого в 1885–1891 гг. был Альфонс Алле.

Б. ТЕКСТ КАК СОДЕРЖАНИЕ: УРОВНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

8.1. Вводные замечания

8.1.1. Как читать метатекст

Одномерному читателю «Вполне парижская драма» (далее — *Драма*) Альфонса Алле может показаться всего лишь литературной шуткой, замысловатой попыткой создать словесный *trompe-l'oeil*[1], нечто среднее между гравюрами Эшера[2] и пастишами[3] à la Борхес (в обоих случаях — ante litteram[4]). Именно поэтому *Драму* следует рассматривать как текст, дерзающий рассказывать о себе самом, о своей неудаче. Но поскольку неудача была тщательно спланирована, *Драма* — отнюдь не текст-неудачник, а, напротив, метатекстуальное достижение.

Драму следует читать дважды: она предполагает и наивное чтение, и чтение критическое, причем второе — это интерпретация первого[1].

Последующий анализ предполагает, что читатель уже прочитал *Драму* [т. е. раздел А данной главы], не заглянув предварительно в раздел Б. Предполагается также, что читатель прочитал *Драму* всего лишь *один раз* и с обычной скоростью. Поэтому последующий анализ — пример второго (повторного, критического) прочтения. Другими словами, данное эссе — это не только анализ *Драмы*, но также и анализ наивного прочтения *Драмы*. А поскольку всякое критическое чтение есть одновременно и анализ самих интерпретационных методов такого чтения, то данное эссе — это еще и интерпретация возможного критического (или повторного) прочтения *Драмы*.

1 Обман зрения *(фр.)*.

2 Эшер М. К. (1898–1972), нидерландский график, известный своими гравюрами, изображающими конструкции, правдоподобные на плоскости, но невозможные в трехмерном пространстве.

3 Пастиш (pastiche, *фр.*) — здесь: стилизация.

4 До написания *(лат.)* — имеется в виду, что Алле сочинил свою *Драму* до того, как появились гравюры Эшера и стилизованные под различных авторов рассказы Борхеса, с которыми ее сравнивает Эко.

Но *Драма* не просто текст, а метатекст. И как таковой она рассказывает по крайней мере три истории:

a) историю о том, что происходит с ее dramatis personae[1];

b) историю о том, что происходит с ее наивным читателем;

c) историю о том, что происходит с ней самой как текстом (по сути, эта третья история — о том, что происходит с читателем критическим).

Данное же эссе [глава восьмая книги] — это не история о том, что происходит за пределами *Драмы* как текста (приключения реальных, эмпирических читателей *Драмы* не представляют особого интереса с точки зрения задач нашего анализа: очевидно, что столь неоднозначным текстом можно воспользоваться и злоупотребить многими разными способами — вплоть до отказа его читать): данное эссе — не что иное, как история приключений М-Читателей *Драмы*[II].

8.1.2. Метатекстуальная стратегия

Когда читатель *Драмы* добирается до ее шестой главы, он приходит в полное замешательство. Моя задача — объяснить, почему так получается.

Интуиция, основанная на самом обычном здравом смысле, говорит нам, что главы шестая и седьмая *Драмы* были бы невозможны, если бы предшествующие главы не постулировали читателя, способного (и готового) выстроить следующие гипотезы:

a) в конце четвертой главы такой наивный читатель должен заподозрить, что Рауль и Маргарита решили пойти на бал, нарядившись соответственно Тамплиером и Пирогой, каждый предполагая уличить другого в измене;

b) во время чтения пятой главы наивный читатель должен заподозрить, что две маски на балу — это Рауль и Маргарита (или же, в крайнем случае, он может подозревать, что на балу присутствуют четыре персоны, связанные с

[1] Действующие лица *(лат.)*.

сюжетом *Драмы*: Рауль, Маргарита и два их предполагаемых партнера).

Однако, для того чтобы выстроить подобные гипотезы, следовало бы постулировать, что каждый из двух супругов прочитал письмо, полученное другим: в противном случае ни он, ни она не могли бы знать, как будет одет (одета) соперник (соперница), и следовательно, не могли бы одеться так же, в такой же маскарадный костюм, чтобы «подменить» соперника (соперницу) на балу.

Между тем сам текст не только не подкрепляет, но совершенно ясно исключает подобный постулат. Тем не менее наивный читатель, как правило, воспринимает текст именно так, будто каждый из супругов прочитал оба письма: об этом свидетельствует, например, тест, описанный в Приложении I. Пересказы-резюме наших респондентов звучат обычно так: «Рауль получает письмо, в котором говорится, что Маргарита, одетая Пирогой, встретится со своим любовником, который будет одет Тамплиером» (и наоборот). Поэтому я предполагаю, что подобный тип наивного прочтения (осуществляемый при обычной скорости чтения) более или менее соответствует тому, что и предвидел Альфонс Алле, когда создавал свою текстовую ловушку[III].

При всем том сам текст — кристально честен. Он не говорит ничего такого, что заставляло бы полагать, что Рауль и Маргарита собираются на бал. Пирога и Тамплиер на балу описываются без всяких намеков на то, что они — Рауль и Маргарита. Нигде ни разу не говорится, что у Рауля и/или Маргариты есть любовница (или любовник). Поэтому именно сам читатель (как эмпирическая случайность, не зависящая от текста) должен взять на себя ответственность за все ложные умозаключения, возникающие во время чтения, и за все инсинуации относительно моральных качеств Рауля и Маргариты.

Однако сам текст *постулирует именно такой тип скорого на догадки читателя как один из своих структурообразующих элементов.* Иначе зачем в шестой главе говорится, что Тамплиер и Пирога «оба... вскрикнули от изумления», когда обнаружили, что они — не Рауль и не Маргарита?

На самом деле единственный, кто должен был бы вскрикнуть от изумления, — так это эмпирический читатель, который построил ложные гипотезы и питал ожидания, не подтвержденные текстом...

Но дело еще и в том, что читатель и должен был строить именно такие гипотезы и питать именно такие ожидания. *Драма* берет в расчет возможные ошибки читателя, потому что *она сама их тщательно спланировала и спровоцировала.*

А если ошибки читателя были искусно спровоцированы, почему же тогда текст отвергает их как ложные умозаключения? И почему, отвергнув, затем все же некоторым образом их легитимирует?

Урок, подразумеваемый *Драмой*, по сути дела — последовательно противоречив. Альфонс Алле говорит нам, что не только *Драма*, но всякий текст состоит из двух компонентов: из информации, предоставляемой автором, и информации, добавляемой М-Читателем, — при том что вторая определяется и направляется первой (в разных соотношениях свободы и необходимости). Чтобы доказать эту [мета]текстуальную теорему, Алле побуждает читателя пополнять текст информацией, которая противоречит фабуле, вовлекая его тем самым в совместное сочинение истории, которая не склеивается как целое. Несостоятельность *Драмы* как фабулы — это подтверждение теоретических предположений Алле и торжество его метатекстуального доказательства.

8.2. Стратегия структуры дискурса

8.2.1. Стратегия речевых актов

Чтобы создать М-Читателя как возможную стратегию интерпретации, необходимо использовать определенные семантические и прагматические средства. И наша новелла сразу же сплетает — по всей поверхности дискурса — тонкую сеть из *иллокутивных* сигналов и *перлокутивных* эффектов.

С точки зрения грамматики в тексте доминирует первое лицо (повествователь), который на каждом шагу под-

черкивает тот факт, что некто (внешний по отношению к фабуле) повествует (как бы подмигивая читателю) о событиях, в истинность которых нет необходимости верить. Иными словами, с помощью этих не слишком изящных вмешательств первого грамматического лица косвенным образом (и не без некоторой двусмысленности) заключается своего рода взаимный контракт вежливого недоверия: «Вы не верите тому, что я тут рассказываю, и я знаю, что Вы мне не верите; но, не забывая об этом, следуйте за мной с благожелательным соучастием, как если бы я говорил Вам правду».

Для заключения этого контракта веры-недоверия используются разнообразные *гиперкодированные* выражения:

a) /à l'epoque où commence cette histoire/[1] – это своего рода указатель вымышленности, подобный сказочным зачинам типа /жили-были/;

b) /un joli nom pour les amours/[2] отсылает читателя к гиперкодированным литературным конвенциям, особенно характерным для эпохи символизма;

c) /bien entendu/[3] – это своего рода отсылка *к интертекстуальным фреймам*, которые должны быть известны читателю;

d) /Raoul, dis-je.../[4] – в очередной раз подтверждает присутствие повествователя, чтобы тем самым разрушить ощущение (которое может возникнуть у читателя) реальности повествуемого;

e) /c'était à croire que.../[5] – как бы приглашает читателя строить свои собственные предположения (наряду с предположениями автора), соучаствуя в повествовании; иными словами – отыскивать и проверять повествовательные схемы, скрытые под верхним слоем дискурса, – как это обычно и требуется от читателя художественной литературы.

[1] В то время, когда начинается эта история *(фр.)*.
[2] Прекрасные имена для любовной пары *(фр.)*.
[3] Разумеется *(фр.)*.
[4] Рауль, должен вам сказать... *(фр.)*
[5] Можно было подумать... *(фр.)*

Данное перечисление легко было бы продолжить, но предоставляем нашему читателю возможность самому отыскать в других главах *Драмы* подобные приемы.

Текст старательно создает своего наивного читателя как типичного потребителя сюжетов о буржуазном адюльтере конца века — читателя, воспитанного рынком «бульварной комедии». Так, среди прочего, подобный читатель «вызывается на сцену» рядом намеков на его любовь к театральным эффектам (coups de théâtre), а также упоминанием о клиентах-покупателях, готовых платить за «острые», «пряные» произведения. Выражение /simple épisode qui donnera à la clientèle.../[1], стоящее в заголовке второй главы, напоминает первые фразы «Тома Джонса» Генри Филдинга (автора, который четко сформулировал идею о романе как о произведении-продукте, создаваемом для определенного рынка):

«An author ought to consider himself not as a gentleman who gives a private elemosinary treat, but rather as one who keeps a public ordinary at which all persons are welcome for their money...»[2]

Подобные клиенты-читатели составляют аудиторию, которая готова платить за наслаждение, доставляемое повествованиями, сделанными согласно гарантированным рецептам. В эпиграфе к первой главе *Драмы* (цитата из Рабле) упоминается /challan/, что значит именно «клиент», «покупатель».

Выражение /vous qui faites vos malins/[3] (в названии третьей главы) — это насмешка над предполагаемыми читателями («умниками и хитрецами»), кто ожидает, что повествование будет построено по привычному сценарию. Именно ради такого читателя текст не пренебрегает столь заштампованными выражениями, как, например: /la pau-

[1] Простой эпизод, который даст читателям-клиентам... *(фр.)*

[2] «Писатель должен смотреть на себя не как на барина, устраивающего званый обед или даровое угощение, а как на содержателя харчевни, который кормит всех за деньги» (*Фильдинг* [sic!] *Г.* История Тома Джонса, найденыша / Пер. с англ. А. Франковского. М., 1973. С. 31).

[3] Вам, умникам и хитрецам *(фр.)*.

vrette s'enfuit, furtive et rapide comme fait la biche en les grands bois/[1] или /ces billets ne tombèrent pas dans l'oreille de deux sourds/[2]. На каждом шагу подтверждается: «Эта история соответствует стандарту».

Однако текст не отказывается и от того, чтобы вызвать у возможного критического читателя подозрения относительно своей (т. е. текста) подлинной стратегии. Такие выражения, как /c'était à croire/, /un jour, pourtant... un soir, plutôt/, /bien entendu/, /comment l'on pourra constater/[3], — столь явно ироничны, что опровергают утверждаемое ими в самый момент утверждения. Но подобная *стратегия речевых актов* становится вполне очевидной лишь при втором чтении. При первом чтении наивный читатель увлечен знакомым процессом повествования; он «воздерживается от недоверия» и строит догадки о возможном развитии событий. Любые экстенсиональные сравнения он «берет в скобки» и входит в мир *Драмы*, как в свой собственный.

8.2.2. От структур дискурса к структурам повествования

На уровне структур дискурса *Драма* не создает особых проблем декодирования-интерпретации. Персонажи названы и в достаточной степени описаны, *кореференции* вполне очевидны. Читатель легко распознает *топик дискурса* и определяет его *изотопии*[4].

Поскольку дискурс выглядит «классическим» и реалистическим, никаких особых проблем в нем не видно. Данные из *энциклопедии* читателя легко включаются в процесс актуализации текстового содержания. Мир Рауля и Маргариты выглядит как мир самого читателя (по крайней мере читателя образца 1890 г. или того, кто может отожде-

[1] Бедняжка пыталась спастись бегством, испуганная и быстрая, как лесная лань *(фр.)*.

[2] И послания эти не остались неуслышанными *(фр.)*.

[3] Можно было подумать; в один прекрасный день... скорее в один прекрасный вечер; разумеется; как можно прийти к выводу *(фр.)*.

[4] Термины *топик* и *изотопия* определяются во Введении.

ствить себя с читателем «веселых девяностых»). Разве что эпиграфы вносят некоторое семантическое усложнение: они герметичны и в интертекстуальном отношении довольно загадочны. Но при первом чтении эпиграфы можно опустить (не так ли обычно все и делают?).

В остальном стратегия текста явно направлена на установление доверительных отношений между автором и читателем: автор постоянно напоминает о себе с помощью разговорных сигналов (/bien entendu/[1], /dis-je/[2] и т. д.), присутствие читателя подчеркивается прямыми обращениями к нему автора (/je vous souhaite/[3] и т. п.).

Шаг за шагом читатель как будто вовлекается в «жалость/сострадание» (см. «Поэтику» Аристотеля), т. е. в эмоциональное соучастие: de te fabula narratur[4]. И все это для того, чтобы затем — вслед за «жалостью/состраданием» — возбудить в читателе «страх/ужас» (там же), т. е. ожидание неожиданного.

Но простота и непроблематичность уровня дискурсивных структур (структур дискурса) — лишь кажущиеся. Синтаксический механизм кореференции, быть может, и однозначен, но зато семантический механизм коиндексации (со-указания) отнюдь не столь же прост.

Когда в пятой главе *Драмы* появляются Тамплиер и Пирога, читатель должен подумать, что это — Рауль и Маргарита (или что по крайней мере одна из масок — это один из супругов). Такая идентификация подсказана письмами в главе четвертой: поскольку в одном из писем сказано, что Рауль пойдет на бал одетый Тамплиером, а на балу присутствует Тамплиер, то, стало быть, Рауль и Тамплиер — одно лицо (то же [mutatis mutandis] справедливо и для Маргариты).

В плане логики такое умозаключение неверно (подобным же образом можно было бы сказать: коты — животные; моя борзая — животное; следовательно, она — кот).

[1] Разумеется *(фр.)*.

[2] Должен вам сказать *(фр.)*.

[3] Я желаю [и] вам *(фр.)*.

[4] Букв.: «о тебе басня говорится» или «о тебе сказка сказывается» — т. е. это касается тебя лично.

Но в плане повествования такое предположение более чем оправдано. В сознании читателя возникает типичный интертекстуальный фрейм, весьма обычный для повествований XIX века: это *топос*[1] «якобы неизвестного персонажа». В популярных романах глава могла часто начинаться с описания некоего якобы неизвестного персонажа (обычно так или иначе переодетого, замаскированного), в котором даже самый невнимательный читатель легко узнавал одного из уже прежде появлявшихся героев повествования. В конце подобных описаний автор, как правило, «обнажал прием» и признавал тот факт, что М-Читатель уже должен был идентифицировать этого «неизвестного» персонажа: «Как наши читатели уже наверняка поняли, таинственный посетитель был не кто иной, как граф Имярек...». Подобным же образом читатель *Драмы* ожидает прочесть: «...Тамплиер был не кто иной, как Рауль».

Так, посредством инференциальной *прогулки-вылазки*[2], обусловленной интертекстуальным фреймом, М-Читатель *Драмы* устанавливает кореференциальную связь между именами и местоимениями, относящимися к персонажам в главах с первой по четвертую (с одной стороны), и теми именами и местоимениями, которые относятся к персонажам в пятой главе (с другой стороны).

Следует подчеркнуть, что данная кореференция устанавливается не на грамматических, а на нарративных (нарратологических) основаниях. Но это означает, что стратегия дискурса в конечном счете определяется на нарративном уровне (т. е. на уровне повествования), при том что умозаключения этого уровня осуществляются посредством стратегии дискурса.

Уровень дискурса в целом имеет подсобную функцию по отношению к уровню повествования: функция эта заключается в создании у читателя определенных ожиданий, относящихся к уровню фабулы. Это относится ко многим, если не ко всем текстам с вымышленными повествованиями. *Драма* отличается от прочих текстов тем, что вплоть

[1] О понятии *топос* см. ниже прим. 1 на с. 369.

[2] См.: Введение, раздел 0.7.2.2.

до шестой главы структура дискурса оставляет открытыми двери для двух разных и взаимоисключающих фабул.

Чтобы воспринять фабулу, читатель должен идентифицировать *топик*, или *основную тему повествования*. *Топик* повествования – это не что иное, как фабула, сформулированная в максимально обобщенном виде, или такое обобщающее макровысказывание, которое может быть выражено заглавием. Так например, /de bello gallico/[1] – это ключ к пониманию того, о чем идет речь в соответствующем тексте Цезаря (ср. понятие *топик дискурса* у ван Дейка [van Dijk, 1977] и понятие *тема* у Ю. Щеглова и А. Жолковского [1971]). Идентифицировав топик повествования (часто с помощью разных *абдукций*, методом проб и ошибок), читатель активизирует какой-нибудь интертекстуальный фрейм (или несколько таких фреймов), чтобы предпринимать инференциальные прогулки-вылазки и делать те или иные догадки-предсказания относительно дальнейшего развития фабулы.

К концу четвертой главы *Драмы* читатель в принципе может идентифицировать два топика повествования (история адюльтера и история недоразумения) и соответственно активизировать два интертекстуальных фрейма («адюльтер» и «недоразумение»), представив себе две возможные истории:

a) Рауль и Маргарита очень любят друг друга, но оба очень ревнивы. Каждый из супругов получает письмо, в котором сообщается, что другой/другая собирается на встречу с любовницей/любовником. Каждый из супругов решает поймать другого/другую на месте преступления. И убеждаются, что в письме/письмах сообщалась правда.

b) Рауль и Маргарита очень любят друг друга, но оба очень ревнивы. Каждый из супругов получает письмо, в котором сообщается, что другой/другая собирается на встречу с любовницей/любовником. Каждый из супругов решает поймать другого/другую на месте преступления. И убеждаются, что в письме/письмах была ложь.

[1] [Записки] о галльской войне *(лат.)*.

Финал *Драмы* не подтверждает и не опровергает ни одну из этих нарративных гипотез: он и подтверждает и опровергает и ту и другую. Все зависит от характера творческого сотрудничества со стороны читателя. Текст, со своей стороны, поощряет читателя на сотрудничество в любом из двух предложенных смыслов (т. е. в пользу как той, так и другой гипотезы).

Драма проделывает на уровне дискурса некий хитрый фокус, который должен принести плоды на уровне повествования, но чьи корни расположены глубже — на уровне *структур мира (мироструктур)*[1].

Если должным образом проанализировать структуры дискурса в *Драме* и свести их к более абстрактным структурам мира (мироструктурам), то станет ясно, что текст вовсе не обманчив, он никогда не лжет. Но на среднем уровне, т. е. уровне повествовательных структур, текст своей неоднозначностью дает читателю основания воображать различные и противоречащие друг другу мироструктуры.

Чтобы разобраться в этой хитрой текстовой стратегии, начнем с анализа тех особенностей структур дискурса, которые призваны побуждать читателя к построению двух альтернативных фабул.

Две альтернативные фабулы — это две нарративные изотопии. *Драма* устроена так, что создает две противоречащие друг другу нарративные изотопии. Это достигается благодаря тому, что текст манипулирует установками читателя (в том, что касается *семантических экспликаций*[2]) и сам устанавливает два топика — или ставит два исходных вопроса — на уровне дискурса.

Драма устанавливает эти топики дискурса, повторяя ряд семем, принадлежащих к одному и тому же семантическому полю. Первый топик может быть обозначен как «секс», второй — как «логическая связность» или «факты versus мнения».

[1] См. ниже раздел 8.7. См. также Введение, в особенности раздел 0.7.2.1.

[2] О понятии *семантическая экспликация* см. Введение, раздел 0.6.2.

Внимание читателя при этом направляется на первый топик — так, что читательские ожидания определяются вопросом:

a) «Кто и где те непрошеные неизвестные, которые ставят под угрозу взаимную верность двух наших героев?» (или: «Откуда исходит сексуальная угроза?», или даже: «Удастся ли нашим героям поймать друг друга на месте преступления?»).

Позже — слишком поздно — читатель обнаруживает, что действительный топик и действительный вопрос другой:

b) «Сколько персонажей участвует в игре?»

Очевидно, что первый топик доминирует над вторым. Текст очень умело и настойчиво выдвигает первый топик на передний план, но нельзя сказать, что второй топик скрывается или утаивается: просто он обозначается более изощренными приемами. Есть своя логика предпочтений даже в том, как активизируются интертекстуальные фреймы, и Альфонс Алле, надо думать, хорошо это осознавал. По сути дела, он разоблачает идеологию своего наивного читателя, который способен думать о жизни в обществе лишь в терминах сексуального обладания. Наивный читатель столь чувствителен к фреймам, связанным с сексом и браком (а брак для него — это прежде всего комплекс сексуальных обязанностей), потому что его моральное и социальное сознание было сформировано множеством «вполне парижских драм», в которых мужчина владеет женщиной или покупает женщину, подобно тому как покупатель-потребитель (un «challan») покупает товар или владеет им.

Естественно, текст делает все, что в его силах, чтобы утвердить читателя в его идеологических установках.

Итак, Рауль и Маргарита состоят в браке. С точки зрения *энциклопедии*[1], /брак/ — это и правовой контракт, и соглашение об общем владении некоторым имуществом, и отношение родства (которое предполагает другие

[1] О понятии *энциклопедия* у У. Эко см. Введение (в особенности раздел 0.6.1.3), а также Глоссарий.

отношения родства), и привычка вместе есть и вместе спать, и возможность производить на свет детей с благословения закона, и ряд социальных обязанностей (особенно для буржуазной пары в Париже 1890-х годов), и т. д., и т. п. Но из всего этого списка для дискурса *Драмы* значимы лишь долг взаимной сексуальной верности и та опасность, которой этот долг постоянно подвергается. Призрак бродит по дискурсу, призрак адюльтера.

Чтобы выделить (to blow up) единственно этот аспект среди стольких других, в первой главе *Драмы* семантическая единица «брак» окружена рядом других семантических единиц, связанных исключительно со сферой сексуальных отношений: Рауль и Маргарита — «прекрасные имена для любовной пары»; их брак — «по взаимной склонности» (/d'inclination/), т. е. по любви, а не по расчету. Рауль клянется, что Маргарита не будет «принадлежать» (эвфемизм) никакому другому мужчине, — и т. д. Вторая глава *Драмы* — это поистине эпифания ревности: можно было бы сказать, что эта глава — не что иное, как *макроинтерпретант* лексемы /ревность/, подобно тому как в рассуждениях Чарльза Пирса поведение солдат есть *интерпретант* команды /Смирно!/[1]. Четвертую главу *Драмы* подобным же образом можно рассматривать как *макроинтерпретант* лексем /обман/ и /донос/.

Таким образом, ко-текстуальное давление направлено на то, чтобы из всех возможных *денотаций* и *коннотаций* /брака/ выделить лишь те, которые связаны со взаимным обладанием.

Что же касается второго топика и второй изотопии, то само название рассказа, намекая на некоторую легкомысленную игривость и «парижское» умонастроение, построено как оксюморон, как *contradictio in adjecto*[2]: драма не может быть одновременно и драмой и веселой («парижской») комедией. Разумеется, оксюморон «сглаживает» это

[1] В текстах Ч. Пирса (по крайней мере в тех, что анализирует в этой книге У. Эко) упоминается команда «К ноге!» (см. главу 7, раздел 7.2.1 и авторское примечание V).

[2] Противоречие в определении *(лат.)*.

противоречие, но в то же время намекает, что и в самом рассказе есть вещи, которые обычно не сочетаются.

Название первой главы вводит понятие *недоразумение (malentendu)*. Последняя фраза той же главы дает понять, что наши герои проказничают и забавляются, мороча голову друг другу: совершают нечто, чтобы обрести противоположное.

Эпиграф же второй главы опять-таки играет на *coincidentia oppositorum*[1]. Ложная этимология, игра слов, звуковые сходства и рифмы подсказывают, что все может превратиться во все, любая вещь — в любую другую вещь: «любовь» [«amour» = «amor»] — в смерть, «мор» [«la mort»], «укор», укоризна другому [«soulcy qui mord»] — в «спор» с самим собой, в «стыд» и угрызения совести [«remord»].

Вдобавок — в расчете на невнимательность читателя — тот же эпиграф содержит слово /piège/ («ловушка», «западня»). Но читатель *должен* быть невнимательным.

В третьей главе нет никакого повествования, но эта глава весьма важна в плане обоих топиков, обеих изотопий. Читателю предлагается вообразить, что происходит в интимной обстановке алькова. Эпиграф должен напомнить *очень* образованному читателю (много ли таких?) строку из Джона Донна:

«For God's sake hold your tongue and let me love»[2].

Что касается намерения направить читателя по ложному пути, то эта «пустая» глава приглашает читателя заполнить ее пустоту, построить собственные предположения, написать самому «несуществующие» (и потому неверные) главы, *главы-фантазмы*. И читатель принимает это приглашение, попадается на эту удочку (как мы увидим далее) после четвертой главы. Но в том, что касается второго топика и второй изотопии, то, приглашая читателя к заполнению «пустот» в повествовании, Альфонс Алле в то же время дает достаточно ясное предостережение: «Попридержите язык, не говорите слишком много, не вмешивайтесь в мою работу повествователя, не то вы

[1] Совпадение противоположностей *(лат.)*.

[2] «Ради Бога, попридержите Ваш язык и дайте мне любить» *(англ.)*.

рискуете нарушить связность повествования». Таким образом, эпиграф к третьей главе противоречит тому намеку, который исходит от «пустот».

Если во второй главе господствует тема неверности (герои смотрят пьесу «L'Infidèle» — «Изменщица», «Неверная»), то четвертая глава вводит тему непоследовательности, нелогичности (incohérence, incoerenza): герои как будто собираются на «bal des Incohérents» — «бал Путаников». Название главы содержит мотивы замешательства (confusion, confusione) и вмешательства (intrusion, intrusione) в чужие дела (что осуждается). Явным образом (эксплицитно) оно содержит еще одно предупреждение: «Не вмешивайтесь в *мое* дело! Дайте мне рассказать мою историю!»

Дополнительные коннотации нелогичности и соединения несовместимого — в описаниях маскарадных костюмов: «Тамплиер *fin de siècle*» (абсурд! — последние тамплиеры жили в эпоху Филиппа Красивого[1]) и «Конголезская Пирога» (идея подобной маски столь же абсурдна). Но все эти намеки (на второй топик) даются в той самой главе, в которой содержатся гораздо более явные указания на топик первый, на дискурс о супружеской неверности: пи́сьма, фраза /ces billets ne tombèrent pas dans les oreilles de deux sourds/, взаимное притворство супругов...

Конечно, проницательный читатель мог бы заметить (после скольких прочтений?), что с первой по четвертую главу ревность супругов всегда возникает под впечатлением какого-то текста: песни — в первой главе, пьесы — во второй, письма — в четвертой. Но ни одна инсинуация не подтверждается прямым доказательством; все лишь выводится из того, что говорит, думает, утверждает, предполагает (притом ошибочно) кто-то другой.

Мы видим также, что на всем протяжении рассказа автор постоянно напоминает о своем присутствии посредством ряда речевых актов, выражающих его отношение к событиям и персонажам. Эти авторские вмешательства

[1] Филипп IV Красивый — король Франции (1285–1314); разгромил орден тамплиеров.

должны нарушать наивную идентификацию читателя с первой изотопией. Они подчеркивают металингвистическое присутствие повествователя, чтобы создавать эффект *остранения* или *Verfremdung* (*очуждения* – как в театре Бертольта Брехта).

8.2.3. Фабула в фабуле

Помимо прочего, вторая глава *Драмы* – это своего рода уменьшенная модель новеллы в целом, дающая внимательному читателю возможность распознать хитрую стратегию автора. Эту главу можно было бы изъять, не нанеся урона логике сюжета. События, о которых здесь повествуется, не являются частью фабулы. Тем не менее вторая глава воспроизводит, как бы в миниатюре, все структуры дискурса и структуры повествования *Драмы*.

Обо всем этом, по сути дела, говорит само название главы: «Простой эпизод, который прямо не связан с действием, но даст [читателям-]клиентам представление об образе жизни (la façon de vivre) наших героев».

Что же это за «образ жизни»? С одной стороны, конечно, это – жизнь, полная ревности (впрочем, выказываемой лишь в связи с неопределенными подозрениями), а с другой – превращающая драму в комедию, причем в комедию перепутанных ролей.

После длинной и драматичной сцены ревности (в которой каждый из супругов только *предполагает*, что другой/другая вожделеет к кому-то третьему) Рауль преследует Маргариту, очевидно, для того, чтобы ее ударить. В этот момент Маргарита оборачивается и просит Рауля (своего явного антагониста) помочь ей (т. е., очевидно, защитить ее от него самого).

Фабула тут довольно запутанная, и читателю было бы трудно резюмировать ее в терминах актантных ролей. В самом деле, *актантов* здесь много: есть Субъект и Объект стычки, есть Отправитель и Получатель просьбы о помощи, есть Помощник и Противник. Но ролей всего три: Жертва (героиня), Злодей и Помощник-Спаситель. Более того, три роли розданы двум *персонажам* (two *actors*, due *attori*): Раулю и Маргарите. Маргарита, конечно, – Жертва,

а Раулю приходится играть сразу две несовместимо противоположные роли: Злодея и Помощника-Спасителя.

Рауль, который в действительности (повествовательной, нарративной) есть Злодей, становится Помощником-Спасителем в мире *пропозициональных установок* — желаний или мнений (beliefs) Маргариты. Маргарита хочет, чтобы (и/или *верит* в то, что) Рауль стал ее Помощником-Спасителем, и эта ее пропозициональная установка приобретает своего рода *перформативное значение*; Маргарита совершает нечто посредством слов.

Стоит подробнее рассмотреть финал второй главы, потому что он, по сути дела, содержит в себе всю *Драму* in nuce[1]. Опишем с помощью символов то, что происходит в этой *фабуле в фабуле*. Введем следующие обозначения:

a) s — Помощник-Спаситель;
   ~s — Злодей и Противник (или не-Помощник);
b) B_m — «Маргарита верит, что»;
   K_m — «Маргарита знает, что»;
   W_m — «Маргарита хочет, чтобы».

Читатель (узнав, что Рауль — Злодей и Противник Маргариты, но что Маргарита просит его быть ее Помощником и Спасителем от Злодея) должен прийти к следующему предварительному умозаключению:

$(\forall x)\ [s\ (x)\ V\ \sim s\ (x)]$

$K_m\ \{[(\exists x)\ \sim s\ (x) \cdot (x = \text{Рауль})] \cdot W_m\ [(\exists x)\ s\ (x) \cdot (x = \text{Рауль})]\}$

$\Rightarrow$

B_m возможно $[\sim s\ (x) \cdot s\ (x)]$

Стало быть, Маргарита *знает*, что она *хочет* логически (и/или нарративно) невозможного. Но поскольку она этого *хочет*, она *верит*, что такое невозможно-противоречивое возможно. И это не единственное умозаключение, которое может сделать читатель. Можно предположить и такое: Маргарита *верит*, что, если *захотеть*, то невозможное может стать возможным. Или даже: она *хочет* заставить Рауля *поверить*, что невозможное возможно. И т. д., и т. п.

[1] Здесь: «в сжатом виде», «вкратце» *(лат.)*.

В этом смысле вторая глава *Драмы* – *fabula in fabula*. Она предвосхищает тот лабиринт противоречий, по которому поведет читателя фабула новеллы. И она же как бы убеждает читателя в том, что свои желания (и ожидания) можно принимать за (или даже превращать в) действительность.

Если бы читатель в первый же раз внимательно и критически прочитал эту главу *Драмы*, он мог бы предвидеть дальнейшее развитие новеллы и избежать ошибок в ее интерпретации. Но, как уже сказано, даже в этой главе тема недоразумения и логической непоследовательности заглушается, оттесняется на второй план темой адюльтера. Все мы умны задним умом: второй топик раскрывается только при втором прочтении. Кого боги хотят погубить, того они лишают разума. *Драма* в данном случае пускает в ход стратегию своего дискурса, чтобы лишить разума (или скорее зрения, видения, понимания) своего наивного читателя и не дать ему понять (увидеть) стратегию фабулы.

8.3. Стратегия нарративных структур

8.3.1. Инференциальные прогулки-вылазки и главы-фантазмы

Рассматривая вторую главу *Драмы* как уменьшенную модель новеллы в целом, мы находим в ней красноречивый пример, показывающий, в чем заключается различие между актуализацией структур дискурса и актуализацией структур повествования (нарратива).

Рауль преследует Маргариту /la main levée/ (/подняв руку/). Читатель, обращаясь к фрейму «ссора между супругами», понимает эпизод таким образом, что Рауль поднял руку, чтобы ударить жену[v].

Но, предпринимая эту семантическую экспликацию, читатель на самом деле осуществляет двойное умозаключение:

a) он понимает, что Рауль хочет ударить Маргариту;

b) он ожидает, что Рауль *действительно* ударит Маргариту.

Умозаключение (a), относящееся к плану дискурса, — верно. Но умозаключение (b), относящееся к плану повествования, — ложно, поскольку в ходе дальнейшего повествования оно опровергается.

На уровне структур дискурса читатель приглашается заполнять различные пустоты во фразовых пространствах (тексты — это ленивые механизмы, которые всегда просят других взять на себя часть их работы). На уровне же нарративных структур от читателя ожидаются предсказания-предвидения относительно будущего развития фабулы.

Чтобы делать такие предсказания, читатель прибегает к различным интертекстуальным фреймам и совершает среди них инференциальные прогулки-вылазки.

Любой текст, даже если он не содержит конкретного повествования, так или иначе заставляет своего адресата ожидать (и предвидеть) завершение каждого незавершенного предложения. Например, предложение /Джон не придет, потому что.../ заставляет читателя строить догадки о недостающей информации. Ясно, что потребность в подобных ожиданиях более очевидна в тексте повествовательном. Читатель призван предвосхищать общий ход событий, составляющих фабулу, — вплоть до финальной ситуации. Нередко художественный (fictional) текст не только дозволяет подобные инференциальные прогулки-вылазки читателя, но, более того, с нетерпением ожидает их, чтобы ему самому (тексту) не надо было говорить слишком много.

Нередко, если есть ряд каузально связанных событий «a, ..., e», текст сообщает читателю о событии «a», а затем, через некоторое время, о событии «e», считая само собой разумеющимся, что читатель уже предвидел события «b, c, d» (по отношению к которым «e» — это следствие согласно многочисленным интертекстуальным фреймам). Другими словами, автор уверен, что читатель уже сам «написал» некую главу-фантазм о событиях «b, c, d» — «главу», которая не явлена на уровне структур дискурса, но которая считается как бы осуществленной

с точки зрения последовательности повествования. И текст имплицитно подтверждает правильность этой главы-фантазма, «написанной» читателем в порядке предположения.

Что же происходит в нашей *Драме* к концу ее четвертой главы? Рауль и Маргарита получают сообщения о том, что Маргарита и Рауль пойдут веселиться на бал. Естественно умозаключение: никто не станет писать анонимные письма мужу о его жене и жене о ее муже иначе, как с целью сообщить о неких сексуально-сомнительных обстоятельствах. Поэтому возникает подозрение, что Рауль и Маргарита собираются на бал для встречи соответственно с любовницей и любовником. Если кто-то идет на встречу с кем-то, то этот второй кто-то существует. Заметьте, однако, что текст вовсе не говорит, что Рауль и Маргарита встретятся с кем-то. Можно лишь строить умозаключения, что они собираются встретиться с кем-то.

Никто и ничто также не говорит, что анонимные письма содержат правду. Но в этом пункте ожидаемое умозаключение подкрепляется слишком многими интертекстуальными резонами: *так обычно бывает.* Более того, когда Рауль и Маргарита говорят друг другу, что они в день бала поедут туда-то и туда-то, они говорят это, /dissimulant admirablement leurs desseins/[37].

Семантическая экспликация глагола /dissimuler/ («скрывать», «утаивать», «маскировать») свидетельствует о том, что если кто-то «скрывает», значит, есть что «скрывать» и есть нечто «скрываемое». Поскольку и Рауль, и Маргарита «скрывают» некий «проект», говоря о другом, «нескрываемом», «неутаиваемом» «проекте», значит, этот последний — ложь и обман. А каковы же их истинные «проекты», истинные замыслы?

И здесь к нашим услугам — весь универсум интертекстуальности, от Боккаччо до Шекспира и далее; у нас есть масса информации для разнообразных инференциальных прогулок-вылазок.

[1] Искусно скрывая... свои [истинные] намерения *(фр.).*

Что делает супруг (супруга), когда он (она) подозревает супругу (супруга) в неверности? Пытается застичь ее (его) на месте преступления. Поэтому, разумеется, и наши герои отправляются на бал, каждый нарядившись в костюм соперника/соперницы в предполагаемом адюльтере. Правда, загвоздка в том, что ни Рауль, ни Маргарита *не знают, как будет одет (одета) соперник (соперница)*, поскольку в полученных письмах речь идет лишь о масках самих супругов. Тут перед нами интересный случай наивной идентификации *знания читателя* со *знанием персонажа*: читатель приписывает персонажам новеллы то знание, которым обладает только он. Текст так хитро устроен, информация дается им так запутанно, что читателю с первого раза, при первом чтении, трудно разобраться, что к чему. По сути дела, Алле играет с читателем — играет, учитывая психологию чтения и тот уровень внимания, который М-Читатель может задействовать во время наивного чтения текста.

Читатель вовлекается в инференциальные прогулки-вылазки и, увлекшись, не только *предполагает*, что Рауль и Маргарита собираются пойти на бал, но и сам *ведет* их на бал: читатель «пишет» главу-фантазм между реальными четвертой и пятой главами *Драмы*, так что в пятой главе он не сомневается в том, кто именно пришел на бал. На этом этапе он уже не способен отличить воображенный им ход событий от хода событий, действительно происходящих в мире новеллы.

Инференциальная прогулка-вылазка во многом похожа на риторическую *энтимему*[1]. Первый шаг — это правдоподобная посылка, почерпнутая из собрания расхожих мнений, или (снова вспомним Аристотеля) из *endoxa*. *Endoxa* — это совокупность имеющейся интертекстуальной информации, и некоторые элементы этой информации уже изначально увязаны в различные возможные схемы энтимемных цепочек. То, что Аристотель называет

[1] Энтимема (*греч.* enthymēma) — «сокращенный силлогизм» (или, по Аристотелю, «риторический силлогизм»), умозаключение, в котором пропущена (но подразумевается) одна из составных частей.

topoi (топосами)[1], есть именно это: гиперкодированные, проторенные тропки для инференциальных прогулок-вылазок.

Но в данном случае читатель совершает нечто большее (и худшее), чем просто энтимема: читатель строит *сорит*[2] из *паралогизмов*[3]. В письме говорится, что Рауль пойдет на бал одетый Тамплиером, — и читатель забывает о том, что это всего лишь утверждение в письме, и принимает его за факт: Рауль пойдет на бал одетый Тамплиером. Затем читатель превращает (условно-)фактуальное утверждение ([a] contingent proposition, una proposizione contingente) («есть Тамплиер, который есть Рауль») в утверждение необходимо истинное (для каждого *индивида*[4] в каждом *возможном мире*[5], «если Тамплиер, значит, Рауль»). Наконец, в пятой главе читатель использует частноутвердительное суждение, высказанное в тексте («есть Тамплиер»), для построения силлогизма в *Modus Ponens*[6]:

a) если Тамплиер, значит Рауль;

b) есть Тамплиер;

c) значит Рауль.

К сожалению, читатель в данном случае мыслит не в терминах логики, а в терминах интертекстуальных фреймов.

1 *Topoi* (*греч.* мн. число от *topos* — букв. «место»; традиционный латинский перевод — *loci communes*; по-русски иногда — *топос* и мн. ч. *топосы*) — «общие места»; у Аристотеля (и позже в античной и средневековой традиции) — термин риторики и логики; в современных гуманитарных науках понимается более широко: как повторяющиеся темы (мотивы) в том или ином круге текстов.

2 Сорит (*греч.* sōrītēs — букв. «нагроможденный», «сваленный в кучу», подразумевается — силлогизм, умозаключение): «Сокращенный вид цепи силлогизмов, с пропуском посредствующих заключений и с выводом одного заключения из ряда посылок» (Толковый словарь русского языка/ Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М., 1940).

3 Паралогизм — ошибочное умозаключение (нарушающее правила логики).

4 О понятии (термине) *индивид* — см. ниже прим. 1 на с. 375.

5 О понятии *возможный мир* — см. ниже раздел 8.4. В Lector in fabula глава о возможных мирах предшествует данной главе.

6 Modus Ponens — одна из основных схем логического вывода: «Если из A следует B и имеет место (истинно) A, то можно утверждать, что имеет место (истинно) B».

Инференциальные прогулки-вылазки возможны, когда они правдоподобны: согласно «Поэтике» Аристотеля («Поэтика», 1451b) то, что уже случалось прежде, более правдоподобно, чем то, что происходит впервые, ибо сам тот факт, что нечто уже случалось, подтверждает, что это нечто – возможно. Инференциальные прогулки-вылазки подкрепляются памятью о подобных событиях, зарегистрированных в интертекстуальной энциклопедии.

В распоряжении читателя *Драмы* – много *topoi (топосов)*, готовых прийти ему на помощь. Время действия новеллы – *belle époque*[1], когда был очень популярен образ «великолепного рогоносца» («un cocu magnifique»). Между прочим, наши герои смотрят пьесу (комедию) «Изменщица», автор которой, Жорж де Порто-Риш (1849–1930), был известен тем, что (согласно Британской энциклопедии) в своих произведениях постоянно использовал «разные вариации на одну и ту же тему вечного треугольника: жена, муж и любовник».

Таким образом, данный топик побуждает нашего М-Читателя вообразить два треугольника с общим основанием, которые образуют еще одну рогатую фигуру:

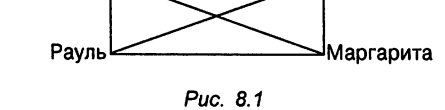

Рис. 8.1

Однако ожидания читателя в конце концов не оправдываются, и двойной треугольник оказывается ложным квадратом или, точнее, парой параллельных прямых, которые (согласно пятому постулату Евклида) никогда не пересекаются:

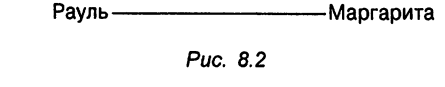

Рис. 8.2

[1] См. выше прим. 1 на с. 198.

Можно сказать, что *Драма* – нечто вроде необычной азартной игры. Вплоть до четвертой главы это как бы обычная рулетка: Вы ставите на черное, а выигрывает красное. Игра есть игра: Ваши ожидания могут не сбыться, но с Вами играют по правилам *этой* игры. Однако в шестой главе *Драма* становится такой игрой, в которой Вы ставите, например, на *семнадцать*, а крупье вдруг объявляет: «Флэш-рояль!»[1] Вы пытаетесь протестовать, а крупье в ответ: «При чем тут семнадцать? В какую игру Вы, по-Вашему, играете?»

Если Вы вообразили каких-то *индивидов* (и отношения между ними), которых в конце концов в тексте не оказывается, значит, Вы противопоставили миру текста некий *возможный мир*, который ему *недоступен*.

8.4. Возможные миры

8.4.1. Понятие возможный мир *в семиотике текста*

Понятие *возможный мир* необходимо нам для того, чтобы рассуждать о предвидениях-предсказаниях читателя и о его инференциальных прогулках-вылазках.

Обратимся вновь ко второй главе *Драмы*, к «поднятой руке» Рауля. Умозаключение (a) (см. раздел 8.3.1) относительно намерений Рауля имеет дело с возможным миром, обусловленным пропозициональной установкой Рауля. Умозаключение (b) (там же) относительно последующего хода событий имеет дело с возможным миром читательских ожиданий – ожиданий того, что произойдет при дальнейшем развертывании фабулы.

Далее во второй главе *Драмы* мы видим, что «реальный» мир фабулы вступает, так сказать, в противоречие с возможным миром Раулевых желаний: Рауль не бьет Маргариту. То же происходит и с возможным миром читательских ожиданий. Оба названных возможных мира в конечном счете оказываются неактуализованными в силу того факта, что фабула прочерчивает другой ход событий. Оба

[1] Термин, относящийся к игре в покер.

мира остаются своего рода набросками другой истории (another story, un'altra storia), которая могла бы иметь место, если бы события развивались по-другому (т. е. если бы вымышленный мир, принимаемый здесь за «реальный», был организован иначе).

Без введения понятия *возможные миры* инференциальные прогулки-вылазки нельзя было бы отличить от семантических экспликаций, т. е. действий по актуализации структур дискурса. И те и другие действия связаны с отсылками к *энциклопедической* информации (к различным системам кодов и гиперкодированным корреляциям в случае семантических экспликаций и к интертекстуальным фреймам в случае структур повествования), но различаются своей *модальностью.*

Семантические экспликации (когда, например, у лексемы /человек/ актуализируется потенциальное семантическое *свойство* «быть человечным» или «быть двуруким») имеют дело с *индивидами (объектами)* и *свойствами*, относящимися к тому миру, который текст представляет как «действительный», «реальный» (и который обычно воспринимается — если только автор не утверждает иное — как в основе своей подобный миру нашего, читательского опыта и нашей *энциклопедии*). Что же касается инференциальных прогулок-вылазок, то они имеют дело с *индивидами* и *свойствами*, относящимися к иным, возможным, мирам, возникающим в воображении читателя, когда он представляет себе возможные пути развития фабулы.

Теперь сформулируем следующие вопросы:

a) Имеем ли мы право заимствовать из модальной логики понятие *возможный мир*, чтобы использовать его в нашем семиотическом анализе повествовательных текстов?

b) Можем ли мы использовать это понятие не просто как метафору?

Понятие *возможный мир* было создано в рамках модальной логики, чтобы избежать ряда проблем, связанных с интенсиональностью, разрешая их в терминах экстенсиональных. При этом семантической логике возможных

миров приходится абстрагироваться и от конкретных различий в значениях между разными выражениями, и от конкретного кода, необходимого для интерпретации данного языка: «Семантическая теория рассматривает пространства сущностей и возможных миров как „чистые", недифференцированные множества, не обладающие какой-либо структурой; и хотя пространство моментов времени есть по крайней мере упорядоченное множество, принято — и это удобно — предъявлять как можно меньше требований к упорядочивающим его отношениям» (Thomason, 1974, p. 50).

Ясно, что нас интересует другое, даже противоположное: *конкретные* случаи семантических экспликаций и инференциальных прогулок-вылазок. Поэтому с точки зрения семиотики текста возможный мир не есть *чистое* множество, но, напротив, есть множество *загроможденное (overfurnished, ammobiliato)*. Другими словами, мы будем говорить не об абстрактных типах возможных миров, не содержащих списков *индивидов* (Hintikka, 1973, гл. 1), но, напротив, о мирах «чреватых», в которых мы должны знать все действующие *индивиды* со всеми их *свойствами*.

Такая исходная предпосылка может вызвать по крайней мере два возражения, оба сформулированные Уго Волли (Volli, 1978):

a) Понятие *возможный мир* употребляется во многих философских контекстах — иногда как всего лишь фигура речи, метафора, заимствованная из научно-фантастических романов; иногда в крайне метафизическом смысле; иногда же как сугубо формальное исчисление, обращающееся с интенсиональными сущностями так, как если бы они были сущностями экстенсиональными, с добавлением привлекательной метафоры. Поэтому как понятие модальной логики понятие *возможный мир* — сомнительно; как понятие философское — устарело; а в том, что касается его применения к естественным языкам и семиотическим системам, — см. возражение (b).

С точки зрения логики, поскольку понятие *возможный мир* предполагает понятия *необходимость* и *возможность*,

оно представляет собой всего лишь *petitio principit*[1]. Сказать, что высказывание *p* необходимо в данном мире, если оно истинно во всех возможных мирах, *доступных*[2] из данного, — это значит не сказать ничего, поскольку одновременно говорится, что два или более мира взаимно *доступны* (или *совозможны* [com-possible]), если одни и те же необходимые высказывания истинны во всех этих мирах. Сказать, что высказывание *p* возможно в данном мире, если *p* истинно по крайней мере в одном из совозможных (compossible) ему миров, — это еще в большей степени хождение по кругу. Более того, формы *доступности* (рефлексивность, транзитивность, симметричность) в различных модальных системах разные (см.: Hughes and Cresswell, 1968).

b) Понятие *возможный мир* при его употреблении применительно к естественным языкам — это *понятие содержательное (субстанциональное)*. Если *формальное понятие* по крайней мере дает возможность строить какие-то исчисления, то *понятие содержательное* такой возможности не дает. Зачем же оно тогда нужно?

Приведенные возражения звучат очень убедительно, и я готов принять их в тех случаях, когда речь заходит о псевдометафизических проблемах, связанных с контрфактическими высказываниями или с онтологическим статусом того, что могло бы иметь место, если бы дела обстояли не так, как они обстоят в действительности.

Но я не могу не высказать несколько соображений, касающихся данного моего исследования:

a) трудно пользоваться понятием *инференциальные прогулки-вылазки*, не имея под рукой еще и такого понятия, как *возможный ход событий*;

b) такой текст, как *Драма*, похоже, говорит нам, что мы должны ввести понятие *возможный мир верований/пред-*

[1] Предвосхищение основания *(лат.)* — одна из распространенных логических ошибок, когда истинность некоторого высказывания доказывается в конечном счете на основании (молчаливо предполагаемой) истинности этого самого высказывания.

[2] О понятии *доступность* в рассуждениях (дискурсе) о возможных мирах — см. ниже раздел 8.6.4.

положений (персонажа и/или читателя) для того, чтобы объяснить, каким образом подобный текст действует (или не действует совсем);

c) если понятие *возможный мир* пришло из литературы, почему бы не вернуть его туда обратно?

8.4.2. Несколько определений

Чтобы избежать долгих эпистемологических рассуждений о разных смыслах этого понятия, я позволю себе дать такое определение *возможного мира* — а также *доступности* (accessibility, accessibilità) между мирами и *тождественности* конкретного *a* в разных мирах (*межмировой тождественности* [transworld identity]), — которое удовлетворяет требованиям семиотического анализа прагматических процессов, имеющих место при порождении и интерпретации текстов (см. главным образом: Petőfi, 1975, 1976; Vaina, 1976, 1977):

a) *возможный мир* — это *возможное положение дел*, выраженное (описанное) некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или *p*, или *~p*;

b) возможный мир состоит из множества возможных *индивидов*[1], наделенных *свойствами*;

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

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

[1] Следует иметь в виду, что слово-термин *индивид* употребляется здесь и далее в специфическом смысле. См., например, статью «Индивид» в Философской энциклопедии (М, 1962. Т. 2. С. 260): «**Индивид**... единичный, отдельный, фиксированный, тем или иным способом выделенный, отграниченный предмет... В логике **индивид** — единичный объект, противопоставляемый виду... роду... классу... множеству». Далее У. Эко говорит о таких, например, *индивидах*, как *волк*, *лукошко*, *Париж* и т. д.

Подобные определения формулируются во многих работах по логике возможных миров. Некоторые авторы сравнивают возможный мир с «цельным (завершенным) романом», т. е. с таким множеством высказываний, которое не может быть расширено без нарушения своей внутренней логики. Возможный мир — это то, что описывается в подобном «цельном романе» (см.: Hintikka, 1967, 1969b). Согласно А. Плантинге «каждый возможный мир имеет свою книгу: для любого возможного мира W книга о W — это множество S высказываний p, таких, что p — элемент множества S, если W влечет за собой (имплицирует) p» (Plantinga, 1974, p. 46).

Однако утверждение, что возможный мир соотносится с неким текстом (или книгой), не равносильно утверждению, что всякий текст говорит о каком-то возможном мире. Если я пишу исторически документированную книгу об открытии Америки, то создаю текст, соотносящийся с тем, что все считают «реальным» миром. И когда я описываю какую-то часть этого мира (город Саламанку, каравеллы Колумба, остров Сан-Сальвадор и т. д.), я исхожу из того, что *подразумевается* или может быть *подразумеваемо* и все остальное в этом мире: все *индивиды* со всеми их *свойствами* (например, что Ирландия расположена к западу от Англии, что весною цветет миндаль и что сумма внутренних углов треугольника составляет сто восемьдесят градусов).

А что же происходит тогда, когда я создаю воображаемый, выдуманный, возможный мир, — например, мир волшебной сказки?

Если я рассказываю сказку о Красной Шапочке, я населяю мой *нарративный мир* (il mio mondo narrativo) определенным, ограниченным числом *индивидов* (девочка, ее мама, ее бабушка, волк, охотник, два домика, лес, ружье, лукошко и т. д.), наделенных определенным числом *свойств*. Некоторые из этих *свойств* соответствуют таковым в мире моего опыта (так, в сказке лес тоже состоит из деревьев), но есть и такие *свойства*, которые имеют место лишь в данном возможном мире: например, в названной сказке волк обладает способностью разговаривать, а бабуш-

ка и внучка — способностью не умирать, будучи проглоченными волком[VI].

В этом нарративном мире (возможном мире, созданном его автором) персонажи обретают пропозициональные установки: например Красная Шапочка сначала *полагает*, что волку можно доверять, а позже *верит*, что перед нею в кровати лежит ее бабушка (читателю сказка заранее сообщила истинную ситуацию, не соответствующую представлениям легковерной девочки). Мнение (the belief, la credenza) Красной Шапочки, то, что она *полагает*, во что она *верит*, — это *доксастический*[1] *конструкт* персонажа сказки, и как таковой он также принадлежит миру сказки, ее фабуле. Таким образом, сказка и ее фабула предоставляют нам два несколько различающихся между собой описания, два конструкта: в первом — волкам можно доверять, а на кровати перед Красной Шапочкой лежит бабушка; во втором — волкам доверять нельзя, и на кровати лежит волк. Мы изначально знаем, что один из этих конструктов подается как истинный, а другой — как ложный, но Красная Шапочка узнает об этом лишь к концу сказки. Иначе говоря, к концу сказки доксастический конструкт персонажа опровергается, оказывается ложным. Проблема заключается в том, чтобы определить отношения между двумя вышеназванными конструктами и установить, в какой мере они сравнимы и взаимно *доступны*. Чтобы подступиться к этой проблеме, позволю себе сделать некоторые теоретические допущения.

8.4.3. Возможные миры как конструкты культуры

Прежде всего, я сделаю такое допущение, что возможный мир (далее — W) — это *ens rationis*, т. е. *конструкт разума* (конструкт, созданный разумом)[2]. В этом конструкте раз-

[1] От греч. *doxa* (мнение).

[2] *Ens rationis* — термин и понятие из «схоластической» философии, в которой было выработано противопоставление понятий *ens realis* (букв. «сущность реальная», «нечто реально существующее») и *ens mentis* или *ens rationis* (букв. «сущность сознания» или «сущность разума», т. е. нечто, существующее лишь в разуме или сознании человека).

личие между *индивидами* и *свойствами*, по сути дела, исчезает, потому что индивиды рассматриваются как совокупности *свойств*; элементарными считаются только *свойства*. Тем не менее это различие (между *индивидами* и *свойствами*) должно быть сохранено из практических соображений, поскольку никакой возможный мир не создает все составляющие его части ex nihilo[1].

Я. Хинтикка (Hintikka, 1973) показал, как можно конструировать различные возможные миры, по-разному комбинируя один и тот же набор *свойств*. Так, если даны *свойства*:

круглый красный некруглый некрасный,

то из их различных комбинаций можно сконструировать четыре различных *индивида*:

	красный	круглый
x_1	+	+
x_2	+	–
x_3	–	+
x_4	–	–

Рис. 8.3

Можно представить себе W_1, в котором существуют x_1 и x_3, а x_2 и x_4 – не существуют. С другой стороны, можно представить себе W_2, в котором существуют только x_2 и x_4, или W_3, в котором существует только x_1.

Очевидно, что *индивиды* в подобном случае суть не что иное, как пары по-разному скомбинированных *свойств*.

Н. Решер говорит о возможном мире как об *ens rationis*, как о «представлении *possibilia*[2] в качестве конструктов разума» (Rescher, 1973, p. 331) и предлагает некую матрицу (к ней мы еще обратимся позже), с помощью которой можно составлять комбинации из *существенных* (essential, essenziali) и *случайных* (accidental, accidentali) *свойств*, конструируя таким образом различные индивиды.

[1] Из ничего *(лат.)*.

[2] Возможные [объекты, сущности] *(лат.)*.

Я бы предпочел в данном случае термин *конструкт культуры*.

При таком подходе Красная Шапочка — в мире той сказки, которая ее создает (конструирует), — есть всего лишь пространственно-временное сочетание, соединение ряда физических и психических качеств (в терминах семантики — *свойств*), в числе которых — и такие *свойства*, как:

— «состоять в отношениях с другими *сочетаниями свойств*, т. е. другими персонажами»;
— «совершать определенные действия»;
— «быть объектом других действий»;
— «испытывать определенные чувства» и т. д.[VII]

Однако текст не перечисляет все возможные *свойства* этой девочки: говоря нам, что Красная Шапочка — девочка, текст доверяет нам (полагаясь на нашу способность к семантическим экспликациям) задачу додумать, что, стало быть, это — человеческое существо женского пола, что у нее — две ноги и т. д. Текст адресует нас (за отсутствием других указаний) к *энциклопедии*, которая соответствует нашему «реальному» миру. То же происходит и в случае волка — за исключением того, что *свойство* «неговорящий» эксплицитно заменяется *свойством* «говорящий». Таким образом, мир повествования, нарративный мир (a narrative world, un mondo narrativo) заимствует готовые комплексы свойств в качестве *индивидов* (с учетом обозначаемых поправок) у мира «реального», который для читателя остается *миром референции*[1].

Это происходит по многим — и теоретическим, и практическим — причинам. Никакой нарративный (воображаемый) мир не может быть полностью независим от мира реального, потому что [как уже сказано] не может сам создать *ex nihilo* цельный и завершенный универсум, наполнив его *индивидами* и *свойствами*. Как мы видели, тексту достаточно высказать утверждение, что существует некий (воображаемый) *индивид* по имени Рауль; определив его как мужчину, текст тем самым отсылает читателя ко все-

[1] Более по-русски (но, видимо, менее терминологично) эти слова можно было бы перевести как *мир соотнесения, мир того, к чему относится текст (мир референтов?)*.

му комплексу *свойств*, который приписывается мужчине в мире референции. Мир воображаемый, *мир возможный* в большой степени совпадает с миром «реальным», с миром читательской *энциклопедии*. И это совпадение необходимо, неизбежно не только по причинам практическим (ради экономии текстовых средств), но и по более глубоким теоретическим причинам.

Как уже сказано, невозможно сконструировать цельный и завершенный альтернативный мир. Но столь же невозможно описать наш «реальный» мир как цельный и завершенный.

Даже с сугубо формальной точки зрения трудно дать исчерпывающее описание некоего «состояния дел», некоего «универсума» (если только мы не постулируем множество «пустых» миров). Более продуктивно частичное описание, уменьшенная, модельная схема такого возможного мира, который есть часть нашего «реального» мира (см.: Hintikka, 1973, 1).

К подобному же выводу приводит и семиотический подход. В *Теории* (разделы 2.12 и 2.13) я попытался показать, что *Глобальный Семантический Универсум* или *Глобальная Энциклопедия* никогда не могут быть описаны исчерпывающе, потому что они представляют собой систему взаимоотношений, находящуюся в постоянном развитии и по сути своей внутренне противоречивую. Иными словами, мы не можем дать полного и исчерпывающего описания даже нашего «реального» мира; *Глобальный Семантический Универсум (alias Глобальная Энциклопедия)* — это всего лишь регулятивная, умонаправляющая гипотеза (a mere regulative hypothesis, una pura ipotesi regolativa).

Тем более понятно и оправданно то, что возможные миры и, в частности, миры нарративные заимствуют *индивиды* и их *свойства* у «реального» мира референции.

8.4.4. Конструирование мира референции

В рамках конструктивистского подхода к возможным мирам даже так называемый «действительный» или «реальный» мир референции следует считать одним из возможных миров, т. е. конструктом культуры.

Когда, читая сказку о Красной Шапочке, мы воспринимаем как «нереальное» *свойство* героини оставаться живой после того, как ее проглотил волк, то это происходит потому, что мы осознаем (хотя бы на уровне интуиции), что подобное *свойство* противоречит второму закону термодинамики. Но второй закон термодинамики — это часть *нашей* системы понятий, *нашей* семантической *энциклопедии*. Стоит поменять *энциклопедию* — и наше восприятие будет иным.

Когда античный или средневековый читатель читал библейское повествование об Ионе, которого проглотила рыба и который через три дня вылез из ее брюха цел и невредим, то такой читатель не видел в данном факте ничего противоречившего его *энциклопедии* (т. е. различным «Specula Mundi»[1], основанным в конечном счете на той же Библии). Причины, по которым мы считаем нашу *энциклопедию* лучшей, более заслуживающей доверия, чем *энциклопедия* того читателя, — внесемиотичны и внелогичны (например, мы считаем, что приверженность нашей *энциклопедии* способствует увеличению средней продолжительности жизни и строительству атомных электростанций). Так или иначе, мы можем сказать, что история Ионы и сказка про Красную Шапочку (как нарративы, повествования) частично пересекаются с *соответствующими им* (*their own*) мирами референции[VIII].

Вышеприведенные рассуждения не имеют своей целью идеалистически обесценить «реальный» мир, утверждая, что реальность — это *всего лишь* конструкт культуры (хотя несомненно, что наши способы описания реальности — это именно конструкты культуры). Цель их другая: получить конкретный результат в рамках данных теоретических рассуждений (о сотрудничестве-сотворчестве читателя с текстом).

Если, как было сказано выше, разные *возможные текстовые миры* частично совпадают с миром «реальным», а *текстовые миры* суть вообще конструкты культуры, то как мы можем сопоставлять и сравнивать конструкт культуры

[1] «Зерцала мира» *(лат.)*.

с чем-то инородным, таковым конструктом не являющимся? Очевидно, что мы должны сделать однородным то, что собираемся сравнивать. Поэтому методологически необходимо рассматривать и «реальный» мир, мир референции, как конструкт культуры.

Возможный мир (как уже сказано в разделе 8.4.2) — это часть понятийной системы того или иного субъекта, обусловленная имеющимися у него понятийными схемами. Согласно Я. Хинтикке возможные миры делятся на те, что соответствуют нашим пропозициональным установкам, и на те, что им не соответствуют (Hintikka, 1969a). В этом смысле наша приверженность тому или иному возможному миру, по словам Хинтикки, есть факт не столько онтологический, сколько «идеологический».

Я полагаю, что в данном случае под «идеологическим» следует понимать «нечто, обусловленное своей *энциклопедией*». Как говорит Хинтикка, если *a* верит, что *p*, это означает, что *p* имеет место во всех возможных мирах, совместимых с мнениями *a* (with a's beliefs, con le credenze di *a*). Конкретные мнения *a* могут иметь весьма тривиальный характер и относиться к событиям его частной жизни, но все равно они — часть общей системы мнений *a*, образующих его *энциклопедию* (так, например, *a* верит, что некая реально существующая собака — кусачая, потому что он также верит в истинность высказывания, что собаки — это такие животные, которые могут кусать людей). Если *a* верит, что Иона мог быть проглочен китом без каких-либо последствий для его (Ионы) здоровья, то это происходит потому, что *энциклопедия a* принимает данный факт как возможный (если *a* полагает, что противник может съесть его ладью своим конем, то только потому, что структура шахматной доски и правила игры в шахматы делают такой ход возможным). Если бы *a* жил в Средние века, он мог бы сказать, что никакое событие в «реальном» мире его опыта не вступило в противоречие с этой *энциклопедической* информацией о привычках китов. Средневековый *a* мог бы поверить и в существование единорогов: его *энциклопедия* могла бы так настроить его восприятие, что в

определенное время суток, при определенных атмосферных и психологических условиях он легко мог бы принять за единорога какого-нибудь оленя.

Таким образом, мир референции *a* — это *энциклопедический* конструкт. Данное утверждение звучит довольнотаки по-кантиански, и я этого не отрицаю. Так же думает и Я. Хинтикка: по его словам, нет такой Ding an sich[1], которую можно было бы описать или даже просто идентифицировать вне рамок некой понятийной структуры (Hintikka, 1969a).

Что же происходит, если пренебрегать этой методологической (эпистемологической) предосторожностью?

Происходит вот что: мы рассматриваем другие, возможные, миры так, будто мы сами обитаем в некоем привилегированном мире, в котором все *индивиды* и *свойства* непреложно даны и определены, а так называемая межмировая тождественность (transworld identity) — это всего лишь вопрос представимости и вероятности других миров с точки зрения нашего[IX].

Оспаривать правомерность такого подхода вовсе не значит отрицать тот факт, что мы имеем непосредственный опыт лишь одного-единственного *состояния вещей* (un solo stato di cose), одного-единственного мира — того, в котором мы существуем. Смысл такого оспаривания вот в чем: если мы хотим говорить об альтернативных *состояниях вещей* (или об иных культурных мирах), мы должны иметь методологическое мужество прилагать и к нашему миру референции соответствующие мерки. То же справедливо и в случае теории возможных миров (нарративных или каких-либо иных). Если я просто живу, то я живу в *нашем* мире, не навязывая себе никакой сомнительной метафизики. Но здесь речь идет не просто о «жизни»: я, конечно, живу (т. е. я, пишущий эти строки, ощущаю, что я существую в том единственном мире, который я знаю),

[1] *Ding an sich* — один из важнейших терминов в философских текстах И. Канта; букв.: «вещь сама по себе», «вещь как она есть»; традиционный (и слишком буквальный) русский перевод: «вещь в себе».

но в тот момент, когда я начинаю теоретизировать о *возможных нарративных мирах*, я тем самым решаю — в том мире, который ощущаю непосредственно, — предпринять сведéние этого мира к семиотическому конструкту, для того чтобы его можно было сравнивать с миром нарративным. Подобным образом я могу пить настоящую воду (чистую, вкусную, свежую, хлорированную, теплую, газированную и т. д.), но в тот момент, когда я хочу сравнить ее с другими химическими соединениями, я свожу воду к химической (структурной) формуле.

Если не принимать данную точку зрения, то происходит то, о чем уже говорилось — и справедливо — выше в критических замечаниях о теории *возможных миров*: например, представимость альтернативного мира незаметно подменяется представимостью психологической. Так, в отрывке из книги Дж. Хьюза и М. Крессуэлла (см. прим. IX) говорится, что в нашем мире мы можем себе представить мир без телефона, но в мире, где нет телефонов, невозможно представить мир с телефонами. Очевидно возражение: а как же тогда появились Антонио Меуччи[1] и Грэхем Белл[2]?

Конечно, всякий раз, когда речь заходит о *возможных состояниях вещей*, появляется соблазн интерпретировать их психологически: мы существуем в нашем мире, и наше *бытие-в-мире* (*in-der-Welt-sein*) заставляет нас придавать привилегированный статус нашим *hic et nunc*[3]. И интересно наблюдать, как на крайних пределах логической формализации возникает представление о Lebenswelt[4], заставляющее «рассельянцев» (russelliani) становиться, помимо их собственной воли, гуссерлианцами (husserliani). Чтобы избежать этой опасности, как раз и необходимо рассматривать

[1] Антонио Меуччи (1808–1889) — итальянец (в 1850–1853 гг. — сподвижник Гарибальди), значительную часть жизни проживший (и умерший) в Америке; один из изобретателей телефона.

[2] Грэхем Белл (1847–1922) — один из наиболее известных изобретателей телефона.

[3] Здесь и теперь (*лат.*).

[4] Жизненный мир (*нем.*).

мир референции как конструкт культуры — и конструировать его соответствующим образом, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Конечно, трудно представлять себе с некой нейтральной точки зрения два мира W_1 и W_2 как равно не зависимые от нашего мира референции, а тем более представлять этот последний как W_0, структурно не отличимый от (т. е. не более богатый и не более привилегированный, чем) W_1 и W_2. Но если вдуматься, то именно это пыталась делать [западноевропейская] философия Нового времени, от Монтеня до Локка, когда сравнивала «наши» обычаи с обычаями «диких» народов, стараясь избегать аксиологических предрассудков этноцентризма. С другой стороны, и в философии языка уже вполне признано (см., например: Stalnaker, 1976), что такие выражения, как «настоящий» или «данный» (поскольку они указуют на наш мир), — это выражения именно *указательные* (*индексные*), т. е. «переключатели» (commutatori), подобные личным местоимениям или выражениям вроде /здесь/ и /теперь/. Выражение */действительный мир референции/* означает любой мир, существуя в котором и глядя из которого его обитатели воспринимают и оценивают другие миры (альтернативные и всего лишь возможные). Так, для Красной Шапочки *действительный мир* — это тот ее мир, в котором волки обладают даром речи, а тот мир, где волки не умеют говорить, — это *мир возможный*.

Поэтому в дальнейшем мы будем рассматривать такие выражения, как *доступность* и *представимость*, лишь в качестве метафор, которые подразумевают структурную проблему взаимной трансформируемости миров (подробнее об этом речь пойдет ниже). С другой стороны, очевидно, что понятие *представимость* не следует путать с таким понятием, как *совместимость с пропозициональными установками говорящего*. Пропозициональная установка обусловлена принятием некой определенной *энциклопедии* и поэтому не имеет ничего общего с таким психологическим фактом, как «представимость»: речь идет о формальном соответствии двух конструктов. Мир Библии был

«доступен» средневековому читателю, потому что форма его *энциклопедии* не противоречила форме *энциклопедии библейской*. Таким образом, проблема, стоящая перед нами, — это всего лишь проблема *взаимотрансформируемости структур*.

8.5. Текстовые топики и необходимость

8.5.1. Диагностические свойства

Сконструировать некий мир значит приписать данные *свойства* каждому данному *индивиду*. Должны ли мы полагать, что некоторые из этих *свойств* — назовем их *необходимыми* (necessary, necessarie) — более привилегированны, чем другие, и сильнее сопротивляются процессам «наркотизации» («усыпления»)?[1] Что имеет в виду логика возможных миров, когда определяет необходимые истины как такие, которые справедливы в любом мире?

Мы подошли к проблеме, которая в философской семантике известна под именем «отношение импликации (следования)» (entailment). Теперь посмотрим, какое решение этой проблемы можно предложить с точки зрения семиотики текстового сотрудничества (сотворчества).

Во второй главе *Драмы* Рауль и Маргарита возвращаются домой из театра в *un coupé*. Что делает читатель, когда сталкивается с этой лексемой? Посредством элементарной семантической экспликации читатель понимает, что *coupé* — это экипаж, т. е. транспортное средство (a vehicle, un veicolo) (/это — *coupé* / имплицирует, т. е. влечет за собой «это — экипаж» и «это — транспортное средство»).

Однако словари сообщают нам, что *coupé* — это «короткий четырехколесный закрытый экипаж с двумя местами для пассажиров внутри и одним местом снаружи спереди для кучера»[x].

[1] См.: Введение, раздел 0.6.2.

Словари иногда путают *coupé* и *brougham*, хотя в более подробных энциклопедиях говорится, что *brougham* может иметь или два, или четыре колеса, но в любом случае кучер помещается сзади.

Впрочем, понятно, почему словари могут путать эти два слова: и *coupé*, и *brougham* — это «буржуазный транспорт» в отличие от более «пролетарского» омнибуса, в котором могло помещаться до шестнадцати пассажиров.

Итак, мы можем сказать, что различные *свойства coupé* или *brougham* становятся более или менее *необходимыми* («necessary») или *существенными* («essential») (различие между этими двумя словами поясним позже) только относительно нарративного топика (или топика дискурса): «необходимость» или «существенность» — это вопрос ко-текстуального сравнения. Когда мы сравниваем *coupé* и *brougham*, позиция кучера становится *свойством диагностическим* (см.: Nida, 1975), а тот факт, что оба экипажа — закрытые, остается на заднем плане. Если бы мы сравнивали *coupé* и *кабриолет*, то *диагностической* оппозицией была бы *постоянная закрытость — потенциальная открытость* (поскольку у кабриолета можно «откинуть» крышу). Итак, *диагностическое свойство* — это такое *свойство*, которое позволяет однозначно идентифицировать тот класс *индивидов*, о которых идет речь в данном ко-текстуальном мире (см. также: Putnam, 1970).

Во второй главе *Драмы* доминирующий топик — это ссора наших двух героев; *субтопик* — их возвращение домой. Подразумевается (и должно быть понято с помощью общих и интертекстуальных фреймов), что Рауль и Маргарита, будучи приличной буржуазной парой, должны разрешать возникающие между ними конфликты *приватно*. Следовательно, им нужен *закрытый* буржуазный экипаж. Позиция извозчика в данном случае нерелевантна. Кабриолет (с откидывающимся верхом) тут не подошел бы, а *brougham* — подошел бы вполне. Переводчик *Драмы* на английский язык перевел */coupé /* как «hansom cab» — что как раз и означает экипаж с более или менее такими же *свойствами*, что и *brougham*.

8.5.2. Импликация как металингвистический прием

И однако, есть, по-видимому, различие между *свойством* «быть экипажем» (*/coupé/*, как уже сказано, имплицирует, влечет за собой это свойство) и *свойством* «иметь четыре колеса».

В самом деле, выражение:

This is a coupé but it is not a carriage[1]

звучит как семантически неприемлемое; в то время как выражение:

This is a coupé but it does not have four wheels[2]

вполне приемлемо.

Очевидно, есть какое-то различие между *логически необходимыми свойствами* и *свойствами фактическими* или *«случайными» («акцидентными»)*. Можно сказать, что если приняты определенные *постулаты значения* (Carnap, 1952), то *brougham* — это *необходимым образом* экипаж (и транспортное средство), в то время как два у него колеса или четыре — это *свойство случайное (accidental)* (см. рис. 8.4)[XI].

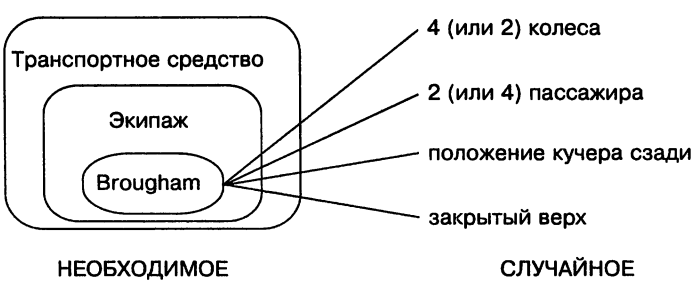

Рис. 8.4

Однако различие между свойствами необходимыми и случайными обусловлено своего рода языковым *trompe l'oeil*. Спрашивается: почему словари и энциклопедии, определяя значение слова *brougham*, никогда не упоминают такое

[1] Это — coupé, но это не экипаж *(англ.)*.

[2] Это — coupé, но у него не четыре колеса *(англ.)*.

свойство, как «способность двигаться», «быть движимым лошадьми», «быть сделанным из дерева и металла»? Очевидный ответ таков: эти *свойства* семантически включены в определение экипажа, *включены* в свойство «быть экипажем». Если бы не существовало такого «включения», то «педантичное» семантическое представление слова /brougham/ должно было бы иметь такой вид (рис. 8.5):

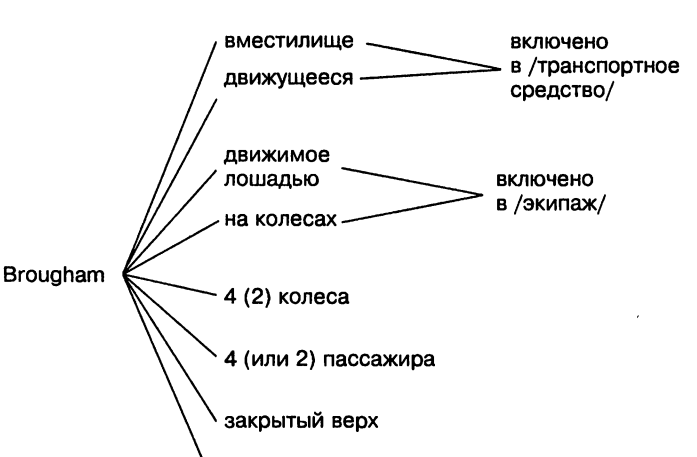

Рис. 8.5

На самом деле это представление могло бы быть еще более «педантичным», потому что и «вместилище», и «движущееся», и «лошадь», и т. д. могли бы, в свою очередь, быть интерпретированы, т. е. разложены на ряды более дробных дефиниций (и процесс этот мог бы быть бесконечным).

К счастью, в нашем распоряжении есть своего рода *метаязыковая стенография*: экономя время и пространство, мы можем не эксплицировать в каждом конкретном случае те *свойства*, которые *энциклопедия* уже зарегистрировала в связи с более широкой (гиперонимической) рубри-

кой (в нашем случае — «экипаж») так, что все эти свойства относятся не только к *coupé* или *brougham*, но и к разного рода каретам, а также к ландо, фаэтонам и шарабанам. Здесь мы имеем дело как раз с тем, что Чарльз Пирс называл «неограниченным семиозисом»: каждый знак нуждается в интерпретации посредством другого знака или ряда знаков (определений и/или текстов), так что каждый термин — это рудиментарное утверждение, а каждое утверждение — это рудиментарное умозаключение (см.: CP, 2.342–344[1]). На практике нам приходится так или иначе выходить из этого бесконечного ряда: и поэтому возникают «экономичные» правила импликации.

Иными словами, процедуры импликации оказываются своего рода метаязыковыми приемами, сокращающими потенциально бесконечные ряды фактических свойств. В последовательном и совершенно «педантичном» семантическом описании (представлении) не будет различий между необходимыми и случайными свойствами. Так, в примерах постулатов значения, предлагаемых Р. Карнапом, утверждение «холостяк — это взрослый мужчина» и утверждение «вороны — черные» равным образом считаются импликациями[2].

Правда, с точки зрения Карнапа, есть все-таки разница между L-истинами и истинами синтетическими, и L-импликация понимается как «экспликат для логической импликации или entailment» (Carnap, 1947, p. 11)[3]. Таким образом, импликация, или *entailment*, понимается как случай аналитической истины.

[1] О ссылках на тексты Ч. Пирса см. главу 7. Ср. русский перевод: *Пирс Ч. С.* Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa» // Семиотика. М., 1983. С. 171–172 (с. 172: «...термин представляет собой зачаточное предложение, предложение, в свою очередь, есть зачаточное умозаключение»).

[2] В книге Р. Карнапа, в которой он ввел понятие «постулаты значения» и на которую ниже ссылается У. Эко (см.: *Карнап Р.* Значение и необходимость. М., 1959. Приложение В. С. 321–330), приводятся несколько другие примеры: «Если Джек холостяк, то он не женат» и «Если нечто — цвета воронова крыла, то оно черное». — *Прим. ред.*

[3] Ср.: *Карнап Р.* Указ. соч. С. 41.

Следуя за Карнапом, мы должны были бы сказать, что в плане аналитическом и *coupé* и *brougham* — это транспортные средства в силу *постулатов значения*, а то, что они транспортные средства буржуазные, — это не более чем *фактическая истина* (a mere factual truth).

Однако здесь нельзя не согласиться с той критикой Карнапа, которую прекрасно сформулировал Куайн в своей работе «Две догмы эмпиризма» (Quine, 1951)[1]. То, что *coupé* есть экипаж, — столь же эмпирично (т. е. обусловлено нашими языковыми моделями), как и историческое представление о том, что coupé было транспортным средством для богатых.

Различие между синтетическим и аналитическим зависит от точки зрения, исходя из которой мы определяем, что есть центр, а что — периферия всей системы понятий данной культуры, системы, определяющей то, как мы упорядочиваем конкретные данные опыта.

В свете сказанного мы можем согласиться с Р. Чизолмом: *свойство* «становится необходимым при определенном описании» (Chisholm, 1967, p. 6).

Рассмотрим еще раз релевантные свойства трех типов экипажей, упомянутых выше, используя метод весьма простого семантического анализа (+ означает наличие данного свойства, – означает его отсутствие, 0 означает неопределенность):

	1	2	3	4	5	6	7	8
brougham	+	+	+	+	+	0	0	–
hansom cab	+	+	+	+	+	+	–	+
coupé	+	+	+	+	+	+	+	–

(1 — вместилище, 2 — подвижное, 3 — запряженное лошадьми, 4 — на колесах, 5 — с закрытым верхом, 6 — 2 пассажира, 7 — 4 колеса, 8 — кучер спереди)

Рис. 8.6

[1] См. недавно опубликованный (но, к сожалению, не вполне удачный) русский перевод этой статьи: *Куайн У. В. О.* Две догмы эмпиризма // Куайн У. В. О. Слово и объект. Пер. с англ. М., 2000.

Свойства с первого по шестое несомненно релевантны в ко-тексте *Драмы*, а *свойства* семь и восемь — нерелевантны и могут быть «усыплены» (или автором, или читателем). Но предположим, что директор музея экипажей хочет приобрести для музейной экспозиции именно *coupé* — так, чтобы все знали, чем *coupé* отличается от *brougham* (а также от всех прочих экипажей и иных транспортных средств). Тогда релевантными будут свойства с третьего по восьмое, а особенно важными — свойства семь и восемь. Свойства один (способность вмещать людей) и два (способность передвигаться) директора музея будут интересовать меньше: музейный экипаж может иметь ржавые рессоры и треснувшие колеса (в крайнем случае сгодилась бы даже и картонная модель *coupé*). Так что каждый выбирает *свойства, необходимые* именно ему[XII].

Поэтому вместо неоднозначного термина *необходимый* (necessary) мы будем употреблять термин *существенный* (essential). При описании *свойств индивида* в данном текстовом мире (в данном универсуме дискурса) мы будем особо выделять те свойства, которые *существенны для данного текстового топика.* Термин *необходимый* мы будем использовать для других целей (см. разделы 8.6.5. и 8.7.2).

8.6. Мироструктуры, доступность, тождественность (идентичность)

8.6.1. «Проявление» («усыпление») диагностических свойств как существенных

Итак, *существенность* того или иного свойства зависит от топика. Можно сказать, что текстовой топик (или топик дискурса) вычерчивает некую мироструктуру W_0, которая представляет собой уменьшенную модель мира референции: индивиды и их свойства отобраны в соответствии с потребностями данного текста. Эта мироструктура W_0 никогда не может быть столь же глобальной и целостной, как сам мир референции, но она есть некая *проекция* этого мира или взгляд на него в определенной *перспективе* —

каковую *проекцию* (или *перспективу*) мы принимаем как исходную для интерпретации данного текста.

Если бы моя теща спросила:

(1) «Что было бы, если бы мой зять не женился на моей дочери?»

— то в ответ можно было бы сказать: в тещином мире референции (W_0) я и ее зять — это один и тот же *индивид*, но в тещином контрфактическом мире (W_1) есть два разных индивида, один из которых не имеет четкого определения.

Если же, с другой стороны, кто-то (допустим, опять моя теща) спросил(а) бы:

(2) «Что было бы, если бы автор этой книги никогда не женился?»

— то в ответ можно было бы сказать, что в контрфактическом мире W_1 в этой книге не было бы рассматриваемых сейчас примеров, но в остальном такой сдвиг в отношениях родства не повлиял бы серьезно на процедуры идентификации (отождествления): автор этой книги в W_1 был бы тем же, что и автор этой книги в W_0, за вычетом изменений некоторых *случайных* («*акцидентных*») *свойств*.

Два рассмотренных примера были бы всего лишь забавными лингвистическими играми, если бы они не подводили нас к более углубленному рассмотрению общей проблемы: как определять *существенные* и *случайные свойства* в каждом конкретном случае и как определять (конструировать) миры референции.

8.6.2. Потенциальные варианты и «внештатники»

Позволю себе позаимствовать у Н. Решера (Rescher, 1973) несколько соображений для создания упрощенной модели *межмировой тождественности* (transworld identity) и взаимной *доступности* (accessibility) между мирами.

Согласно Решеру, чтобы определить некий возможный мир как конструкт культуры, мы должны задать следующее:

a) множество *конкретных индивидов* x_1, x_2, ... x_n;

b) множество *свойств* F, C, M, ..., приписываемых вышеназванным *индивидам*;

c) «спецификацию существенности» для *индивидов* и их *свойств*, определяющую, какое *свойство существенно* для какого *индивида*;

d) отношения между *свойствами* (например, отношения имплицирования, или следования).

Предположим, что нам дан мир W_1 с двумя индивидами x_1 и x_2 и тремя свойствами F, C, M (знак + означает, что у данного индивида есть данное свойство; знак – означает отсутствие свойства, а скобки отмечают свойства существенные):

W_1	F	C	M
x_1	(+)	(+)	–
x_2	+	+	(–)

Рис. 8.7

Теперь представим себе мир W_2, в котором есть такие индивиды с такими свойствами:

W_2	F	C	M
y_1	(+)	(+)	+
y_2	+	–	(–)
y_3	(+)	(–)	(+)

Рис. 8.8

Индивид в мире W_2 есть ***потенциальный вариант индивида-прототипа*** из мира W_1, если они различаются лишь случайными («акцидентными») свойствами. Таким образом, y_1 в мире W_2 — это *вариант* x_1 в мире W_1, а y_2 в мире W_2 — *вариант* x_2 в мире W_1.

Индивид в мире W_2 — «сверхштатник» по отношению к индивидам в мире W_1, если он отличается от них также и *существенными свойствами*. Таким образом, индивид y_3 в мире W_2 — «сверхштатник» по отношению к индивидам в мире W_1.

Если каждый *индивид-прототип* в мире W_1 имеет один и только один вариант в мире W_2, то в таком случае *потенциальная вариативность* сводится к тому, что называется *тождественностью поверх границ миров* (identità attraverso

mondi), или *межмировой тождественностью* (transworld identity).

Если вернуться к вышерассмотренным вопросам моей тещи, то можно сказать, что в своем контрфактическом вопросе (1) моя теща сравнивала возможный мир W_1 с миром референции W_0, конструируя их следующим образом:

W_0	M	B	W_1	M	B
x_1	(+)	+	y_1	–	+

Рис. 8.9

(где M — *существенное свойство* «быть мужем моей дочери», а B — *случайное свойство* «быть автором этой книги»).

Поскольку в контрфактическом мире W_1 индивид y_1 не обладает существенным свойством M, мы должны сказать, что индивиды x_1 и y_1 — не тождественны.

С другой стороны, контрфактический вопрос (2) сравнивает два мира, сконструированных следующим образом:

$W_{0'}$	M	B	$W_{1'}$	M	B
$x_{1'}$	+	(+)	y_1	–	(+)

Рис. 8.10

Очевидно, что в данном случае $y_{1'}$ — *потенциальный вариант* $x_{1'}$.

Очевидно также, что x_1 и $x_{1'}$ — это не один и тот же индивид. Если мы станем сравнивать мир W_0 и мир $W_{0'}$, то какой бы из них мы ни взяли в качестве мира референции по отношению к другому, *индивиды* x_1 и $x_{1'}$ будут не вариантами по отношению друг к другу, а независимыми «сверхштатниками». Очевидно, что в этих двух мироструктурах существенные свойства устанавливаются в зависимости от ко-текста — постольку, поскольку они оказываются текстуально *диагностическими*.

Все сказанное выше позволяет, помимо прочего, ответить на одно возражение, выдвинутое Уго Волли (Volli, 1978). Поскольку возможный мир никогда не может быть полным, завершенным и в силу этого всегда частично со-

впадает (overlaps, si sovrappone) со своим миром референции, то, по мнению Волли, соотнося возможный мир с миром референции, т. е. с миром «реальным», мы всегда вынуждены принимать во внимание все содержание *энциклопедии* этого «реального» мира. Согласно такой логике, говоря о возможном мире W_1 контрфактического вопроса (1) моей тещи — в каковом мире я существую в качестве заимствования из мира «реального», — следовало бы учитывать и все утверждения, справедливые в этом «реальном» мире, например, что Земля — шарообразная, что семнадцать — простое число, что Гавайи расположены в Тихом океане и так далее до бесконечности. Вышеизложенный подход избавляет мою тещу от столь непомерного труда...

Как уже отмечалось, даже контрфактическое высказывание-вопрошание связано с определенным текстовым топиком (или топиком дискурса: «мои родственные отношения с данной дамой»), и этот топик определяет, какие именно *свойства* должны быть приняты во внимание: все остальные, хоть и не отрицаются, *усыпляются* автором и могут быть *усыплены* читателем. В контрфактическом высказывании (2) несущественно, что у меня две ноги (хотя и не предполагается, что дальнейший текст это опровергает), но существенно, что означают такие слова, как /книги/ и /автор/.

Конструирование мира референции — вместо учета всего нашего мира как он есть в целом — это не только важнейший вспомогательный прием семиотики текста, но и прием, сберегающий мозги всякого нормального человека, который, сталкиваясь с тем или иным высказыванием, никогда не задается вопросом о всех возможных логических следствиях из данного высказывания. Если я думаю, пойти ли мне в Ла Скала на «Травиату», я обычно при этом не вспоминаю тот факт, что здание Ла Скала было построено по проекту Пьермарини[1]. И если я поступаю так в своей обыденной жизни, то я не вижу причин, почему бы не поступать точно так же при структурировании текстовых возможных миров[XIII].

[1] Джузеппе Пьермарини (1734–1802) — итальянский архитектор.

8.6.3. Межмировая тождественность (transworld identity)

Проблема тождественности поверх границ различных миров (transworld identity) заключается, собственно, в том, чтобы *определить нечто, остающееся тем же самым при изменении общего состояния вещей.* По сути дела, это проблема постоянства объекта, сформулированная Кантом[1], — как справедливо замечает А. Бономи (Bonomi, 1975, p. 133). Однако, продолжает он, идея «объекта» связана с представлением о его самоподобии (sue congruenze) при локализации в разных возможных мирах. Таким образом, понятие *transworld identity* следует анализировать с привлечением гуссерлианского понятия *Abschattung*[2], которое подразумевает, что, воспринимая объекты опыта, я могу видеть их в разных ракурсах. Установить определенный ракурс — это и значит установить определенный текстовой топик.

Р. Чизолм (Chisholm, 1967) предложил рассмотреть мир W_0, населенный Адамом (который согласно Библии жил 930 лет) и Ноем (который жил 950 лет). Затем он начинает остроумную игру, конструируя различные альтернативные миры, в которых — от мира к миру — Адам постепенно увеличивает срок своей жизни, а Ной уменьшает. В конце концов возникает такой возможный мир, в котором Адам проживает 950 лет, а Ной — 930; более того, в этом мире Адам зовется Ноем, а Ной — Адамом. На этой стадии своего эксперимента Чизолм задается вопросом о тождественности (идентичности) каждого из двух персонажей, но не может дать удовлетворительный ответ — и это потому, что он заранее не определил, какие именно свойства персонажей его в данном контексте интересуют. Как всегда, ответ зависит от вопроса; конкретно в данном случае — от того имплицитного или эксплицитного вопро-

[1] См.: *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 198–199 (*«Тождество и различие»*).

[2] Abschattung *(нем.)*, букв. «оттенение», т. е. изображение и/или восприятие предмета в определенном освещении и/или ракурсе. См. главу 1 данной книги (с. 105–107).

са, который устанавливает топик дискурса. Если бы в эксперименте Чизолма изначально было определено, что речь пойдет о тождественности (идентичности) *первого человека*, то никакое изменение срока жизни или имени не могло бы нанести урон тождественности (идентичности) соответствующего персонажа. Естественно, все зависит еще и от того, договорились ли мы или нет «навешивать» на имя /Адам/ и только на него описание «тот, кто по своей сути известен как первый человек». Иными словами, в данном примере нельзя полагаться на «жесткие определители» («rigid designators», «designatori rigidi»), каковыми являются согласно Солу Крипке (Kripke, 1971a) имена собственные. Необходимо установить, посредством какого определенного описания (в рамках некоторого данного текста) Адаму приписываются его существенные свойства. Очевидно, что для Дарвина или Тейяра де Шардена тот факт, что первого человека звали Адам или Ной или что он жил девятьсот или тысячу лет, был бы свойством совершенно случайным («акцидентным»). Для них было бы вполне достаточным высказывание о некоем X как о «первом человеке, появившемся на Земле».

Когда Хинтикка (Hintikka, 1969b) говорит: если я вижу человека, не будучи уверен, Джон ли это, или Генри, или кто-то совсем другой, то все равно этот человек будет тем же самым в любом возможном мире, потому что это человек, которого я вижу в этот конкретный момент, — тем самым Хинтикка формулирует в терминах восприятия ту же проблему текстового топика, о которой я здесь веду речь. Поскольку мой вопрос формулируется так: «Кто этот человек, которого я вижу в данный момент?» — то единственное *существенное свойство* этого *индивида* состоит в том, что он видим мною. Мои материальные и эмпирические потребности определяют то, что значимо в данном (кон)тексте.

8.6.4. Доступность

Теперь мы попытаемся определить, в каком смысле можно говорить о *доступности* одного мира по отношению к другому.

Согласно имеющейся литературе по данной проблематике *доступность* – это бинарное отношение W_iRW_j, где W_j доступен для W_i. Если мы хотим избежать психологизирующей интерпретации термина *доступность* (например: «индивид в мире W_i может „представить себе" мир W_j»), то мы должны сказать примерно вот что: W_j доступен для W_i, если мироструктура W_i может порождать – посредством манипуляций отношениями между *индивидами* и *свойствами* – мироструктуру W_j.

Отношения между мирами могут быть разными:

a) W_iRW_j, но не W_jRW_i: отношение бинарное, но не симметричное;

b) W_iRW_j и W_jRW_i: отношение бинарное и симметричное;

c) W_iRW_j, W_jRW_k, W_iRW_k: отношение бинарное и транзитивное;

d) предыдущее отношение – но к тому же и симметричное.

Если имеется два или большее число миров, то вышеобозначенные отношения могут изменяться в зависимости от следующих обстоятельств:

α) число *индивидов* и *свойств* одинаково во всех мирах;

β) число *индивидов* и *свойств* увеличивается по крайней мере в одном мире;

γ) число *индивидов* и *свойств* уменьшается по крайней мере в одном мире;

δ) *свойства* изменяются;

ε) (прочие возможные варианты, возникающие из комбинаций вышеназванных условий).

Что касается миров нарративных (воображаемых), то на данной основе можно было бы попытаться разработать типологию различных литературных жанров (см. интересные наметки Т. Павела – Pavel, 1975). Здесь мы рассмотрим лишь несколько примеров, интересных для нашей темы. Для начала возьмем пример с двумя мирами, имеющими одинаковое число индивидов и одинаковое число одинаковых свойств (не будем пока различать свойства существенные и случайные, «акцидентные»):

W_1	F	C	M	W_2	F	C	M
x_1	+	+	–	y_1	+	–	–
x_2	+	–	+	y_2	–	+	+

Рис. 8.11

Очевидно, что посредством некоторых комбинаторных манипуляций индивиды в мире W_1 можно сделать структурно подобными индивидам в мире W_2 – и наоборот. Следовательно, отношение между мирами здесь бинарное и симметричное (W_1RW_2 и W_2RW_1).

Рассмотрим теперь другой пример: в мире W_1 имеется меньше свойств, чем в мире W_2. Представим себе (вслед за Хинтиккой – см. выше раздел 8.4.3), что в мире W_1 есть *свойства* «круглый» и «красный», а в мире W_2 индивид может иметь еще одно *свойство*: «крутящийся».

W_1	круглый	красный	W_2	круглый	красный	крутящийся
x_1	+	–	y_1	+	–	+
x_2	+	+	y_2	+	+	–

Рис. 8.12

Можно сказать, что в мире W_2 нетрудно породить *индивиды* из мира W_1: достаточно в колонке «крутящийся» проставить минус (т. е. придать *индивиду свойство* «некрутящийся»):

$W_2 \rightarrow W_1$	круглый	красный	крутящийся
y_3	+	–	–
y_4	+	+	–

Рис. 8.13

Произведя такую операцию, мы видим, что y_4 структурно идентичен y_2, в то время как y_3 – это совершенно новый индивид (который прежде в W_2 не существовал, но был потенциально представим).

Столь же очевидно, что невозможно проделать подобную операцию в мире W_1, по отношению к миру W_2:

W_1 имеет более бедную матрицу (или мироструктуру), которая не может учесть наличие или отсутствие свойства «крутящийся». Стало быть, отношение между мирами W_1 и W_2 — несимметрично (W_2RW_1, но не W_1RW_2). В рамках второго мира можно «вообразить», «представить себе» (т. е. воссоздать в силу гибкости его структуры) мир первый, но не наоборот. Подобная ситуация описана Э. Э. Эбботом в его «Флатландии» [1]. Существо из трехмерного мира попадает в мир, где всего два измерения: гость может понять и описать мир, в котором он очутился, но обитатели этого мира не в состоянии даже представить себе своего гостя. Гость может проходить сквозь этот мир, обитатели которого мыслят лишь в терминах плоских фигур. Шар, имеющий три измерения, проходя через двухмерный мир, представляется в нем как ряд окружностей различного размера, но существа из этого мира не могут понять, почему пришелец постоянно меняет свой размер.

Рассмотрим еще один пример: к двум мирам из предыдущего примера прибавим третий мир W_3, в котором есть различие между свойствами существенными и случайными («акцидентными»). В этом мире W_3 свойство «крутящийся» *существенно* для каждого индивида, так что никакой индивид не может одновременно и существовать и быть некрутящимся (похоже, что так обстоит дело с планетами нашей солнечной системы):

W_1	круглый	красный
x_1	+	–
x_2	+	+

W_2	круглый	красный	крутящийся
y_1	+	–	+
y_2	+	+	–

W_3	круглый	красный	крутящийся
k_1	+	–	(+)
k_2	+	+	(+)

Рис. 8.14

[1] Эдвин Э. Эббот (Edwin A. Abbot 1838–1926) — английский филолог и теолог, автор научно-фантастического романа «Флатландия» (Flatland. A Romance of Many Dimeusious. 1884).

Есть разные способы перейти от мира W_3 к миру W_2. Если мы будем считать, что y_1 обладает *свойством* «крутящийся» в качестве *случайного* («*акцидентного*»), то y_1 (как и y_2) станет «сверхштатником» по отношению к прототипам в мире W_3. Если же мы решим сконструировать, исходя из мира W_3, такой y, у которого *свойство* «крутящийся» было бы *существенным*, то мы получим y_1 как потенциальный вариант k_1. Поскольку от мира W_2 легко перейти к миру W_1 (как показано выше), то, следовательно, мы имеем между мирами W_1, W_2 и W_3 отношение бинарное и транзитивное (W_3RW_2, W_2RW_1, W_3RW_1), но не симметричное.

Чтобы перейти непосредственно от мира W_3 к миру W_1, достаточно сконструировать такой мир, в котором каждый индивид будет иметь *существенное свойство* «некрутящийся». Тогда (в силу сказанного в разделе 8.6.3) индивиды из мира W_1, переопределенные таким образом, станут «сверхштатниками» по отношению к индивидам в мире W_3.

Поскольку в модальной логике тип отношений меняется в зависимости от используемой системы (T, S_4, S_5 и т. д. — см., например: Hughes and Cresswell, 1968), то можно было бы поразмышлять о взаимоотношениях между вышерассмотренными примерами и различными модальными системами. Информированный читатель уже мог усмотреть некоторые аналогии между нашими матрицами миров и теми *parlour games*[1], которые приводятся в книге Хьюза и Крессуэлла (Hughes and Cresswell, 1968) в качестве примеров различных типов отношений. Но в рамках данного рассуждения нет никакой необходимости во что бы то ни стало отыскивать формальное подобие между нашими построениями и модальной логикой. Нас здесь интересует лишь то, как создавать структурные матрицы, пригодные для представления (репрезентации) текстовых миров, и как устанавливать правила трансформаций между ними.

[1] Комнатные игры *(англ.)* типа шарад, викторин, фантов.

8.6.5. Доступность и необходимые истины

Сведя свойства необходимые к свойствам существенным (определяемым как таковые в рамках топика), мы, разумеется, произвели удобное для нас упрощение проблемы. Но остается вопрос: что делать с так называемыми «логически необходимыми» истинами, к числу которых относятся, например, *закон тождества* и Modus Ponens?

Ответ таков: эти истины следует считать не свойствами индивидов какого-либо мира, а *метаязыковыми условиями конструируемости матриц мира.*

Сказать, что все холостяки по своей сущности (essenzialmente) обладают *свойством* «быть неженатыми взрослыми человеческими особями мужского пола», значит установить (см. выше), какие именно свойства мы определяем как существенные (essenziale) в конкретном топике дискурса. Но говорить, с одной стороны, что невозможно быть одновременно и холостым и женатым (это *постулат значения*), а с другой — тут же утверждать, что некоторые холостяки женаты, по меньшей мере неразумно. Мы можем себе представить такую матрицу мира, в которой по той или иной причине для холостяка не будет считаться существенным свойство «быть человеком» (например, мы можем сказать: «В универсуме Уолта Келли Пого Поссум — холостяк» [1]), но если уже установлено, что холостяк (пусть и не человек) — не женат, мы не можем сказать, что «в универсуме Уолта Келли Пого Поссум — холост и женат».

Логическая истина, такая, как, например, «или p, или ~p», — это условие возможности вообще какой-либо мироструктуры. Представим себе такой мир W_4, в котором индивиды могли бы в одно и то же время иметь и не иметь свойство «быть круглым» (иначе говоря, в таком мире знаки + (плюс) или – (минус) в матрице не имели бы никакого определенного значения и один мог бы быть перепутан с другим). Такой мир был бы неконструируемым (и, если

[1] Уолт(ер) Келли — автор комиксов, главный герой которых — зверек (опоссум) по имени Пого Поссум.

угодно, «непредставимым» — в смысле «структурно не формулируемым»). Между прочим, сказанное, по-видимому, относится к приведенному выше высказыванию-вопрошанию (1), в котором моя теща пыталась вообразить такой возможный мир, в котором индивид, обладающий *свойством* «быть ее зятем», одновременно обладал бы и *свойством* «не быть ее зятем»; но подобное противоречие будет рассмотрено подробнее далее (в разделе 8.8.2 и сл.).

Итак, логически необходимые истины не являются элементами какого-либо мира, но суть формальные условия конструируемости матриц мира.

Однако нам могут возразить, что в мирах нарративных (вымышленных) бывают случаи, когда истины логики отрицаются. Типичны в этом отношении многие научно-фантастические романы, в которых, например, могут существовать *замкнутые* причинно-следственные цепочки: А есть причина В, В есть причина С, а С, в свою очередь, есть причина А. В таком романе индивид-персонаж может перемещаться по времени в обратном направлении и не только встретить себя самого в более молодом возрасте, но даже стать своим собственным отцом или дедом. Мы можем себе представить, что в подобном путешествии наш персонаж обнаруживает, что 17 — вовсе не простое число и что поставлены под вопрос многие другие из так называемых вечных истин. Не должны ли мы в этом случае говорить о мирах, в которых логически необходимые истины более не действительны?

Все же, по-видимому, это лишь причудливая нарративная иллюзия. Подобные миры не «конструируются», они только «называются». Легко сказать, что существует мир, где 17 — не простое число. С таким же успехом можно утверждать, что есть мир, где птички-зеленюшки питаются камнями. Но для того чтобы сконструировать первый из вышеназванных миров, необходимо сформулировать правила, по которым число 17 можно будет разделить на число, не являющееся ни единицей, ни им самим, — и показать хоть какой-нибудь результат (какое-нибудь частное). Во втором случае надо будет описать индивиды, названные «птичками-зеленюшками, питающимися камнями», при-

писав им некие свойства, например: «проживать в XVII веке», «быть зелеными», «обитать под землей и есть все те камни, которые патер Кирхер бросал в кратер вулкана, чтобы проверить, долетят ли они до антиподов или соберутся в центре Подземного Мира (Mundus Subterraneus)»[1].

Как видим, в данном случае мы бы конструировали индивиды, комбинируя — хоть и необычным способом — те свойства, которые можно найти в матрице W_0 (т. е. мира референции).

К тому же ряду относится и вопрос, известный из истории философии: «Можно ли представить себе гору из золота?»[2] — а также вопрос, который в свое время задал Гораций: «Можно ли вообразить человеческое существо с лошадиной шеей?»[3] Почему бы и нет? И в этих случаях говорится о новых предметах, составленных из того, что уже

[1] Афанасий (Атанасиус) Кирхер (1601–1680) — немецкий ученый, священник и один из первых популяризаторов науки. Упомянутые в тексте эксперименты он проводил в кратере Везувия.

[2] Использование представления о «золотой горе» для иллюстрации способности человека представлять себе нечто прежде им невиданное (и даже не существующее на свете) как новое сочетание ранее знакомых качеств идет по крайней мере от Фомы Аквинского, возражавшего в своей «Summa Theologiae» (часть I, вопрос 78, пункт 4) Авиценне, который понимал фантазию как способность «сочетать и разделять воображаемые формы, как, например, когда мы из воображаемой формы золота и воображаемой формы горы складываем единую форму золотой горы, которой мы никогда не видели». По мнению Фомы, для этого достаточно способности к воображению.

Этот же пример использовался в пресловутом «Молоте ведьм» («Malleus maleficarum») — средневековом руководстве по изобличению ведьм Генриха Кремера и Иоганна Шпренгера (ок. 1486 г.) — при ответе на вопрос (часть I, вопрос X), может ли дьявол внушить человеку, что он видит нечто, ранее им не виденное, а также Д. Юмом в «Трактате о человеческой природе» (книга первая, часть I, глава 2) и «Исследовании о человеческом познании» (глава 2) и некоторыми другими философами. — *Прим. ред.*

[3] Очевидно, имеется в виду начало «Послания к Пизонам (Об искусстве поэзии)»:

«Если художник решит приписать к голове человечьей
Шею коня...» *(Пер. М. Л. Гаспарова).*

известно. Гораздо труднее (как свидетельствует история логики) представить себе (т. е. сформулировать правила, по которым можно построить) квадратный круг.

Еще один пример: в научно-фантастическом романе может идти речь о некой «машине», которая дематериализует некий предмет (скажем, куб), а затем этот предмет вновь появляется, но пропутешествовав назад во времени (скажем, этот куб оказывается стоящим на той же «машине», но на час раньше, чем его туда поставили). Подобную «машину» можно *назвать*, но ее нельзя *сконструировать*, т. е. в романе говорится, что такая «машина» есть и что она даже имеет какое-то название, но не объясняется, как именно эта «машина» действует. Она остается, таким образом, всего лишь чрезвычайным оператором (an exception operator, un operatore di eccezione), наподобие Волшебного Дарителя в сказках[1] или Бога в повествованиях о чудесах: т. е. таким *оператором*, которому приписывается *свойство* «быть в состоянии пренебрегать законами природы (и логически необходимыми истинами)».

Однако чтобы постулировать такое свойство, необходимо прежде *принять* те законы, которые могли бы быть нарушены. В самом деле, чтобы завести речь о таком операторе, который может пренебречь законом тождества (и, например, сделать из меня моего собственного отца), надо сначала сконструировать матрицы такого мира, в котором закон тождества *будет действителен*, иначе мы даже не сможем говорить ни обо мне, ни о моем отце, ни о причудливой возможности перепутать нас двоих – мы не смогли бы также приписать «волшебному» оператору его вышеназванное свойство, потому что он и обладал, и не обладал бы им в одно и то же время.

Итак, будем различать *называние* или *упоминание* какого-либо свойства и его *конструирование*. Разумеется, если я постулирую существование некоего мира, где имеется индивид X (Бог, Волшебный Помощник или «хроносинкластический инфундибулум» [«infundibolo cronosinclastico»],

[1] См. книгу В. Я. Проппа «Морфология сказки».

придуманный Куртом Воннегутом[1]), способный отменять логически необходимые истины, я, стало быть, населяю этот мир таким индивидом, который будет «сверхштатником» по отношению к миру референции. При этом возникнут проблемы с *межмировой тождественностью* этого *индивида* X, но не будет никаких проблем со взаимной *доступностью* этих двух миров, потому что согласно правилам, уже установленным в разделе 8.6.4, и в *энциклопедии* W_0 (мира референции) есть *свойство* «быть обозначенным как нарушитель законов логики».

Уго Волли выдвинул такое возражение (Volli, 1978, n. 37): различие между *свойствами названными* и *свойствами сконструированными* неубедительно, потому что «вся история науки (а также литературы) свидетельствует о том, что с помощью моделей и метафор, которые позже обретают плоть и кровь, можно познавать (т. е. называть и описывать) новые предметы и свойства — те, что прежде „не существовали" в возможных мирах знания».

Если данное возражение утверждает, что, исходя из уже известных свойств, можно вообразить еще неизвестные сочетания свойств, то оно говорит лишь то, что мы (и вместе с нами история философии) уже сказали выше в связи с «горой из золота». Наблюдая за полетом птиц и движениями лошадки-качалки, гений вроде Леонардо да Винчи мог создать в своем воображении сочетание определенных свойств («быть тяжелее воздуха», «иметь машущие крылья», «быть материальной моделью некой органической формы»), что позволило ему дать описание летательного аппарата и постулировать такой мир, в котором подобный аппарат можно было бы реально сконструировать, — тем самым он подтолкнул воображение тех, кто позже вновь стал думать о таких аппаратах и действительно их конструировать.

[1] Имеется в виду квазинаучно-фантастический роман К. Воннегута «Sirens of Titan» (1959). Русский перевод: *Воннегут К.* Сирены Титана / Пер. М. Ковалевой. Ставрополь, 1989. В этом романе фигурирует некая космическая аномалия под названием «chrono-synclastic infundibulum», в переводе М. Ковалевой — «хроносинкластический инфундибулум». Иной возможный перевод: «время-сокрушающая воронка».

Эмилио Сальгари в своем романе «Чудеса двухтысячного года» («Le meraviglie del Duemila») изобразил больших металлических слонов, которые чистят улицы, всасывая мусор своими хоботами. Если я не ошибаюсь, идея пылесоса уже была тогда известна, но дело не в этом — все-таки Сальгари произвел нечто новое, вообразив определенное сочетание свойств: правда, надо было всего лишь сочетать нечто трубовидное и всасывающее с неким «брюхом» или контейнером. К тому же следует заметить, что Сальгари не объяснил, каким образом осуществляется всасывание мусора. Следовательно, он лишь частично *сконструировал* свой индивид, а в остальном ограничился его *постулированием (называнием)* в качестве *чрезвычайного оператора.* А что кто-то, прочитав роман Сальгари, мог вдохновиться на то, чтобы преобразовать названную чрезвычайность в конструируемую и структурно описуемую операциональность (действительность), — это уже другая история.

Если же в вышеприведенном возражении Уго Волли подразумевается, что научно-фантастический роман может, например, *высказать* мысль о существовании «воронкообразного времясокрушителя» и тем самым *предсказать* открытие данной сущности, которая позже будет описана и сконструирована, то здесь смешиваются разные определения термина *описывать.*

Вернемся к той главе нашей книги, в которой речь идет о Чарльзе Пирсе. Согласно Пирсу дать определение значит конкретно описать те действия (операции), которые требуется совершить, чтобы осуществить условия восприятия объектов того класса, с которым соотносится данный термин. Поэтому сказать, что «воронкообразный времясокрушитель» есть «пространственно-временной водоворот», еще не значит дать удовлетворительное определение. Конечно, какой-нибудь ученый, прочитав об этой странной сущности, может и в самом деле так раскрутить свое воображение, что начнет думать о действительном описании и конструировании чего-то аналогичного — и в этом не будет ничего необычайного: отправившись на поиски единорога, можно найти по крайней мере носо-

рога. Заслуживают внимания и те, кто утверждает, что литература иногда может выполнять функцию пророческую (книга *изображает* и *называет* нечто, что потом осуществляется в действительности).

Однако тут необходимо переопределить (ridefinire) Аристотелево понятие «правдоподобие». Правдоподобно ли сегодня утверждать, что можно достичь звезды Альдебаран — подобно тому как человек уже достиг Луны? Согласно нынешним научным критериям это представляется неправдоподобным, потому что полет к Альдебарану невозможно осуществить за разумно представимый отрезок времени. Но для ума ненаучного будет вполне приемлемо такое рассуждение: «Раз мы добрались до Луны, хоть раньше это считалось невозможным, почему бы не счесть возможным и путешествие на Альдебаран?» Наука, как известно, крайне осторожна в формулировках своих критериев правдоподобия, но обычное сознание, обыденное и поэтическое воображение гораздо менее осторожны в этом плане, и поэтому литературный текст способен предвидеть такой возможный мир, в котором люди прибывают на Альдебаран. Но поскольку такое событие противоречило бы всем нашим физическим представлениям, подобный литературный текст должен был бы ограничиться лишь *называнием* индивидов, способных осуществить такое путешествие (ракеты, сжиматели пространства и времени, дематериализаторы и т. д.), никоим образом их *не конструируя*. Со своей стороны, житель того мира, в котором существовали бы такие индивиды, удивился бы, как это древний поэт смог их описать, — удивился, не осознав, что это не описание, а всего лишь называние.

Подобным образом и мы, читая Роджера Бэкона, удивляемся, как это он мог с уверенностью утверждать возможность летающих машин, и считаем его столь же блестяще прозорливым, как Леонардо. Однако Леонардо хоть и приблизительно, но описал летательный аппарат, а Роджер Бэкон всего лишь гениально его постулировал, ограничась называнием.

В заключение мы, несомненно, можем сказать, что иногда на описание возможного мира отваживается ме-

тафора. В чем состоит ее механизм? Придерживаясь того определения метафоры, которое дано в *Теории* (3.4.7)[1], вспомним, что метафора имеет место тогда, когда из двух семантических единиц одна становится выражением другой, потому что происходит их совмещение (un amalgama) благодаря какому-либо общему для них обеих свойству. Следовательно, метафора (если это действительно метафора) есть уже попытка некоего «кодирования» с помощью комбинирования свойств: я называю некоторую сущность X (обладающую свойствами a, b, c) через ее замещение сущностью Y (обладающей свойствами c, d, e), совмещая X и Y по общему для них свойству c, и тем самым предвосхищаю существование некой прежде не существовавшей семантической единицы, обладающей свойствами a, b, c, d, e. В этом смысле поэтическая метафора также может стать инструментом познания, поскольку она представляет собой первый шаг, не вполне еще определенный, к конструированию матрицы мира — например, такого мира, в котором женщина будет лебедью: метафора способна вообразить возможное смешение женщин и лебедей и наличие воображаемых индивидов, обладающих свойствами и тех и других.

Что же касается научно-фантастических произведений, в которых я могу стать своим собственным отцом, а завтрашний день оказывается тождественным вчерашнему, то они большей частью именно стремятся показать, к каким неудобствам ведут логические противоречия, и обыгрывают именно тот факт, что возможный мир, предлагаемый вниманию читателя, не мог бы функционировать (и, по сути дела, может быть сконструирован лишь весьма приблизительно). Нам предлагается испытать удовольствие от неопределимого (при этом обыгрывается наша привычка отождествлять слова и вещи: в силу этой привычки мы инстинктивно верим, что вещь *поименованная* тем самым становится *данной*, т. е. некоторым образом сконструированной). В то же время нас приглашают пораз-

[1] См. также главу 2 этой книги.

мыслить о возможной неполноте, усеченности нашей *энциклопедии*, о том, что ей недостает каких-то свойств, о которых мы можем лишь догадываться. Иными словами, нас хотят заставить почувствовать то, что у Э. Э. Эбботта чувствовали обитатели двухмерного мира, когда столкнулись с трехмерным шаром. Нам говорят о возможном существовании иных измерений. Но не говорят, как их определить и обрести. В этом и заключается некоторое различие между мирами Флатландии и специальной теорией относительности. И дело здесь не просто в личных предпочтениях.

8.7. Фабула и возможные миры

8.7.1. Миры фабулы

Теперь мы можем применить изложенные теоретические соображения к нашему понятию *фабула*, иначе говоря — перевести эти теоретические выкладки в термины теории фабулы и сотрудничества-сотворчества читателя.

Мы можем следующим образом определить составные части фабулы:

а) возможный мир W_N[1], вызванный к жизни воображением автора. W_N — это абстракция. Это не текст как некое семантико-прагматическое устройство, поскольку W_N относится только к уровню фабулы. Это и не просто некое *одно состояние вещей*, но ряд; последовательность *состояний вещей*: от исходного s_1 до конечного s_n[2] — так что в последовательности s_1, s_2 ... s_n одно *состояние вещей* переходит в другое, и эти переходы осуществляются во временные промежутки t_1, t_2 ... t_n.

Далее мы будем представлять фабулу W_N как последовательность *текстовых состояний* W_{NS_1}, W_{NS_2} ... W_{NS_n}. Описание мира W_N может считаться завершенным лишь тогда,

[1] Нарративный мир, мир наррации (a narrative world, a world of narration).

[2] S — первая буква английского слова *state* и/или итальянского слова *stato* (= «состояние»).

когда будет достигнуто конечное состояние W_{NSn}. Например, мы будем правы, если скажем, что «Мадам Бовари» — это история о женщине (из мелкой буржуазии), которая изменяет своему мужу и умирает, и ошибемся, если сочтем, что это история о женщине, счастливо живущей со своим мужем, хотя начальные состояния фабулы могут внушить нам подобное представление.

Заметим, что текстовые состояния W_{NS1}, W_{NS2} ... W_{NSn} — это не возможные миры по отношению к W_N. Скорее это *актуальные состояния* (actual states) мира W_N. Если мы приняли существование возможного мира W_N, населенного двумя индивидами, которых зовут Рауль и Маргарита, то Рауль, идущий в театр, и Рауль, получающий письмо, — это тот же самый индивид того же самого мира, хотя и двух разных его состояний, подобно тому как индивид, начавший писать данную главу, — тот же самый индивид, который продолжает ее писать, живущий в том же самом мире, хотя и в двух разных его состояниях.

b) по ходу текста возникают — как элементы фабулы — *возможные подмиры* W_{NC} (где C — любой персонаж W_N)[1] — миры пропозициональных установок персонажей фабулы (т. е. того, что эти персонажи воображают и желают, во что они верят и т. д.). Соответственно W_{NCSi} (где i = 1 ... n) — это возможный ход событий в воображении (желании, надежде и т. д.) данного персонажа (C) в данном состоянии фабулы;

c) по ходу чтения текста образуются один за другим возможные *подмиры* W_R[2], т. е. возможные миры, которые создает в своем воображении (в своих страхах, ожиданиях, желаниях и т. д.) эмпирический читатель (текстом они предусмотрены как вероятные реакции М-Читателя). Эти миры W_R образуются на тех развилках вероятности, о которых шла речь во Введении (в разделе 0.7.2). Последующие состояния фабулы подтверждают (верифицируют) или опровергают (фальсифицируют) предвидения читателя;

[1] *C* — начальная буква английского слова character (= «персонаж»).
[2] *R* — первая буква английского слова *reader* («читатель»).

d) по ходу своих предвидений читатель может также вообразить (и рассказ Алле несколько раз его к этому побуждает) возможные миры представлений (ожиданий, желаний и т. д.) персонажей фабулы. Обозначим как W_{RC} тот возможный мир, который читатель приписывает персонажу, и как W_{RCC} — тот возможный мир, который в воображении читателя один персонаж приписывает другому персонажу («по-видимому, он думает, что она думает, что...»). Есть такие повествования, в которых читателю предлагается вообразить миры типа W_{RCCC} — зеркала отражаются в зеркалах[1].

Итак, мы можем сказать, что фабула — это возможный мир W_N, который включает в себя свои последовательные *состояния*. Он также включает в себя возможные миры персонажей фабулы — W_{NC}, представляющие собой их верования, желания и планы на будущее.

Стратегия структур дискурса заключается в том, чтобы побуждать читателя воображать возможные миры W_R, которые должны предвосхищать возможные будущие состояния мира W_N. Поскольку и W_{NC}, и W_R могут быть опровергнуты последующим состоянием фабулы, эти миры вовсе не непременно должны быть *доступны* миру фабулы (W_N), как будет показано в разделе 8.8.

8.7.2. S-необходимые свойства

Начало *Драмы* можно резюмировать таким макровысказыванием:

> *Около 1890 года в Париже жил человек по имени Раулъ. Он был мужем Маргариты.*

[1] [Примечание У. Эко в Lector in fabula] «Предлагаю выразить в символической форме следующее утверждение, красовавшееся на некоем плакате: „I know that you believe you understand what you think I said, but I am not sure you realize that what you heard is not what I meant“». [Примерный перевод: «Я знаю, что вы полагаете, что вы понимаете то, что я, по вашему мнению, сказал, но я не уверен, что вы осознаёте, что то, что вы услышали, — это вовсе не то, что я имел в виду».]

Читатель, исходя из своей *энциклопедии*, воспринимает Париж как *индивид* своего мира референции (W_0) и 1890 год как одно из реальных состояний этого мира (дата «1984» означала бы, напротив, возможное состояние W_0). И пока нет иных указаний, читатель может предполагать, что W_N и W_0 в основном подобны. Но что можно предположить относительно Рауля? Об этом индивиде мы знаем лишь то, что ему приписаны *свойства* «быть взрослым человеком мужского пола» и «жить в Париже около 1890 года». К счастью, нам сразу же сообщено, что Рауль женат на Маргарите. И этого достаточно, чтобы идентифицировать Рауля в пределах фабулы, не путая его ни с кем другим. Рауль — это тот индивид, который в мире W_N (частично совпадающем с миром W_0), в его состоянии s_1, имеет *свойство* «быть единственным мужем Маргариты».

В соответствующей символической записи (в которой Раулю приписан *йота-оператор*, обеспечивающий индивидуальную идентификацию) это можно выразить так:

$$(\exists x)\ [\text{мужчина}\ (x) \cdot \text{женатый}\ (x,\ z,\ W_N,\ s_0 < s_1)] \cdot$$
$$\cdot\ (\forall y\ )\ [\text{мужчина}\ (y) \cdot \text{женатый}\ (y,\ z,\ W_N,\ s_0 < s_1) \cdot$$
$$\cdot\ (z = \iota x_2)] \rightarrow (y = \iota x_1) \cdot (\iota x_1 = \text{Рауль}),$$

т. е. существует по крайней мере один индивид *x*, который есть мужчина и который в рассматриваемом мире (W_N) женат на другом индивиде z в состоянии мира W_N, по времени предшествующем его начальному состоянию s_1; и для каждого индивида *y*, имеющего те же свойства (при условии, что индивид z, на котором он женат, это идентифицированный выше индивид z), верно то, что *y* не может быть никем иным, кроме как нашим индивидом *x*, которого, помимо прочего, зовут Рауль.

В этой символической записи есть один подвох. Для того чтобы Рауль был точно идентифицирован, в записи должен быть другой индивид, идентифицированный заранее, т. е. Маргарита. Но чтобы идентифицировать Маргариту, мы должны сделать симметричную символическую запись, в которой Рауль будет фигурировать как «место приписки» Маргариты (по сути дела, идентификация Рау-

ля не может быть отделена от симметричной идентификации Маргариты):

$$(\exists x)\ [\text{женщина}\ (x) \cdot \text{замужем}\ (x, z, W_N, s_0 < s_1)] \cdot$$
$$\cdot (\forall y)\ [\text{женщина}\ (y) \cdot \text{замужем}\ (y, z, W_N, s_0 < s_1\ ) \cdot$$
$$\cdot (z = \iota x_1] \rightarrow (y = \iota x_2) \cdot (\iota x_2 = \text{Маргарита}).$$

Итак, Рауль не может быть идентифицирован без Маргариты, а Маргарита не может быть идентифицирована без Рауля. В мире нашего опыта мы вряд ли будем использовать столь сложный метод идентификации индивидов (хотя иногда стоило бы учитывать и такую возможность), но в нарративных текстах подобный способ применяется очень часто. По крайней мере, именно так мы идентифицируем те индивиды, которые суть «внештатники» по отношению к миру W_0. В самом деле, для того чтобы идентифицировать Париж, нам не нужна перекрестная идентификация (вроде описанной выше): Париж достаточно идентифицирован в *энциклопедии*. Но в случае с Раулем и Маргаритой у нас просто нет другого выбора.

Представим себе такой текст:

Жил-был Джон. И жил-был Джон.

Интуиция подскажет нам, что это неудачное повествование или даже вообще не повествование. Точнее, повествование могло бы так начинаться, но не могло бы продолжаться в том же духе. И дело не только в том, что здесь ничего не происходит. Дело в том, что непонятно, о скольких Джонах идет речь.

Представим себе, с другой стороны, что повествование начинается так:

Однажды вечером в Касабланке мужчина в белом пиджаке сидел в баре Рика. В то же самое время мужчина в сопровождении блондинки прибыл в аэропорт.

Первый мужчина идентифицирован своим конкретным отношением с данным баром (который, в свою очередь, состоит в отношениях с Касабланкой — индивидом, идентифицированным в мире W_0); одновременно бар идентифицирован своим отношением с названным мужчи-

ной. Что же касается второго мужчины, то, поскольку говорится, что он прибыл в аэропорт «в то же самое время», мы уже не примем его за первого мужчину, а идентифицируем его по его отношениям с аэропортом и/или с блондинкой (к которой также будет приложен подобный способ идентификации). Иными словами, указание на то, что названные отношения имеют место «в то же самое время», удостоверяет, что мы имеем дело с двумя разными индивидами.

Разные типы повествований используют разные способы идентификации персонажей — и могут по-разному обыгрывать эти способы. Так, например, в [западноевропейских] *романах-фельетонах* XIX в. нередко обыгрывалась ложная идентификация персонажа. Речь идет о так называемом *топосе ложного незнакомца*: в начале главы появляется некий таинственный персонаж, а потом обнаруживается (и нередко в этом нет особенной неожиданности), что речь идет о некоем *x*, который был уже достаточно идентифицирован и назван в предшествующих главах[1].

Возвращаясь к *Драме*, мы можем теперь сказать, что отношение между Раулем и Маргаритой (как и отношение между мужчиной в белом пиджаке, с одной стороны, и баром Рика, с другой) — это отношение бинарное и симметричное: xRy — где x не может существовать без y, и наоборот.

Что же касается отношений между мужчиной в белом пиджаке, баром Рика и Касабланкой, то они бинарны и транзитивны, но не симметричны:

a) мужчина идентифицируется своим отношением с баром;

b) бар идентифицируется своим отношением с мужчиной и своим отношением с Касабланкой;

c) мужчина идентифицируется также — в силу транзитивности — своим отношением с Касабланкой;

d) но Касабланка, будучи индивидом мира W_0, не требует для своей идентификации упоминания о ее отношениях с данным баром или данным мужчиной (скорее она идентифицируется исходя из *энциклопедии*; а в той мере, в какой Касабланка идентифицируется именно своим от-

[1] Ср. выше раздел 8.2.2, а также главу 5 этой книги (раздел 5.2).

ношением с данным баром и данным мужчиной, мы можем быть не уверены, та ли эта самая Касабланка, которую мы знаем по *энциклопедии*).

Итак, мы можем сказать, что в фабуле:

a) отношения между «сверхштатниками» симметричны;

b) отношения между «сверхштатниками» и вариантами прототипов из мира W_0 – несимметричны.

Когда имеет место сочетание разных отношений, эти отношения транзитивны.

Отношения бинарные и симметричные (и, в случае надобности, транзитивные), имеющие силу только в пределах фабулы, в пределах воображаемого мира, – мы будем называть *S-необходимыми* (т. е. *структурно необходимыми*) *отношениями* или *S-необходимыми свойствами*. Эти *свойства существенны* для идентификации «сверхштатных» *индивидов* в фабуле, в любом W_N.

Будучи идентифицирован как муж Маргариты, Рауль уже не может быть отделен от своего симметричного партнера. В ходе дальнейшего развития фабулы они могли бы и развестись, но, что бы ни произошло, Рауль навсегда останется тем индивидом, который в начальном состоянии s_i является мужем Маргариты.

8.7.3. Свойства S-необходимые и свойства существенные

Рауль – мужчина, а Маргарита – женщина. Это *свойства существенные*, признанные на уровне структур дискурса и принятые фабулой. Подчеркнем: *S-необходимые свойства* не могут вступать в противоречие со *свойствами существенными*, потому что первые, как и вторые, – семантически связаны. Это означает, что между Раулем (*r*) и Маргаритой (*m*) существует *S-необходимое отношение rSm*, выступающее в фабуле как отношение M (матримониальное): *rMm* – и оно является семантически связанным, поскольку в терминах *энциклопедии* 1890 г. матримониальные (брачные) отношения могли существовать только между лицами различного пола. Невозможно было бы одновременно утверждать, что Рауль *S-необходимо* женат на Маргарите и что они оба – муж-

чины; разве что в конце выяснялось бы, что это отношение было лишь видимостью, что персонажи на самом деле не состояли в браке, а лишь *представлялись* брачной парой (нечто подобное имеет место в финале «Фальстафа»[1]).

Таким образом, *S-необходимые отношения (свойства)*, будучи установленными в качестве звеньев в синтаксисе фабулы, подчиняются требованиям своей семантической природы. Иначе говоря, будучи семантически связанными, эти отношения-свойства могут принадлежать к разным семантическим категориям. Например:

- отношения градуированной антонимии (x меньше y);
- отношения взаимодополняющие (x — муж y, y — жена x);
- отношения пространственной соположенности (x — слева от y);
- и т. д., и т. п., включая сюда и оппозиции не только бинарные, но также тернарные и т. д. (см.: Leech, 1974; Lyons, 1977).

Достаточно подумать о том, как идентифицируется «quel ramo del lago di Como»[2] или «домишка-малышка, который виднелся на маленькой площади большого поселка, прямо перед церковью, у подножья горы»[3].

Все эти семантические отношения в фабуле структурно связаны между собой *S-необходимостью*; они симметричны в том смысле, что нарративная функция одного элемента отношений определяется присутствием другого (или многих других).

1 Имеется в виду комическая опера Дж. Верди (1813–1901) «Фальстаф» (1893).

2 «Тот рукав озера Комо [который поворачивает к югу...]» *(итал.)* — первые слова первой главы романа Алессандро Мандзони (1785–1873) «Обрученные». Ср. русский перевод: «Уходящий к югу рукав озера Комо...». *Мандзони А.* Обрученные / Пер. с итал. Г. Смирнова. М., 1984. С. 26. В предисловии к русскому переводу «Обрученных» Н. Прожогин писал: «Эти строки, открывающие первую главу романа Мандзони, известны итальянцам со школьной скамьи» (там же, с. 9).

3 Вероятно, в целом — это искусственно сконструированная фраза, но начало ее — слова популярной (детской?) скороговорки.

Фабулу не интересуют *случайные («акцидентные») свойства.* Тот факт, что Рауль и Маргарита едут домой в *coupé*, — это факт *случайный («акцидентный»)* (в отличие от того факта, что Рауль и Маргарита — муж и жена); если бы наши герои пошли домой пешком, фабула бы от этого существенно не изменилась.

Но если бы, например, Маргарита забыла или потеряла в *coupé* свой кошелек и фабула была бы построена на поисках этого таинственного *coupé*, мы имели бы историю (a story, la storia) вроде «Похищенного письма»[1], «Фиакра № 13»[2] или «Соломенной шляпки»[3], в каковой истории *coupé* было бы *конкретным индивидом*, связанным с Раулем и Маргаритой *отношениями S-необходимыми.*

Можно сказать, что в нарративном (воображаемом) мире «сверхштатники» связаны между собой S-необходимыми отношениями, подобно тому как в фонологической системе два дифференциальных признака связаны между собой своей взаимной оппозицией. В «Незримых градах» Итало Кальвино есть такой диалог между Марко Поло и ханом Хубилаем:

> Марко Поло описывает мост, камень за камнем.
>
> — Но на какой же камень мост опирается? — спрашивает Хубилай.
>
> — Мост не опирается ни на какой отдельный камень, — отвечает Марко Поло, — но на всю арку в целом, которую они образуют.
>
> Хубилай помолчал, подумал, а потом сказал:
>
> — Зачем же ты рассказывал мне о камнях? Для меня важна лишь арка.
>
> Поло ответил:
>
> — Без камней нет и арки[XV].

Именно в силу подобных *S-необходимых отношений* два или большее число персонажей в фабуле могут быть восприняты как действующие лица (actors, attori), воплощающие те или иные роли. Повествовательные функции

[1] Новелла Эдгара По.

[2] «Фиакр № 13» — фильм венгерского (впоследствии — американского) кинорежиссера Михая Кертеса (1926).

[3] Имеется в виду водевиль Эжена Лабиша (1851).

à la Пропп (Злодей-Вредитель, Помощник, Даритель, Герой, Жертва и т. д.) могут существовать только благодаря взаимным *S-необходимым отношениям*. Фейджин – не Злодей для Клариссы, так же как Ловелас – не Злодей для Оливера Твиста. Встретившись за пределами *своих* фабул, Фейджин и Ловелас могли бы составить прекрасную приятельскую пару, и один мог бы даже оказаться Дарителем для другого.

Если бы да кабы... На самом деле, без Клариссы как объекта совращения Ловелас – ничто. Его просто нет. Чуть ниже мы увидим, что эта печальная судьба Ловеласа имеет некоторое отношение к нашему анализу.

Пока же, подводя итог нашим рассуждениям в разделах 8.7.2 и 8.7.3, мы можем сказать следующее. В W_N индивиды-«сверхштатники» идентифицируются своими *S-необходимыми свойствами*, которым соответствуют бинарные и симметричные отношения тесной ко-текстуальной взаимозависимости. Эти *S-необходимые свойства* могут совпадать или не совпадать с теми *свойствами*, которые приписываются данным индивидам как *существенные*, но во всяком случае они не могут оным противоречить или оные отрицать. *Свойства случайные* («*акцидентные*») не принимаются во внимание миром фабулы и имеют значение только на уровне структур дискурса. Иными словами, только то *свойство* структурно необходимо (*S-необходимо*), которое остается при преобразовании структур дискурса в повествовательные макровысказывания.

8.8. Взаимная доступность нарративных миров

8.8.1. Отношения доступности между миром W_0 и миром W_N

Сравнение мира наррации (W_N) и мира референции (W_0) может принимать различные формы в зависимости от различных решений читателя:

а) читатель может сравнивать мир референции (W_0) с разными состояниями мира фабулы (W_{NSi}), пытаясь по-

нять, насколько каждое из них отвечает критериям правдоподобия. В таком случае читатель принимает каждое из состояний мира W_N как особый возможный мир, застывший в своей неподвижности («Правдоподобно ли, что есть лес, в котором водятся говорящие волки?»);

b) читатель может сравнивать мир текста (W_N) с разными мирами референции (W_0). Так, можно прочитывать события, о которых повествуется в «Божественной комедии» Данте, как «достойные веры», «вероятные», ориентируясь на *энциклопедию* средневекового читателя; а можно прочитывать те же события как легендарно-мифологические, ориентируясь на нашу *энциклопедию*;

c) в зависимости от литературного жанра читатель конструирует различные миры референции (W_0); можно сказать, что мир наррации (W_N) подсказывает читателю, какой мир референции (W_0) ему следует выбрать.

Так, исторический роман требует обращения к миру исторической *энциклопедии*, а волшебная сказка — к миру нашего обыденного опыта, чтобы мы могли насладиться ее разнообразными невероятностями. С этой точки зрения можно построить богатую типологию литературных жанров (см.: Pavel, 1975).

Теперь посмотрим, что происходит с читателем *Драмы*, который, исходя из понимания, что перед ним — рассказ о нравах определенного времени, выстраивает в качестве мира референции (W_0) *энциклопедию*, приуроченную к Парижу 1890-х годов.

Читатель конструирует определенную структуру мира (мироструктуру) W_0, в котором Рауль и Маргарита не существуют (по крайней мере, не рассматриваются). При чтении второй главы новеллы читателю придется допустить, что в W_0 существует *Théâtre d'Application* и драматург Жорж де Порто-Риш (1849–1930) (мы можем предположить, что они были известны парижскому М-Читателю той эпохи; подобным же образом в итальянском рассказе наших дней могло бы говориться, что персонажи пошли в Малую Скалу[1] слушать оперу Лучано Берио).

[1] Филиал знаменитого оперного театра Ла Скала в Милане.

Теперь представим себе те операции, которые читатель должен совершить, чтобы сравнить мир W_N новеллы Алле с миром референции W_o.

В нашем описании (анализе) мы будем учитывать следующие *свойства*:

M («быть мужчиной»),

F («быть женщиной»),

D («быть драматургом»)

— и, сверх того, *S-необходимое свойство xMy* в нашем конкретном случае — RMm («быть связанным брачными отношениями и через эту связь быть идентифицируемым»).

Заметим, что на рис. 8.15 *свойство xMy* предусмотрено и для структуры W_o, поскольку и там могут быть некие *x* и *y*, связанные брачными отношениями. В отличие от мироструктур, которые рассматривались выше, здесь введено еще одно обозначение. Квадратными скобками отмечаются *S-необходимые свойства.* Разумеется, в мире W_o свойств такого типа нет. Поэтому, когда мы будем преобразовывать мироструктуру W_N в мироструктуру W_o, свойства, взятые в квадратные скобки, могут стать свойствами обычными (в данном случае — взаимодополняющими свойствами «быть мужем и женой»), которые можно считать или *случайными* («*акцидентными*»), или (как на рис. 8.15′) *существенными.*

Итак, мы имеем два мира — W_o и W_N (где *p* — Порто-Риш, t = Théâtre d'Application, *r* = Рауль, *m* = Маргарита):

Wo	M	F	D	xMy
p	(+)	(−)	(+)	0
t	(−)	(−)	(−)	0

W_N	M	F	D	rMm
p	(+)	(−)	(+)	0
t	(−)	(−)	(−)	0
r	(+)	(−)	(−)	[+]
m	(−)	(+)	(−)	[+]

Рис. 8.15

Как видим, в мире W_o существуют два *индивида*, для которых есть варианты в мире W_N (в силу элементарности данных мироструктур можно говорить о тождественности соответственно *p* и *t* в W_o и W_N). В мире W_N есть также *r* и

m, которых нет в мире W_0. По отношению к миру W_0 *r* и *m* — «сверхштатники».

Мироструктуру W_0 вполне возможно трансформировать (преобразовать) в мироструктуру W_N, т. е. возможно создать W_N как возможный мир, *доступный* из мира W_0; иначе говоря (пользуясь метафорой из области психологии), будучи в том мире, в котором мы существуем, можно представить себе такой мир, в котором существуют еще и Рауль с Маргаритой. Единственная проблема заключается в том, что в мире W_N эта пара обладает *S-необходимыми свойствами*. Поскольку в мире W_0 подобные свойства не могут быть воспроизведены как таковые, их можно интерпретировать как *свойства существенные*. И вот как будет выглядеть такая мироструктура, в которой мир W_N объемлется и интерпретируется с точки зрения W_0:

$W_0 \rightarrow W_N$	M	F	D	rMm
p	(+)	(−)	(+)	0
t	(−)	(−)	(−)	0
r	(+)	(−)	(−)	(+)
m	(−),	(+)	(−)	(+)

Рис. 8.15′

Рис. 8.15′ показывает, что мир нарративный (воображаемый) доступен для мира нашего обыденного опыта, т. е. W_0RW_N.

Однако это отношение не симметрично. В мироструктуре W_N индивиды *r* и *m* могут быть идентифицированы только через *S-необходимые свойства*, но такие свойства не имеют смысла в мире W_0. Поэтому пытаться создать, исходя из мира W_N, некий иной мир, в котором бы отсутствовало данное конститутивное правило, — все равно что пытаться создать, исходя из нашего мира, некий иной мир, в котором 17 не было бы простым числом или *a* не было бы *a* (см. выше раздел 8.6.5).

Иными словами, с точки зрения мира референции (W_0) Рауль и Маргарита — это два «сверхштатника», которые могли бы существовать как пара и могли бы существо-

вать каждый сам по себе до того, как встретиться и пожениться. Но внутри мироструктуры W_N (т. е. в конститутивных терминах этой матрицы) Рауль и Маргарита существуют лишь постольку, поскольку связаны необходимыми отношениями. Вне этих отношений взаимной идентификации они не существуют, подобно тому как Ловелас не существовал бы, если бы не существовала (в повествовании) Кларисса.

Индивиду-«сверхштатнику» в мире W_N соответствует в мире W_0 множество таких *x*, которые удовлетворяют условию «быть в симметричных отношениях с другим индивидом *y*». Тот факт, что это множество имеет один и только один элемент, как раз и делает возможной нарративную идентификацию «сверхштатника».

И поскольку именно в этом состоит природа данных *индивидов*, то очевидно, что в ином мире, в котором подобные отношения не рассматриваются как необходимые условия мироструктуры, данные индивиды не могут быть воссозданы. Поэтому и нельзя сказать, что $W_N R W_0$ (т. е. что мир референции доступен миру наррации).

Приведенное доказательство может быть воспринято как всего лишь игра, забава, потому что трудно себе представить, что кто-то заинтересуется возможностью выхода в наш, реальный, мир из мира воображаемого. Можно вспомнить, впрочем, пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Там дело «представляется» таким образом, будто персонажи могут *вообразить* мир своего автора. Однако на самом деле персонажи Пиранделло *воображают* просто иной текстовой мир, в котором сам автор присутствует в качестве персонажа. Иными словами, пьеса Пиранделло — это такой текст, в котором сталкиваются два возможных мира W_N: драматический W_N и метадраматический W_N.

Тем не менее изложенный подход не лишен эвристической ценности.

Проведем своего рода фантастико-психологический эксперимент на материале «Трех мушкетеров» А. Дюма. В этом мире W_N имеются некоторые индивиды, принадлежащие и миру W_0 (такие, как, например, Ришелье и, воз-

можно, Д'Артаньян) и сохраняющие свои *существенные свойства* в том, что касается исторической *энциклопедии*: Ришелье – французский кардинал, первый министр Людовика XIII и т. д. Кроме того, здесь есть «сверхштатники», среди которых – Атос и Миледи (леди Винтер). Эти два «сверхштатника» обладают *S-необходимыми свойствами*: они – муж и жена. И фабула романа во многом зависит от этой их взаимоидентификации.

Теперь подумаем, можем ли мы представить себе Атоса, размышляющего (в своем мире W_N) о том, что было бы, если бы он не женился на Миледи, когда ее еще звали Анна де Брёй. Проблема в том, что Атос не в состоянии идентифицировать Анну де Брёй иначе как ту особу, на которой он женился в юности. И он не может вообразить альтернативный мир, где бы существовал возможный (потенциальный) вариант его самого, не женатого на Анне, потому что он сам, т. е. определение его самого в пределах повествования, зависит от этого брака.

Разумеется, это – довольно метафизическая игра. Атос – как *индивид* в своем мире W_N – может иметь пропозициональные установки относительно будущего хода событий в этом W_N, но он не может иметь пропозициональные установки относительно совершенно иного W_N. Именно это я и хочу сказать. Мир данной фабулы не может быть иным. Иначе Атос был бы кем-то иным, живущим в ином мире W_N[xvi].

Впрочем, для эстетики и литературной критики имеет значение несколько иной аспект данной проблематики. Обычно возможный мир повествования (W_N) анализируется с точки зрения нашего мира референции (W_0) (особенно когда к миру W_N прилагаются критерии строго реалистической эстетики), и гораздо реже происходит обратное, т. е. анализ нашего мира с точки зрения некоего *мира возможного*.

Тем не менее иногда это все же случается. Так, вслед за Аристотелем («Поэтика», 1451b, 1452a) мы можем сказать, что поэзия более философична, чем реальность (история), потому что в поэзии все случается в силу необходимости, а в реальности (истории) все происходит по воле случая.

Читая какой-нибудь роман, мы можем вынести впечатление, что описываемые в нем события более «истинны», более «реальны», чем то, что было в действительности; например, что Наполеон, взятый на мушку Пьером Безуховым, более «реален», чем тот, что умер на острове Святой Елены. Иногда мы говорим, что персонажи того или иного произведения искусства более «типичны», более «универсальны», чем их (действительные или предполагаемые) жизненные прототипы. Достаточно вспомнить образ Дон Кихота[xvii].

Итак, мир фабулы (W_N) доступен миру референции (W_0), но это отношение — не симметрично.

8.8.2. Отношения взаимной доступности между мирами W_{NC} и W_N

Сравнение между миром W_0 и миром W_N всегда синхронно — вне зависимости от того, сравнивается ли наш мир референции сразу со всем ходом событий, со всей фабулой или — шаг за шагом — с различными ее состояниями, так что каждое из них воспринимается как некий возможный мир. Напротив, некий мир W_{NC} [т. е. мир некоего персонажа] может сравниваться или с каким-либо предшествующим, или с каким-либо последующим состоянием мира W_N.

Персонаж может воображать что-то, или верить во что-то, или желать чего-то как на уровне структур дискурса, так и на уровне структур нарративных (т. е. на уровне фабулы). Мы будем называть первый тип пропозициональных установок «событиями сюжета», понимая под «сюжетом» весь тот ряд событий, который имеет место по ходу разворачивания дискурса, но может не быть существенным для развития фабулы. Таким образом, *сюжет* — это ряд микровысказываний, исходя из которого читатель строит гипотезы о тех макронарративных высказываниях, которые могут сложиться в фабулу[1].

[1] О понятиях *сюжет* и *фабула* см. также: Введение, раздел 0.7.1.

Как мы уже видели, возможные миры, возникающие в сознании персонажа на уровне структур дискурса, могут состоять из *свойств случайных* («*акцидентных*»), игнорируемых фабулой. Во второй главе *Драмы* Рауль мог бы ударить Маргариту, а мог бы и не ударить (причем здесь не только читатели, но и персонажи делают предвидения о дальнейшем ходе событий) — однако это достаточно несущественно (нерелевантно) с точки зрения фабулы. Как уже было сказано, вторая глава *Драмы* содержит своего рода уменьшенную модель всей фабулы рассказа — и, однако, если бы эта глава была изъята из рассказа, фабула не изменилась бы. Напротив, вторая глава существенна для сюжета, образуемого структурами дискурса, поскольку она подталкивает читателя к определенным предвидениям относительно дальнейшего развития фабулы.

По ходу сюжета (иначе — по мере разворачивания структур дискурса) сами персонажи могут создавать в своем воображении то или иное будущее развитие событий (или просто желать того или иного развития событий); эти мечты (или желания) затем осуществляются или не осуществляются. Один персонаж полагает, что другой вот-вот придет — а тот не приходит. Один персонаж думает, что другой (или другая) — лжет, в то время как на самом деле он (или она) говорит правду. И т. д., и т. п. Подобные пропозициональные установки используются текстом для изображения психологии персонажей. Эти установки могут очень быстро опровергаться (даже в пределах сравнительно короткой последовательности предложений). Нередко эти установки создают возможные миры, которые *недоступны* для мира, создаваемого сюжетом. Но правила *доступности* здесь такие же, какие были изложены выше, в разделе 8.6.4. Поэтому, если мир представлений данного персонажа содержит больше *свойств*, чем мир сюжета, персонаж может изменить свои представления так, как это показано на рис. 8.12 и 8.13 в разделе 8.6.4. Иными словами, персонаж приспосабливает свои представления к миру сюжета и принимает этот мир. Он, можно сказать, отбрасывает свои ложные представления, когда осознает, что реальность (реальность сюжета) — иная.

Дело обстоит проще, когда нет различий между «реальным» миром сюжета и миром представлений персонажа.

Во второй главе *Драмы* Рауль и Маргарита идут в театр. Маргарита думает, что Рауль смотрит с вожделением на мадемуазель Морено. Таким образом, Рауль, уже имея *S-необходимое свойство* «быть мужем Маргариты» и *существенное свойство* «быть мужчиной», обретает еще и *случайное* (*«акцидентное»*) *свойство* «вожделеть к другой женщине» (обозначим его через C [to covet]). Заметим, что текст не озабочен тем, чтобы с достоверностью установить, в самом ли деле Рауль имеет какие-либо желания относительно мадемуазель Морено. Тексту важно указать, что Маргарита имеет *свойство* так думать о Рауле[1] (т. е. *свойство* «быть ревнивой», *существенное* для макровысказываний фабулы). В *доксастическом мире, мире мнений* Маргариты, тот Рауль, который «случайно» вожделеет к мадемуазель Морено, является вариантом Рауля нарративного, каковой, вполне возможно, вовсе ею (мадемуазель Морено) и не интересуется. Так что тут нет никаких проблем с transworld identity. Отождествить двух Раулей достаточно просто.

W_1	rMm	C		W_2	rMm	C
r	(+)	+		r	(+)	–

Рис. 8.16

Но бывают и такие случаи, в которых пропозициональные установки персонажей оказываются частью самой фабулы (затрагивая *S-необходимые отношения*). Когда Эдип [в трагедии Софокла «Царь Эдип»] верит, что он не имеет никакого отношения к смерти Лая, речь идет о верования, имеющем две характеристики:

a) это верование необходимо для развития фабулы;

b) это верование связано с *S-необходимым отношением* (Эдип – именно тот *индивид*-персонаж, который убил своего отца и женился на своей матери, не ведая, что творит).

[1] Или, играя, притворяться, что она так думает.

Естественно, «быть S-необходимым» и «быть необходимым для развития фабулы» — это одно и то же (что, я надеюсь, уже ясно для читателя).

На определенном этапе развития сюжета у Софокла Эдип полагает, что имеются четыре различных *индивида*:

Эдип (e), который некогда убил неизвестного *путешественника (v)*, и *Лай (l)*, который был некогда убит неизвестным *убийцей (a)*.

В мире W_{Nc}, т. е. в мире представлений Эдипа, имеют место, как он полагает, определенные *S-необходимые отношения*:

eAv — отношение между Эдипом-убийцей и его жертвой, убитым путешественником;

aAl — отношение между неизвестным убийцей и убитым им Лаем.

Финальное состояние фабулы — менее сложное (*менее* сложное структурно и *более* сложное психологически — и это обратное соотношение как раз и значимо для нас). Четыре *индивида*-персонажа сокращаются до двух: Эдипа и Лая — потому что неизвестный убийца и неизвестный старик оказываются соответственно Эдипом и Лаем. И *S-необходимое отношение* остается лишь одно: *eAl* — отношение между Эдипом-убийцей и убитым им Лаем.

Изобразим описанную ситуацию в виде матриц мироструктур. Чтобы сделать эти матрицы более наглядными, а *индивиды* [здесь — *индивидов*] — более различимыми, добавим к «пакету *свойств*» еще и *существенное свойство V* («быть живым»). В воображаемом мире Эдипа неизвестный убийца предполагается живым, так как его предстоит найти. Таким образом, мироструктуры W_N и W_{Nc} можно представить так:

W_{Nc}	eAv	aAl	V
e	[+]		(+)
l		[+]	(−)
v	[+]		(−)
a		[+]	(+)

W_N	eAl	V
e	[+]	(+)
l	[+]	(−)

Рис. 8.17

Легко понять, что эти два мира *недоступны* один для другого (см. раздел 8.8.1), потому что их структуры *не изоморфны*. Дело не в том, что в одной мироструктуре больше *индивидов*, чем в другой, а в том, что *индивиды* в разных мироструктурах идентифицируются различными *S-необходимыми отношениями*.

Можно было бы усложнить наши матрицы мироструктур, введя в них отношения между Эдипом-сыном и Лаем-отцом (а в мире верований Эдипа и тут было бы больше *индивидов* и большее число отношений), а также отношения между Эдипом-сыном и Иокастой-матерью, с одной стороны, и с другой — между Эдипом-мужем и Иокастой-женой (опять-таки с соответствующими расхождениями между представлениями Эдипа и миром фабулы). Все было бы (как это и есть на самом деле у Софокла) гораздо более драматично. Но для наших целей достаточно приведенной уменьшенной модели.

Финал фабулы выявляет мироструктуру, абсолютно не подобную (assolutamente disomogenea) той, которая существовала в представлении Эдипа. Эдип не может преобразовать свой мир так, чтобы превратить его в мир фабулы. Эдип верил, что p, а потом узнал, что q; а в «реальном» мире p и q — несовместимы (т. е. $p = \sim q$).

Эдип должен «отбросить» мир своих представлений. Взамен ему приходится принять мир гораздо менее приятный. Прежний мир его представлений был для Эдипа залогом душевного и умственного здоровья. Теперь у него достаточно причин, чтобы сойти с ума. Или ослепить себя.

По сути дела, изложенная история о двух несовместимых мирах — это история о «предвосхищенной слепоте». Как можно быть таким слепым, чтобы не осознать, в какой мере мир представлений расходится с миром реальным? Безумие и отчаяние Эдипа были усилены еще и тем, что, хотя на уровне фабулы W_{NC} и W_N — взаимно *недоступны*, на уровне структур дискурса Эдип получал много явных подсказок — и мог бы сконструировать доксастический мир, мир мнений, более *доступный* для финального мира фабулы.

Если бы Эдип внял вышеназванным подсказкам, миры W_{NC} и W_N были бы взаимно *доступны*. Так искусный детектив конструирует доксастические миры, которые должны совпадать или с миром фабулы, или с миром намерений преступника. Но «Царь Эдип» — это именно история о неудачном расследовании (una indagine fallita).

Итак, подытожим сказанное в данном разделе (8.8.2): если в плане *S-необходимых отношений* мир W_{NCSm} изоморфен подтверждающим его состояниям фабулы W_{NSn} (где $n > m$ или $n < m$), то W_{NCSm} принимается фабулой и эти два мира — взаимно *доступны*; если же названный изоморфизм не имеет места, доксастический мир персонажа не принимается фабулой и два мира оказываются взаимно *недоступными* — со всеми последствиями в плане психологии и эстетического эффекта данного повествования.

8.8.3. Отношения доступности между мирами W_R и W_N

Возможные миры, создаваемые ожиданиями и предвидениями читателя, похоже, подчиняются тем же законам, что и доксастические миры персонажей:

a) мир ожиданий читателя может также [как и в случае с миром W_{NC}] сравниваться с каждым состоянием фабулы, с той лишь разницей, что в данном случае подтверждение или опровержение наступает всегда и только *после* предвидения (персонаж может и не знать того, что фабула уже сообщила; но М-Читатель не знает только того, что фабула еще не успела сказать и имеет сказать в дальнейшем)[xviii];

b) по ходу сюжета читатель также может делать множество предвидений относительно мелких перипетий событий, и когда возможный мир его ожиданий не подтверждается ходом событий, модальности *доступности* между этим доксастическим миром читателя и миром текстовым — те же самые, что и в случае с возможными мирами персонажей (см. раздел 8.8.2);

c) если же возможные миры читателя касаются *S-необходимых свойств*, его мир *доступен* миру фабулы (и наобо-

рот) только в том случае, если между этими двумя мирами существует изоморфизм (т. е. если читатель вообразил именно те *S-необходимые свойства*, которые действительно есть в фабуле); в противном случае читатель должен «отбросить» свои предвидения (свой воображаемый возможный мир) и принять то состояние дел, которое утверждается фабулой в качестве мира W_N.

Достаточно представить себе читателя, который вместе с Эдипом делает ложные предвидения относительно возможного хода событий, чтобы увидеть, что ситуация читателя не отличается от ситуации Эдипа.

Могут возразить, что (см. раздел 8.1.2) все предвидения читателя не только предусмотрены, но и спровоцированы самим текстом и поэтому текст, очевидно, принимает их в расчет.

На это можно ответить, что следует различать:

a) *текст* как семантико-прагматический процесс, который принимает в расчет возможное сотрудничество со стороны читателя;

b) *сюжет* как стратегию семантических приемов, рассчитанных на то, чтобы вызвать читателя на сотрудничество;

c) *фабулу* или возможный мир со всеми своими состояниями и своей структурой *S-необходимых свойств*.

Текст как многоуровневая структура «знает», что читатель будет вести себя определенным образом; текст «знает», что читатель сделает ложные предвидения относительно *S-необходимых свойств* (и помогает ему делать эти ошибки) — предвидения, которые фабула отвергнет. Но текст — это не возможный мир (как и сюжет — это не возможный мир). Это всего лишь часть того реального мира, в котором живет читатель; в лучшем случае текст есть *механизм, производящий возможные миры* (мир фабулы, миры персонажей в фабуле, миры читателей фабулы).

Конечно, мы можем сказать, что, создавая текст, автор строит и гипотезы, делает предвидения относительно поведения своего М-Читателя, и содержание этих гипотез — тоже некий возможный мир, мир предвидений и надежд автора. Но это уже сфера авторских намерений, авторской

психологии. Намерения автора можно экстраполировать из текста (что я и делаю в случае *Драмы*), но они принадлежат действительному миру и тому действительному *речевому акту*, которым является текст.

О тексте можно сказать то же, что и о каком-нибудь выражении, рассчитанном на *перлокутивный* эффект. Так, можно утверждать, что фраза /сегодня идет дождь/ — это речевой акт с определенным перлокутивным эффектом: говорящий высказывает его как приказ (маскируя под простое утверждение) и уверен, что слушающий произведет определенное действие (не выйдет из дома). Мы вправе строить догадки о возможном мире желаний того, кто произнес данную фразу. Но фраза сама по себе не создает никакого возможного мира, и два уровня анализа следует отделять один от другого.

Итак, между миром фабулы и миром ложных предвидений читателя нет *взаимодоступности*. Предвидения читателя ложны именно потому, что читатель вообразил *индивиды* и *свойства*, которых нет в мире фабулы. И когда читатель осознает свою ошибку, он не приспосабливает свой возможный (ложный) мир к повествованию. Он просто отбрасывает этот мир.

Очевидно, однако, что с *Драмой* дело обстоит не так. Вернее, и так, и не так. Ситуацию можно описать следующим образом:

a) В пятой главе *Драмы* среди участников бала появляются два персонажа, Тамплиер и Пирога, идентифицируемые *S-необходимыми свойствами*, которые устанавливают между ними симметричные отношения. В шестой главе говорится, что эти персонажи — не Рауль и не Маргарита[1]. При этом фабула так и не идентифицирует ни любовника Маргариты, ни любовницу Рауля.

b) Если читатель по каким-либо причинам вообразил нечто иное — это его проблемы. Рауль, обладающий *S-необходимыми свойствами* бинарной связи с «Мулен Руж» и

[1] Действительно ли Эко не видит здесь возможности иной интерпретации или, подобно А. Алле, играет с читателем, уводя его от более простой интерпретации новеллы?

симметричных отношений с Пирогой, – такой Рауль не существует в финальном состоянии фабулы и не существовал в предшествующих ее состояниях. То же [mutatis mutandis] справедливо и для Маргариты, и для их с Раулем *предположительных* любовных партнеров. Все это *S-необходимые свойства*, придуманные читателем, и его мир (W_R) *недоступен* миру фабулы (W_N), который очерчивается в шестой главе *Драмы*.

Но после такого, как будто невинного, противопоставления миров W_R и W_N фабула делает нечто большее и худшее. Фабула продолжает путать карты. Заставляя – в шестой главе – Тамплиера и Пирогу «вскрикнуть от изумления, не узнавая друг друга», а в седьмой главе утверждая, что Рауль и Маргарита извлекли некий урок из того, что произошло не с ними и о чем они не могли знать, фабула тем самым включает в свой мир W_N, в его конечное состояние, такие *индивиды* и *S-необходимые свойства*, которые до этого принадлежали лишь миру читательских представлений (W_R), только что в шестой главе опровергнутых.

Короче говоря, читатель (провоцируемый сюжетом) создал возможный мир (или возможные миры), а затем обнаружил, что этот мир (эти миры) находится (находятся) в отношениях взаимной *недоступности* с миром фабулы. Однако на следующем этапе сама фабула, вместо того чтобы проигнорировать эти ложные миры (W_R), определенным образом их подтверждает и включает в себя.

Чтобы понять эту стратегию сюжета, мы должны вновь обратиться к тексту и проследить шаг за шагом все состояния фабулы, включая мир W_N повествования, различные миры верований и желаний персонажей (W_{NC}), а также различные миры W_{RSi} – создаваемые читателем в главах-фантазмах. Только так мы сможем понять стратегию сюжета, который разворачивает две фабулы: одну – самого повествования, другую – в воображении читателя, чтобы в финале переплести их между собой и показать, что, хотя такая *переплетенная* фабула не «срабатывает», сюжет, напротив, «срабатывает» прекрасно.

8.9. Фабула *Драмы* и главы-фантазмы

8.9.1. Символические обозначения

Чтобы проследить взаимодействие между состояниями фабулы и главами-фантазмами, начертим краткую схему *Драмы* в плане развития фабулы. В этой схеме будут учтены только те события и пропозициональные установки, которые существенны для развития фабулы. Ради экономии места не будем изображать мироструктуры в виде матриц, а представим их в форме текстовых макровысказываний:

P = высказывания, описывающие состояния W_N.

Q = высказывания, описывающие различные W_{Nc}.

R = высказывания, описывающие мир предвидений читателя W_R.

Z = высказывания (обычно входящие в R), описывающие пропозициональные установки W_{Rc} и W_{Rcc} в мире W_R.

Последовательности P_1, P_2 ... P_n и Q_1, Q_2 ... Q_n представляют однозначные и упорядоченные во времени последовательности состояний фабулы. Последовательности R_1, R_2 ... R_n и (зависящие от них) Z_1, Z_2 ... Z_n представляют *альтернативные гипотезы* (могущие возникнуть в воображении читателя) относительно дальнейшего развития фабулы.

Фабула *Драмы* может быть представлена как такая последовательность макровысказываний:

P_1 = есть два *индивида-персонажа*, идентифицируемые *S-необходимыми отношениями (свойствами)* «быть мужем и женой», «любить друг друга» и «быть взаимно ревнивыми»;

P_2 = в данном состоянии фабулы есть некто *x*, который утверждает Q_1;

P_3 = в данном состоянии фабулы есть некто *x*, который утверждает Q_2;

Q_1 = Маргарита в одном из последующих состояний фабулы пойдет на бал и будет там тождественна Пироге;

Q_2 = Рауль в одном из последующих состояний фабулы пойдет на бал и будет там тождествен Тамплиеру;

P_4 = Рауль утверждает, что он хочет Q_3, что неправда;
P_5 = Маргарита утверждает, что она хочет Q_4, что неправда;
Q_3 = Рауль поедет в Дюнкерк;
Q_4 = Маргарита поедет к своей тетке Аспазии;
P_6 = есть два *индивида-персонажа*, характеризуемые (идентифицируемые) *S-необходимым отношением (свойством)* «встретиться на данном балу»;
P_7 = Тамплиер и Пирога вскрикивают от изумления;
P_8 = они не узнают друг друга;
P_9 = Тамплиер — это не Рауль;
P_{10} = Пирога — это не Маргарита[1];
P_{11} = Рауль извлекает урок из $P_6 - P_{10}$;
P_{12} = Маргарита извлекает урок из $P_6 - P_{10}$.

Макровысказывания $P_7 - P_{12}$ не имели бы смысла, если бы фабула не учитывала три главы-фантазма, «написанные» читателем и резюмируемые следующими макровысказываниями:

R_1 = есть два *индивида-персонажа*, связанные с Раулем и Маргаритой *S-необходимыми отношениями* «быть любовниками»;
R_2 = Рауль планирует Z_1,
Z_1 = Рауль пойдет на бал в костюме-маске Тамплиера, как сказано в письме, полученном Маргаритой (таким образом, Z_1, якобы планируемое Раулем, совпадает с Q_2, утверждаемом в письме);
R_3 = Маргарита планирует Z_2;
Z_2 = Маргарита пойдет на бал в костюме-маске Пироги (таким образом, $Z_2 = Q_1$);
R_4 = Рауль знает возможный ход событий, предполагаемый высказыванием Q_2;
R_5 = Маргарита знает возможный ход событий, предполагаемый высказыванием Q_1;
R_6 = есть два *индивида*, Рауль и его любовница, связанные S-*необходимым отношением* «встретиться на балу»; Рауль — это Тамплиер и верит Z_3;
Z_3 = Пирога — это Маргарита (что неверно);

[1] Нельзя ли отнести макровысказывания $P_8 - P_{10}$ к числу ложных представлений читателя?

R_7 = есть два *индивида*, Маргарита и ее любовник, связанные S-*необходимым отношением* «встретиться на балу»; Маргарита — это Пирога и верит Z_4;

Z_4 = Рауль — это Тамплиер (что неверно);

R_8 = есть два *индивида*, Рауль и Маргарита, связанные S-*необходимым отношением* «встретиться на балу»; они тождественны Тамплиеру и Пироге; Рауль верит Z_5, а Маргарита верит Z_7;

Z_5 = Маргарита — это Пирога и верит Z_6;

Z_6 = Тамплиер — любовник Маргариты;

Z_7 = Тамплиер — это Рауль и верит Z_8;

Z_8 = Пирога — любовница Рауля;

R_9 = если Тамплиер, узнав, что Пирога — не Маргарита, вскрикивает от изумления, значит, в предшествующих состояниях фабулы он верил, что Пирога — это Маргарита;

R_{10} = если Пирога, узнав, что Тамплиер — не Рауль, вскрикивает от изумления, значит, в предшествующих состояниях фабулы она верила, что Тамплиер — это Рауль;

R_{11} = макровысказывание R_9 невозможно, потому что тождественность Маргариты и Пироги — это элемент мира читателя W_{RC}, в то время как элемент мира W_N — несомненная нетождественность Маргариты и Пироги; поскольку эти два мира (W_N и W_R) взаимно *недоступны*, R_9 не может быть верным;

R_{12} = макровысказывание R_{10} невозможно, потому что тождественность Тамплиера и Рауля — это элемент мира читателя W_{RC}, в то время как элемент мира W_N — несомненная нетождественность Рауля и Тамплиера; поскольку эти два мира (W_N и W_R) взаимно *недоступны*, R_{10} не может быть верным;

R_{13} = главы-фантазмы надо бы «переписать», исходя из того, что есть два *индивида*, отличные от Рауля и Маргариты и связанные между собой S-*необходимым отношением* «встретиться на балу в масках соответственно Тамплиера и Пироги»; при этом Тамплиер верит Z_3, а Пирога верит Z_4.

Предлагаемое ниже символическое представление фабулы должно показать расхождения между различными высказываниями, обрисовывающими различные возможные миры. Данное символическое представление подразумевает осуществленными все семантические экспликации и умозаключения на уровне сюжета, т. е. на уровне структур дискурса. Глава вторая здесь не представлена, поскольку она (как уже было сказано) не играет роли в развитии фабулы. То же очевидным образом относится и к главе третьей.

Кроме определенных выше используются следующие символические обозначения:

индивиды:

r = Рауль;
m = Маргарита;
t = Тамплиер;
p = Пирога;
b = место проведения бала («Мулен Руж»);
x_1 = предполагаемый любовник Маргариты;
x_2 = предполагаемая любовница Рауля;

эпистемические и доксатические операторы:

$\boldsymbol{B}$[1] = верить (например $B_r P_i$ = Рауль верит, что P_i);
$\boldsymbol{K}$[2] = знать ($K_r P_i$ = Рауль знает, что P_i);
$\boldsymbol{W}$[3] = хотеть ($W_r P_i$ = Рауль хочет, чтобы было P_i);
$\boldsymbol{A}$[4] = утверждать ($A_r P_i$ = Рауль утверждает, что P_i);

миростфуктуры:

W_{Nsi} = состояния фабулы (во временной последовательности);
W_{Ncsi} = возможные миры в воображении персонажей;
W_{Rsi} = возможные миры в воображении М-Читателя;
W_{Rcsi} = возможные миры пропозициональных установок персонажей — в воображении М-Читателя;

1 $\boldsymbol{B}$ — первая буква английского слова (to) believe («верить»).
2 $\boldsymbol{K}$ — первая буква английского слова (to) know («знать»).
3 $\boldsymbol{W}$ — первая буква английского слова (to) want («хотеть»).
4 $\boldsymbol{A}$ — первая буква английского слова (to) assert («утверждать»).

W_{Rccsi} = возможные миры пропозициональных установок персонажей в воображении другого персонажа — в воображении М-Читателя;

S-необходимые свойства (отношения):

M[1] = идентифицироваться симметричным отношением «быть мужем и женой»;

L[2] = идентифицироваться симметричным отношением «любить друг друга»;

J[3] = идентифицироваться симметричным отношением «быть взаимно ревнивыми»;

E[4] = идентифицироваться симметричным отношением «встретиться в определенном месте»;

прочие предикаты:

G[5] = идти на бал;

D = поехать в Дюнкерк;

H[6] = поехать к тетке Аспазии;

S[7] = быть пораженным (изумленным);

$\sim K$ = не узнавать.

8.9.2. Фабула и главы-фантазмы

Глава 1

$W_N S_1$

$P_1 : rMm,\ rLm,\ rJm$

Глава 4

$W_N S_2$	$W_{NC} S_2$
$P_2 : \exists\ x\ A_x Q_1$	$Q_1 : Gm,\ s_3 \cdot m = p$
$P_3 : \exists\ x\ A_x Q_2$	$Q_2 : Gr,\ s_3 \cdot r = t$

1 M — первая буква английского слова marriage или итальянского matrimonio («брак», «супружество», «матримониальные отношения»).

2 L — первая буква английского слова love («любовь»).

3 J — первая буква английского слова jealousy («ревность»).

4 E — первая буква английского слова encounter («встреча»).

5 G — первая буква английского слова (to) go («идти»).

6 H — первая буква английского слова home («дом»); в *The Role of the Reader* **H** определяется как «to go to aunt Aspasia's ***home***» — букв, «поехать ***домой*** к тетке Аспазии».

7 S — первая буква английского слова stupor или итальянского stuporе («сильное удивление», «изумление», «ступор»).

$W_N s_3$ $W_{Nc} c_3$

$P_4 : A_r W_r Q_3$ $Q_3 : Dr$

$P_5 : A_m W_m Q_4$ $Q_4 : Hm$

Глава-фантазм 1

$W_R s_3$ $W_{Rc} s_3$

$R_1 : rLx_2 \cdot mLx_1$

$R_2 : W_r Z_1$ $Z_1 = Q_2$

$R_3 : W_r Z_2$ $Z_2 = Q_4$

$R_4 : K_r Q_2$

$R_5 : K_m Q_4$

Глава 5

$W_N s_4$

$P_6 : tEp$

Глава-фантазм 2

$W_R s_4$ $W_{Rc} s_4$ $W_{Rcc} s_4$

$R_6 : rEx_2$

$t = r \cdot B_t Z_3 \cdot \sim Z_3$ $Z_3 : p = m$

$R_7 : mEx_1$

$p = m \cdot B_m Z_4 \cdot \sim Z_4$ $Z_4 : t = r$

$R_8 : rEm$

$t = r \cdot B_t Z_5$ $Z_5 : p = m \cdot B_m Z_6$ $Z_6 : t = x_1$

$p = m \cdot B_m Z_7$ $Z_7 : t = r \cdot B_t Z_8$ $Z_8 : p = x_2$

Глава 6

$W_N s_5$

$P_7 : St \cdot Sp$

$P_8 : \sim K(t, p) \cdot \sim K(p, t)$

$P_9 : \sim (t = r)$

$P_{10} : \sim (p = m)$

Глава-фантазм 3

$W_R s_5$

$R_9 : (K_t P_{10} \cdot P_7) \rightarrow B_t Z_3 s_4$

$R_{10} : (K_p P_9 \cdot P_7) \rightarrow B_p Z_4 s_4$

но

$R_{11} : [(Z \in W_{Rc} \cdot P \in W_N) \cdot \sim W_N R W_R] \rightarrow$ невозможно R_9

$R_{12} : [(Z \in W_{Rc} \cdot P \in W_N) \cdot \sim W_N R W_R] \rightarrow$ невозможно R_{10}

Пробное переписывание главы-фантазма 2

$W_R S_4$

$R_{13}: x_1 E x_2$

$t = x_1 \cdot B_{x1} Z_3$

$p = x_2 \cdot B_{x2} Z_4$

Глава 7

$W_N S_6$	$W_{NC} S_6$
$P_{11}: K_r Q_5$	$Q_5: (P_6 \ldots P_{10}) \cdot (R_1 \ldots R_8)$
$P_{12}: K_m Q_5$	

8.9.3. Главы-фантазмы (в словесном изложении)

Вышеприведенная символическая запись имела своей целью показать, как главы-фантазмы вторгаются в ткань фабулы своими ложными предвидениями и как финальное состояние фабулы двусмысленно и отвергает, и принимает их в одно и то же время, заставляя читателя производить невозможную переоценку глав-фантазмов.

Перечитаем внимательно эти главы-фантазмы и проследим за теми отчаянными усилиями, которые приходится предпринимать читателю, чтобы хоть с какой-то долей успеха осуществить свое сотрудничество с текстом.

Глава-фантазм 1. Читатель воображает, что есть два неидентифицированных *индивида*, связанных *S-необходимыми отношениями* соответственно с Раулем и Маргаритой. Затем он приписывает Раулю и Маргарите намерение пойти на бал. Остается неясным, потому ли они намереваются пойти на бал, что запланировали это вместе со своими партнерами по адюльтеру, или потому, что каждый из супругов хочет уличить другого. Можно утверждать, что даже самый (со)творческий читатель оставит эту проблему нерешенной.

Если принять первую из двух названных альтернатив, то читатель должен предположить, что Рауль действительно сговорился с x_2 пойти на бал (он — как Тамплиер, она — как Пирога), а Маргарита сговорилась пойти на бал с x_1 (она — как Пирога, он — как Тамплиер). Приходится,

следовательно, предполагать, что две адюльтерные пары выбрали одинаковые маскарадные костюмы.

Во втором случае читатель вынужден, по сути дела, предположить, что и Рауль, и Маргарита знали содержание писем, которые они не читали, т. е. писем, полученных другим (другой). Таким образом, читатель принимает за факт (в мире вымышленного повествования) то, что в мире $W_N s_2$ было оставлено неопределенным.

Как видим, в обоих случаях читатель вынужден предполагать (может быть, даже не вполне отдавая себе в этом отчет) нечто нелепое и невозможное. В одном случае это невозможность логическая, в другом — интертекстуальная (тождественность маскарадных костюмов двух пар — вещь невероятная).

Но обе гипотезы возникают именно под влиянием интертекстуальности. Читатель может колебаться, какую гипотезу выбрать: первая глава-фантазм — «открытая», и текст предрассчитал эти колебания читателя.

Заметим, что во всяком случае Рауль и Маргарита оказываются связанными *S-необходимыми отношениями* с двумя *индивидами*, которых текст (сюжет) так никогда и не называет и которых фабула не знает (т. е. с двумя предполагаемыми партнерами по адюльтеру).

В пятой главе в мире W_N появляются два новых *индивида*, связанных *S-необходимым отношением* «встретиться на балу»: Тамплиер и Пирога. Но фабула не утверждает ни то, что это — два партнера (соответственно Рауля и Маргариты) по адюльтеру (о которых фабула так ничего и не знает), ни то, что Рауль и Маргарита тоже пришли на бал.

Все умозаключения этой главы-фантазма оказываются лишенными основания.

Глава-фантазм 2. Так или иначе, у читателя есть слишком много интертекстуальных ключей. Он вынужден поверить (или хотя бы поверить, что можно поверить) в четыре альтернативные возможности:

а) Рауль — это Тамплиер и ошибочно полагает, что Маргарита — это Пирога;

b) Маргарита — это Пирога и ошибочно полагает, что Рауль — это Тамплиер;

c) Рауль — это Тамплиер и правильно полагает, что Маргарита — это Пирога; но он также думает, что Маргарита ошибочно принимает его за своего любовника;

d) Маргарита — это Пирога и правильно полагает, что Рауль — это Тамплиер; но она также думает, что Рауль ошибочно принимает ее за свою любовницу.

Если бы предположения первой главы-фантазма были верны, то альтернативные предположения второй главы-фантазма могли бы — каждое в отдельности — также быть верными. Все вместе они верны быть не могли бы, так как противоречат одно другому.

Похоже, что читатель слишком доверился следующему мнению Я. Хинтикки: «Тот факт, что некий персонаж „цельного романа“ [1] реагирует и ведет себя точно так же, как *индивид* из другого возможного мира, — сильное свидетельство в пользу их отождествления» (Hintikka, 1967, p. 42). Но, значит, читатель не усвоил другую мысль того же автора: что надо очень осторожно пользоваться *кванторами** в неопределенных контекстах, управляемых эпистемическими операторами (Hintikka, 1962) [2].

Во всяком случае читатель производит ложное отождествление (незаконно оперируя *S-необходимыми свойствами*): а именно, что Рауль и Маргарита (или кто-то один из них, или оба) — это *индивиды*, которые имеют свойство «быть в данном месте в данное время» ради «встречи с кем-то еще». Можно предположить, что, как и в первой главе-фантазме, читатель выдвигает или одну из этих четырех гипотез, или какие-то из них, или даже все четыре сразу, осознавая, что они несовместимы друг с другом, но оставляя таким образом свое повествование «открытым» и ожидая дополнительных подсказок от дальнейшего развития фабулы. Ясно, что эмпирический (конкретный) читатель мог бы сделать и еще какие-нибудь (вероятно,

[1] Ср. выше раздел 8.4.2.

[2] Т. е. выражениями типа «знает», «полагает», «сомневается» и т. п.

менее внятные) предположения, но тех четырех, что названы выше, по-видимому, достаточно для анализа шестой главы *Драмы*.

Глава-фантазм 3. К этому моменту фабула ясно сказала, что Тамплиер и Пирога — это не Рауль и Маргарита. Но тут же ехидно добавила, что первые из вышеназванных были очень удивлены и даже поражены, не узнав друг друга. Читатель, сбитый с толку, отчаянно пытается сочинить главу-фантазм 3, чтобы хоть как-то объяснить себе ситуацию. Возможный вариант: если эти двое не узнаю́т друг друга и поражены своим взаимным неузнаванием, значит, до снятия масок они полагали, что под масками обнаружат соответственно Рауля и Маргариту.

Но читатель также должен (или должен был бы) отдать себе отчет в том, что мнения (propositions, credenza) «Пирога — это Маргарита» и «Тамплиер — это Рауль» суть не мнения, принадлежащие Тамплиеру и Пироге в мире фабулы (W_N), но мнения, соотнесенные с данными персонажами в мире ожиданий самого читателя (W_R). Читатель должен также понять, что мир его ожиданий не *доступен* миру финального состояния фабулы. (Конечно, наивный читатель *Драмы* еще не прочитал раздел 8.8.3 моей книги, но там просто сделана попытка выразить в более строгой форме то, что прекрасно поймет — пусть и неосознанно — любой читатель.)

К этому моменту читатель понимает, что в его главе-фантазме 2 Рауль и Маргарита были наделены *S-необходимым свойством* «встретиться на балу», каковое свойство отвергается в шестой главе *Драмы*. Поэтому Рауль и Маргарита никак не могут быть идентифицированы с Тамплиером и Пирогой, поскольку у этих двух пар разные *S-необходимые свойства* и две мироструктуры не могут быть трансформированы одна в другую.

Логика фабулы следует принципу Лейбница: «Если в жизни индивида, а также во всей вселенной что-нибудь происходило бы по-иному, не так, как обычно, то ничто не помешало бы нам сказать, что это — другой индивид и другая возможная вселенная, выбранная Богом. Это был

бы действительно другой индивид»[xix]. Замените слово «Бог» на выражение «финальное состояние текста» — и слова Лейбница будут полностью соответствовать нашей ситуации.

Что читателю никак не понять, так это почему, если его предвидения-предположения были неверными, персонажи в шестой главе ведут себя так, будто эти предвидения-предположения были все же верны.

По сути дела, на этой стадии фабула как бы присваивает себе изумление читателя (который, собственно, и имеет основания изумляться): в шестой главе сама фабула in persona[1] должна быть структурно и прагматически изумлена, потому что оказывается неудачным результатом безуспешного читательского сотворчества (см.: Barbieri etc., 1976).

При повторном, критическом чтении возникает соблазн каким-то способом рационально объяснить эту историю. Способов может быть много. Например, почему бы не предположить, что две маски на балу — это соответственно любовник и любовница наших героев, ожидающие встретить своих партнеров по адюльтеру? Но такое предположение можно сделать только в мире нашего обыденного опыта, в котором есть много *индивидов*, нам еще не знакомых. В мире W_N существуют лишь те *индивиды*, которые эксплицитно названы и описаны. В мире $W_{\text{Драмы}}$ эти гипотетические любовник и любовница соответственно Маргариты и Рауля никак не обозначаются как таковые (мы так и не узнали, кто такие на самом деле Пирога и Тамплиер; однако нет и никаких указаний на то, что они — партнеры по адюльтеру наших героев).

Более того, принимая вышеназванное предположение, мы должны были бы также допустить, что две адюльтерные пары использовали одни и те же маскарадные костюмы. Но это вступает в вопиющее противоречие с нашими представлениями о нарративном этикете (и с наиболее уважаемыми интертекстуальными фреймами): текст должен был бы заранее дать какие-нибудь указания на такую

[1] Собственной особой (персоной), лично *(лат.)*.

возможность, но никаких подобных указаний он не дает. Посредством своего рода *нарративной импликации* мы заключаем, что никакой автор (никакой текст) не мог бы так бесстыдно попрать интертекстуальные фреймы и что, следовательно, имеется в виду нечто другое — еще и потому, что в следующей главе бросается вызов любому рациональному объяснению.

Там говорится, что «это небольшое злоключение послужило уроком для Рауля и Маргариты». Но это значит, что наши герои знают не только то, что произошло в шестой главе, но и все то, что имело место в главах-фантазмах, в частности — пропозициональные установки таинственных масок, Тамплиера и Пироги. Конечно, кто-то мог и рассказать обо всем этом нашим героям. Но эта гипотеза исключается в силу правил стилистического гиперкодирования: если текст говорит, что /cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et Marguerite/ [1], то это значит согласно принятому языковому узусу, что речь идет именно об их злоключениях и об их ошибках.

Седьмая глава *Драмы* в еще большей степени соединяет нарративный мир шестой главы и возможный мир глав-фантазмов. Иначе как объяснить название этой главы: «Счастливая развязка для всех, кроме прочих»? Здесь семантическая нелогичность усиливает нелогичность нарративную. Никакой семантический анализ выражения /tout le monde/ («все») не позволяет оставить за пределами этого понятия каких-либо /les autres/ («прочих»). Название главы бросает вызов не только нашим интенсиональным привычкам, но и элементарной экстенсиональности. Таким образом, оно — прекрасное резюме всей новеллы, своего рода сжатая финальная аллегория непоследовательности и нелогичности.

Но можно предложить и такое толкование: /tout le monde/ — это все *индивиды* в мире W_N, а /les autres/ — читатели, которые имеют несчастье принадлежать к W_0, к так называемому «реальному» миру, в котором действу-

[1] «Это небольшое злоключение послужило уроком для Рауля и Маргариты» *(фр.)*.

ют законы благопристойной логики. И это тоже можно счесть моралью-уроком новеллы: не лезьте вы своим читательским рылом в нарративный ряд, в частную жизнь нарративного мира. Этот мир безумен и абсурден — вам там будет не по себе. Но можно сформулировать и противоположную мораль: *Драма* показывает, насколько повествования нуждаются в сотворческом вторжении [читателя] и не могут жить без такого вторжения.

8.10. Заключение

Теперь оставим фабулу и вернемся к тексту во всей его сложности.

Прискорбный случай с нашей фабулой должен напомнить читателю, что существуют разные типы текстов. Некоторые требуют вторжения по максимуму, причем не только на уровне фабулы — это тексты (и произведения) «открытые». Иные же тексты только прикидываются, что ждут нашего сотворчества, а на самом деле хотят навязать нам себя, свой строй мыслей — это тексты «закрытые» и репрессивные.

Драма, похоже, есть нечто промежуточное: она вовлекает своего М-Читателя в избыточное сотворчество, а затем наказывает его за излишнее усердие.

В этом смысле *Драма* — и не «открыта», и не «закрыта». Она принадлежит к третьей категории произведений, к клубу избранных, где председатель, наверное, — «Тристрам Шенди». Подобные произведения повествуют о том, как устроены повествования [xx]. И это занятие не столь невинно, как может показаться на первый взгляд. Тема этих повествований о повествованиях, объект их критики — не что иное, как сам механизм культуры, тот механизм, который дает возможность манипулировать нашими верованиями (которые есть наши сублимированные желания), сотворять идеологии и поощрять ложное сознание (так что мы порой одновременно придерживаемся взаимопротиворечащих взглядов, сами того не ведая). Подобные тексты описывают все эти процессы не с отрешенностью критической точки зрения, а воспроизводя их в своих

собственных риторических и логических структурах (и они сами становятся своими первыми жертвами).

Впрочем, может быть, мы увлеклись и зашли слишком далеко. *Драма* — это всего лишь метатекст, рассуждающий об интерпретативном сотворчестве читателя с повествованием (about the cooperative principle in narrativity = della cooperazione interpretativa nella narrativa). *Драма* возбуждает наше желание заняться таким сотворчеством и изощренно наказывает нас за нашу назойливость. Она просит нас, в качестве покаяния, извлечь из нее нормы и правила того понимания текстов (the textual discipline, la disciplina testuale), которое она предполагает и хотела бы видеть осуществленным.

Что я смиренно и делал. И что — а может быть, и больше — следует делать тебе, любезный читатель.

Примечания

[1] Данное эссе было написано в результате ряда семинаров. Замечания моих студентов и коллег, высказанные во время этих семинаров, оказали мне немалую помощь. На рассказ Альфонса Алле мое внимание обратил Паоло Фаббри. Первый подступ к анализу рассказа был произведен во время семинара в Университете Калифорнии, Сан-Диего, в 1975 г. Фредрик Джеймисон (Fredric Jameson) и Ален Кохен (Alain Cohen) приняли тогда активное участие в обсуждении. В следующий раз я подступился к этому рассказу во время семинара в Университете Болоньи в 1976 г. Этторе Панизон, Ренато Джованноли и Даниеле Барбиери написали первую, пробную, интерпретацию, которой я многим обязан (не могу не вспомнить название их работы: «Как кастрировать себя бритвой Оккама»). В третий раз я покушался на этот рассказ, гораздо более основательно (и в течение трех месяцев), в Университете Нью-Йорка, в осеннем семестре 1976 г. Семинар, который я проводил там со студентами-старшекурсниками, специализировавшимися по французской литературе, помог мне выявить многие стилистические и риторические свойства этого текста. Невозможно назвать всех участников того семинара, но я хочу особенно поблагодарить мою коллегу Кристину Брук-Роуз, одного из самых лучших слушателей,

которых я когда-либо имел в течение моей университетской жизни. Наконец, весь июль 1977 г., проведенный в обществе сплоченной и упорной группы студентов и исследователей в Центре семиотики и лингвистики в Урбино, также был посвящен анализу *Драмы*. Брандт (Peer Age Brandt), который посещал один из тогдашних семинаров, предложил восхитительное личное прочтение этого рассказа. Один из промежуточных вариантов данного эссе был подробно обсужден с Лючией Вайна (Lucia Vaina), чьи исследования в области литературных возможных миров на многое открыли мне глаза. Ее критические замечания во многом повлияли на конечный вариант моего эссе, за который, однако, она не несет ответственности. Много ценных замечаний я получил от моих студентов в Университете Болоньи, которым я читал курс семиотики. Когда в 1977 г. я преподавал в Йельском Университете, Барбара Спэкмен написала свой комментарий на вторую версию моего аналитического эссе, и некоторые ее замечания я учел в конечном варианте.

II Мы увидим далее, что постулирование такой двойной интерпретации не ограничивает возможности сотворчества потенциального интерпретатора. Постулируются всего лишь, во-первых, тип наивного читателя, который совершает разнообразные ошибки в интерпретации, и, во-вторых, тип критического читателя, который может принимать разумные интерпретационные решения (то, которое я предлагаю в конце данного эссе, — лишь одно из возможных). Определить тип читателя, постулируемого текстом, не значит утверждать, что можно полностью предвидеть характер интерпретации, которую может дать такой читатель. Два М-Читателя *Драмы* — это две обобщенные интерпретационные стратегии, но не два определенных результата этих стратегий.

III В этом эссе контурный образ М-Читателя будет экстраполирован исключительно из самой текстовой стратегии. В Приложении вкратце описаны результаты эмпирического теста, который подкрепляет названную экстраполяцию.

IV К тексту эссе прилагается точный и остроумный перевод *Драмы* на английский язык, специально сделанный для данной книги Фредриком Джеймисоном[1]. Поскольку перевод точен, может возникнуть вопрос, почему при анализе

[1] В настоящее издание этот перевод не включен.

Драмы использован все же оригинал. Ответ (затрагивающий семантический спор о том, возможен ли вообще действительно «точный» перевод) тесно связан с темами нашего исследования. Перевод, даже максимально «точный», – это все же *интерпретация* (в терминах Ч. Пирса): слова и словосочетания одного языка заменяются их *интерпретантами* в другом языке. Как и при всякой интерпретации, то, что подразумевается, то, на что намекается (употребляю все эти выражения нетерминологически) в оригинале, – в переводе *раскрывается, обнаруживается.* Это происходит и в переводе *Драмы* – так что поведение переводчика в некоторых случаях может служить примером интерпретативного поведения М-Читателя.

v См. [не включенное в это издание] Приложение II: переводчик актуализировал действие (и намерение) Рауля, дав такой перевод: «hand raised to strike» («с рукой, поднятой для удара»).

vi О возможных мирах в литературных произведениях см.: Schmidt, 1976, p. 165–173 и Ihwe, 1973, p. 399ff.

vii С философской точки зрения возможен и более атомистический подход. Но здесь мы примем понятие *свойство* за атомарное, далее не разложимое (следуя в этом текущей литературе о возможных мирах).

viii Ср. понятие *актуальный мир* как релятивизированный семантический аппарат, связанный с индивидуальным пользователем (Volli, 1973). См. также: Van Dijk, 1976c, p. 31ff – о понятии *S-миры* (*возможные миры* говорящего-слушающего).

ix Дж. Хьюз и М. Крессуэлл приводят такой пример: если мы предположим, что W_2 содержит два *индивида* x_1 и x_2, а W_1 – только один *индивид* x_1, то W_1 будет «представим» («conceivable») с точки зрения W_2, но обратное утверждение уже будет невозможно. «Мы можем себе представить мир без телефонов... Но если бы не было телефонов, то в таком мире, вполне возможно, никто бы и не знал, что такое телефон, и никто бы не мог себе представить такой мир (как наш), в котором есть телефон. Иначе говоря, бестелефонный мир был бы доступен (accessible) для нашего, но наш не был бы доступен для того мира» (Hughes and Cresswell, 1968. P. 78).

Подобный подход кажется мне преувеличенно «психологическим», хотя возможно, что он предложен авторами лишь в качестве метафоры.

x Информация о лексике, обозначающей различные виды экипажей, почерпнута из следующих источников: The Encyclopedia Americana, Grand Dictionnaire Universel du XIX siecle (Paris: Larousse, 1869), The Encyclopedia Britannica (1876), The Oxford English Dictionary, Webster's Dictionary (1910).

xi Ср. различие между σ-*свойствами* и π-*свойствами* (Groupe μ., 1970).

xii Существуют ли такие свойства, которые ни в коем случае не могут быть сочтены «акцидентными»? Даже в музее мореходства бригантина, чтобы оставаться бригантиной, должна сохранять, по крайней мере потенциально, свойство плавучести. Но это лишь потому, что мы обычно рассматриваем бригантину как плавсредство. Однако для искателя затонувших сокровищ, опускающегося в глубины моря с аквалангом, бригантина останется бригантиной, даже если она будет уже не целым кораблем, а всего лишь лежащей на морском дне развалюхой.

С точки зрения коменданта Бухенвальда (или Дахау), человеческие существа имели лишь одно *необходимое свойство*: из них можно было варить мыло. У нас есть право судить о том моральном выборе, который привел к такому *усыплению* всех других *свойств* человеческого существа. Мы можем осуждать идеологию, лежащую в основе подобной этики; но ничего нельзя возразить против подобной семантики. Как сказал Альфонс Алле, «la logique mène à tout, à condition d'en sortir»[1]. В рамках своего «фрейма» комендант Бухенвальда (Дахау) вел себя семантически корректно. Проблема заключается в том, чтобы разрушить этот «фрейм» и изъять его из нашей *энциклопедии* (см.: *Теория*, 3.9).

xiii Эта проблема уже обсуждалась в работах по логическому анализу знаний и верований (иначе — по эпистемической логике; см., например: Hintikka, 1970). Можем ли мы утверждать, что

$$\frac{p \rightarrow q}{K_a p \rightarrow K_a q}$$

(т. е. если из p следует q, то из «a знает p» следует «a знает q»)

1 «Логика заведет куда угодно, если только сможешь оттуда [из нее?] выйти» *(фр.)*.

или что

$$\frac{p \rightarrow q}{B_a p \rightarrow B_a q}$$

(т. е. если из p следует q, то из «a верит в p» следует «a верит в q»)?

Иными словами, можно ли полагать, что если некто знает что-то или верит во что-то, то этот некто тем самым знает — или верит во — все логические следствия из этого «что-то»?

В ответ можно сказать, что «в идеале» приведенные утверждения верны за вычетом случаев идиосинкразического невежества или недостаточной информированности (ср. выше о *nota notae* в разделе 7.2.4). Но было убедительно показано, что на самом деле верный ответ зависит от того, как определяется «понимание» — понимание человеком того, что он знает и во что он верит. Существует различие между тем, что подразумевается *семантически — энциклопедией*, и тем, что подразумевается *прагматически* — в процессе интерпретации текста. Подразумевает ли знание о том, что некто есть человек, также и знание о том, что этот некто имеет пару легких? Ответ зависит от *квантификационной глубины* высказывания, т. е. от «максимальной сложности той конфигурации индивидов, которая рассматривается в нем [в высказывании] в любой момент времени, что измеряется числом индивидов, включенных в эту конфигурацию» (Hintikka, 1970, p. 170). Это отсылает нас к понятию *мир* (или *миростуктура*) *референции* (см. раздел 8.4.4).

XIV [Это примечание включено в основной текст главы.]

XV Процитировано в связи с моей книгой «A Theory of Semiotics» *(Теория)* в статье: *De Lauretis T.* Semoisis Unlimited // Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 2, №2 (April 1977).

XVI Можно представить себе такое замечание-возражение:

Неверно, что мир W_N доступен для мира W_0 только в том случае, если сохраняются *существенные свойства индивидов* из мира W_0. Мы можем вообразить фантастический роман, в котором Ришелье — не француз, а испанский шпион. Можем даже вообразить такое повествование, в котором Ришелье и не француз, и не кардинал, и не живет в XVIII веке, и вообще не человек, а морская свинка.

Можно, конечно, счесть это шуткой — просто случаем омонимии (так, например, один мой друг назвал свою собаку *Беккет*). Но можно продолжить эти рассуждения и всерьез. Так, Кафка вообразил и изобразил ситуацию, в которой г-н Замза становится насекомым. Здесь имеет место текстовой топик «внутренняя идентичность (самотождественность) Я». В мироструктуре W_0 предполагается *(при данном описании)* [у Кафки], что уникальные *существенные свойства* человеческого *индивида* таковы, что они обеспечивают постоянство его ментальной идентичности (самотождественности) *при любых обстоятельствах*. Значит, иметь тело, иметь тот или иной пол, иметь две ноги и т. д. — все это становится *свойствами «акцидентными»*. Следовательно, наша морская свинка вполне могла осознавать себя Ришелье.

XVII Нам могут возразить, что в художественных (fictional) текстах *S-необходимые свойства* способны претерпевать изменения. Пример тому — пародия. Почему бы не представить себе бродвейский мюзикл по мотивам «Трех мушкетеров», в котором Ришелье — танцор-чечеточник, а Д'Артаньян вступает в счастливый брак с леди Винтер (которая никогда не выходила замуж за Атоса), продав на черном рынке подвески Анны Австрийской? Что заставило бы нас признать в персонажах этого мюзикла персонажей Дюма, несмотря на все изменения их *S-необходимых* и *существенных свойств*? На этот вопрос можно дать четыре ответа.

a) Пародия часто соотносится уже не с данным миром W_0 и его персонажами, а с персонажами-*индивидами*, которые благодаря влиянию данного W_N были восприняты в *энциклопедию* мира W_0 в качестве мифологических фигур. Так, многие никогда не читали роман Сервантеса, но знают персонаж *энциклопедии*, которого зовут Дон Кихот и который имеет *свойства* «быть тощим, безумным и испанцем».

b) Пародия может быть своего рода структурной критикой пародируемого текста, т. е. показывать, что некоторые отношения были вовсе не необходимы в данной фабуле или что *настоящая фабула* — совсем другая и может быть передана посредством другого сюжета. Так, пародия могла бы утверждать, что настоящая мораль и настоящая фабула «Трех мушкетеров» выражаются словами: «how to win with a blow below the belt» («как победить, ударив ниже пояса»).

c) Наши рассуждения в основном касались проблемы *доступности* между мирами, а не проблем межмировой тождественности (transworld identity). Проще всего было бы сказать, что Д'Артаньян из бродвейского мюзикла — это другой индивид, отличный как от того шевалье Д'Артаньяна, который написал свои мемуары в мире W_0, так и от Д'Артаньяна в мире Дюма; все три индивида в таком случае объединены лишь омонимией.

d) Даже карикатуры усиливают некоторые свойства реальных индивидов и опускают многие другие. Узнаваемость карикатур обусловлена тем, что они как бы говорят нам: именно усиленные здесь свойства и только они — существенны (при данном описании) для определения данного индивида.

xviii Возможны и исключения:

a) читатель прочитал невнимательно какие-то предшествующие части текста (но это случай, которым можно пренебречь);

b) предшествующие части текста были умышленно двусмысленны; события описаны неопределенно — в таком случае читатель должен возвращаться назад по тексту и перечитывать какие-то его части, чтобы подтвердить или опровергнуть те или иные свои предположения.

xix Письмо к Арно от 14 июля 1686 г. [См.: Lettres de Leibnitz à Arnauld... P., 1952. P. 40].

xx В этом и заключается поэтическая функция *Драмы* (см.: Якобсон, 1975). См. также третью главу данной книги (о языке Эдема). *Драма* умышленно двусмысленна, и цель этой двусмысленности — привлечь внимание читателя к структуре текста. Именно в этом — эстетическое достижение *Драмы* (см.: *Теория*, 3.7).

ПРИЛОЖЕНИЕ

М-Читатель «Вполне парижской драмы»: эмпирический тест

В восьмой главе «Роли читателя» («*Lector in fabula*: прагматическая стратегия в метанарративном тексте») контурный образ М-Читателя «Вполне парижской драмы» Альфонса Алле (далее – *Драма*) был экстраполирован из текстовой стратегии самого рассказа – в соответствии с заявленными теоретическими позициями настоящей книги. Интересно, однако, посмотреть (никак не умаляя достоинство вышеназванного теоретического подхода), не дает ли более эмпирический подход те же результаты.

Эксперимент, описанный ниже (несмотря на свои скромные масштабы), подкрепляет гипотезы, сделанные на чисто теоретическом уровне, и говорит о том, что понятие М-читателя представляет собой достаточно надежный текстовой конструкт.

Эксперимент был проведен с группой читателей в 1977 г. – сначала в *Instituto di Discipline della Communicazione e dello Spettacolo* (Университет Болоньи), а затем, во время летних занятий, в *Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica* (Университет Урбино). В первой фазе эксперимента испытуемых просили прочитать вслух главы с первой по пятую *Драмы*, а затем резюмировать (т. е. вкратце пересказать) их содержание. Во второй фазе эксперимента тех же испытуемых просили прочитать вслух главы шестую и седьмую и резюмировать их содержание. Чтение вслух должно было обеспечить скорость чтения, характерную для первого обращения к тексту; предполагалось также получить определенную информацию о поведении наивного читателя.

Анализируя ответы респондентов в первой фазе эксперимента, мы пытались получить ответы на следующие вопросы (которые, однако, эксплицитно не задавались испытуемым):

a) Запоминается ли, что Рауль и Маргарита — муж и жена, одержимые взаимной ревностью?

b) Верно ли понимается содержание двух писем в четвертой главе *Драмы*?

c) Возникает ли предположение, что Рауль и/или Маргарита собирается (собираются) тайком пойти на бал?

d) Возникает ли предположение, что кто-то из них (или оба) собирается (собираются) принять маскарадный облик гипотетического соперника?

e) Возникает ли в пятой главе отождествление Тамплиера и Пироги с Раулем и Маргаритой (или одного из первых с одним из вторых)?

f) Возникает ли у кого-нибудь подозрение, что в пятой главе задействовано более чем два персонажа?

g) Возникает ли у кого-либо ожидание, что в шестой главе Рауль обнаружит, что Пирога — это Маргарита (или, наоборот, Маргарита обнаружит, что Тамплиер — это Рауль)?

h) Возникает ли у кого-нибудь ожидание, что Рауль обнаружит, что Пирога — это не Маргарита (и/или наоборот)?

i) Предвосхищается ли какими-либо читателями в какой-либо мере тот исход, который имеет место в шестой главе?

Во второй фазе эксперимента мы пытались выяснить:

a) Понимали ли наши испытуемые взаимное неузнавание (в шестой главе *Драмы*) буквально и в какой мере осознавалась алогичность всей ситуации?

b) Воспринимали ли наши испытуемые седьмую главу как несогласующуюся с шестой главой?

c) Какой тип реакции обнаруживали наши испытуемые на двойственный финал (il duplice finale) *Драмы* (замешательство, желание дать рациональное объяснение, критическое осознание текстовой стратегии, полную неспособность воспринять парадоксальный аспект сюжета)?

В группу испытуемых входили и университетские студенты-младшекурсники, и студенты продвинутые, изучавшие семиотику. Учитывая социальные условия существования литературы в 1890 г. и изощренный характер самой *Драмы*, мы полагали, что этот рассказ предназначен во всяком случае для читателей средне-высокой культуры (of middling-high culture, di cultura medio-alta). Так или иначе, наши испытуемые показали, что даже достаточно культурный читатель при первом чтении ведет себя как М-Читатель наивный. Один из испытуемых вспомнил, что когда-то читал Драму в «Антологии черного юмора» Андре Бретона, но и он реагировал на текст подобно другим испытуемым, попадая во все текстовые ловушки.

Результаты нашего эксперимента вкратце могут быть описаны следующим образом.

Подавляющее большинство респондентов неплохо (rather well, bene) идентифицировало двух главных персонажей *Драмы* (90%) и поверило, что они намеревались пойти на бал или действительно на него пошли (82%). 72% респондентов верно запомнили и пересказали содержание писем. Около 42% были убеждены, что Рауль и Маргарита – соответственно Тамплиер и Пирога. Только 25% респондентов высказывали предположения о возможной развязке, и только 15% попытались предвосхитить конечный результат.

Во второй фазе эксперимента 70% респондентов запомнили сцену взаимного неузнавания и тот факт, что Рауль и Маргарита извлекли урок из данного эпизода. Наша выборка оказалась любопытным образом раздробленной в том, что касается критического истолкования текста. Лишь 44% респондентов оказались совсем неспособными воспринять фундаментальную противоречивость сюжета; 40% пытались определить его семиотический механизм; 20% пытались дать разного рода рациональные объяснения (например: может быть, Тамплиер был тем, кто послал письмо Маргарите, и пошел на бал в уверенности, что встретит ее там в маске Пироги; отсюда его удивление в шестой главе). Менее чем 20% респондентов оказались совершенно дезориентированы (completely lost,

completamente smarrito). Остальные [т. е. более 16%] представили неточные или неполные пересказы-резюме. Впрочем, если хороший пересказ свидетельствует о хорошем понимании, противоположное утверждение было бы неверно: кто-то из испытуемых вполне мог осуществить то или иное «сотрудничество» с текстом и «сформулировать» некие ожидания и предвидения, но затем оказаться не в состоянии описать словами этот процесс. Хотя бы из-за напряжения, вызванного нашим «экзаменом».

Во всяком случае, полученные данные достаточны для того, чтобы полагать, что эмпирические читатели ведут себя более или менее подобно наивному М-Читателю. Интересные соображения по проведению данного тест-эксперимента его организаторы почерпнули у Ван Дейка (см.: Van Dijk, 1975).

Глоссарий

Задача настоящего глоссария — служить справочником для читателей, не являющихся специалистами по логике (в том числе античной и средневековой), лингвистике и семиотике. Поскольку некоторые из терминов, вошедших в этот глоссарий, разными авторами понимаются по-разному, а строгое определение других потребовало бы предварительного введения еще целого ряда специальных понятий, в ряде случаев терминам даются самые общие, приблизительные определения, позволяющие (вместе с текстом самой книги) читателю судить, о чем, в общем, идет речь.

В глоссарий не вводились слова, определение которых можно найти в обычных «Словарях иностранных слов» (такие как «апория»), за исключением случаев, когда определение в таком словаре не вполне соответствует употреблению слова в настоящей книге (например, «анафорический»).

Более полные сведения о многих из упоминаемых здесь терминов можно получить, например, из комментариев Т. В. Булыгиной и Ю. С. Степанова к сборнику «Семиотика», (М., 1983; далее — «Семиотика») (особенно к работам Ч. У. Морриса, Ч. С. Пирса, А. Ж. Греймаса и Ж. Курте, а также из самой работы А. Ж. Греймаса и Ж. Курте «Семиотика. Объяснительный словарь теории языка», опубликованной в этом сборнике, или из Лингвистического энциклопедического словаря (М.: Советская энциклопедия, 1990) и его репринтного переиздания — Большого энциклопедического словаря «Языкознание» (М.: Большая российская энциклопедия, 1998).

абдукция (abduction)

Один из основных видов рассуждения по Ч. С. Пирсу, наряду с дедукцией (достоверный вывод от более общих посы-

лок к менее общему заключению) и индукцией (вероятный вывод от менее общих посылок к более общему заключению). Абдукцию, или ретродукцию, Пирс понимает как переход от множества высказываний, описывающих факты, к множеству гипотез (в частном случае – к одной гипотезе), объясняющих эти факты (т. е. из которых логически следуют эти факты).

актанты, «актантные роли»

В самом широком понимании актант – это нечто, участвующее в некотором акте (действии) в той или иной роли (ср. примеры с действием *to walk* (идти, ходить) на с. 293). «Согласно Л. Теньеру, у которого заимствован этот термин, «актанты – это существа или предметы, участвующие в процессе в любом виде и в любой роли, пусть даже в качестве простых фигурантов или самым пассивным образом».

анафорический

Анафорическое выражение – элемент текста, замещающий другой (обычно предшествующий) элемент с точки зрения референции, т. е. обозначения некоторого предмета, ситуации (личные местоимения и т. п.). Ср. в тексте пример с принцессой Белоснежкой (с. 37–38) или текст «...и он уже у льва в зубах; и зверь стал есть его, жесток...» (*Беллок Х.* «Джим, который убежал от няни и был съеден львом»), где «зверь» – анафорическое выражение (в этом контексте = «лев»).

возможный мир

Понятие, введенное Лейбницем в богословско-этическом контексте (мир, созданный Богом, как лучший из возможных миров) и по существу, но под другим названием – *возможного положения вещей* – использованное Л. Витгенштейном в его «Логико-философском трактате» в связи с исследованием вопроса о необходимых (логических) истинах: логически истинным является высказывание, истинное во всех возможных (мыслимых) мирах. (Формальное рассмотрение возможных миров – под названием *описания состояний* – в логическом контексте дал Р. Карнап, см., напр., его книгу «Значение и необходимость», М., 1959). Возможным миром можно считать, например, мир, во всем подобный нашему, но в котором у Земли нет спутника – Луны; мир, до 1 августа 1914 года во всем подобный нашему, но в котором затем не было Первой мировой войны, и т. п. Понятие «возможного мира» естественным образом связывается с понятием «мира художественного произведения» (см. главу 8 настоящей книги).

Идея «возможных миров» применительно к логическому контексту присутствовала уже у Пирса; ср., напр., следующее место из его (не опубликованной при жизни) статьи 1907 года «Прагматизм» (см.: «The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings», Indiana University Press, 1998, vol. 2, p. 402, далее обозначается *EP*): «Что полное значение предикации[1] интеллектуального понятия[2] состоит в утверждении, что, при всех мыслимых обстоятельствах определенного рода, субъект этой предикации будет (или не будет) вести себя определенным образом, — то есть что либо будет, либо не будет истинным, что при определенных обстоятельствах, данных в опыте (или в определенной доле этих обстоятельств, взятых такими, какими *они были бы* в опыте), имели бы место определенные факты, — *это* высказывание я рассматриваю как ядро прагматизма».

второсmь (secondness)

См. *первосmь, второсmь, mреmьесmь.*

гиперкодирование (overcoding)

Кодирование, использующее коды, «накладываемые поверх» уже существующих кодов (см.: *Eco U.* A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976, sect. 2.14.3). Например, выражение «до свидания» в силу существующих кодов, определяющих значение слов «до» и «свидание» и способы интерпретации их сочетания, может быть проинтерпретировано как «прощание при расставании на время»; «над» этой подсистемой кодов можно построить новый код, в котором «до свидания» будет элементарным выражением, которое может иметь собственное значение (например, как это часто бывает в современном словоупотреблении, «прощание при расставании» без обязательного элемента «на время»). Такое «поверх-кодирование» или «над-кодирование» может относиться и к гораздо более масштабным явлениям, таким как стилистические или риторические особенности текста.

глобальная семантическая система

Для Эко — гипотетическая система, задающая семантику естественного языка и всех построенных на нем кодов.

[1] Приписывания некоторому субъекту.

[2] «Интеллектуальными» Пирс называет такие понятия, «от структуры которых могут зависеть рассуждения, касающиеся объективных фактов» (*EP*, p. 401).

грамматика [глубинных, или семантических] падежей

Предложена Ч. Филлмором в 1957 г. (см.: *Fillmore Ch.* The Case for Case // Universals in Linguistics Theory. E. Bach, R. T. Harms (eds). N. Y. e. a., 1968, и его же The Case for Case Reopened // Syntax and Semantics, vol. 8, P. Cole, J. M. Sadock (eds). N. Y. e. a., 1977 (русские переводы: *Филлмор Ч.* Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике, вып. X. М., 1981, с. 369–495, и Дело о падеже открывается вновь, там же, с. 496–530). Идея *падежной грамматики* состояла в том, чтобы под уровнем обычных падежей, участвующих в поверхностной синтаксической структуре текста (предложения), выделить уровень «глубинных падежей» — семантико-синтаксических ролей, приписываемых участникам ситуации, отображаемой в предложении. Этими «падежами» могут быть, например, «агенс» — лицо, активно действующее в описываемой ситуации, «пациенс» — предмет (одушевленный или нет), испытывающий действие, «цель» и т. п. Разные исследователи выделяют разные перечни глубинных падежей (от трех до нескольких десятков).

дейктический

От греч. *дейксис* — указание. В лингвистике дейктические выражения — элементы языка, имеющие указательное значение (например, указательные местоимения «это», «этот» и т. п.). В логике дейктическое доказательство — прямое доказательство, в котором истинность заключения выводится из истинности посылок, в отличие от доказательства косвенного (доказательства от противного).

диаграмма (у Ч. С. Пирса)

Пирс придавал большое теоретико-познавательное значение «диаграммам», т. е. графическим схемам, как средству рассуждения и тем самым познания. В частности, для логики он предложил два родственных аппарата «энтитативных» и «экзистенциальных» графов, аналогичных по назначению современным «аналитическим» аппаратам логики высказываний и предикатов.

дицисигнум

В семиотике Ч. С. Пирса — «знак, передающий информацию»; он «либо истинен, либо ложен, но сам по себе не дает оснований судить, каков он» («Elements of logic... Grammatica Speculativa», chapt. 4, sect. 1 (русский перевод — «Семиотика», с. 151). В этом смысле он примерно соответствует «предложе-

нию» (в логическом смысле), или «высказыванию» (proposition).

знак (sign)

В семиотике Пирса – центральный элемент *знакового отношения*, или *семиозиса**.

изображение, изобразительный или *иконический знак* (icon, iconic sign у Ч. С. Пирса)

Один из трех основных типов знаков в семиотике Ч. С. Пирса: знак, имеющий непосредственное, наглядное (например, зрительное) сходство со своим объектом, например портрет, географическая карта, геометрический чертеж. См. также *указатель (индекс), символ.*

изотопия

См. Введение, о.63.

иконический [*знак*]

См. *изображение.*

иллокутивный:

Иллокутивный акт – действие, осуществляемое самим фактом его называния в речи, например, «Я клянусь», «Я прошу», «Я возражаю» и т. п. (от лат. in locutio – в [процессе] речи).

индекс

См. *указатель* (у Пирса).

интенсиональный и *экстенсиональный*

Под *экстенсионалом* (extension, традиционный перевод – *объем*) некоторого выражения (слова, термина) или понятия в логике и семантике понимается совокупность (класс, множество) предметов (объектов), обозначаемых данным выражением или подходящих под данное понятие; под его интенсионалом (intension, традиционный перевод – *содержание*) – сочетание признаков, мыслимых под данным выражением, или входящих в данное понятие. Так, у выражений (понятий) «человек», «двуногое, от рождения не имеющее перьев», «млекопитающее, большой палец передней конечности которого может достать до противоположного края ладони», «мыслящее животное», «потомок Адама и Евы» – общий экстенсионал, но разные интенсионалы. Выражение может иметь интенсионал и не иметь экстенсионала; пример – «Теперешний король Франции». Вопрос о том, может ли выражение иметь экстенсионал, но не иметь интенсионала – спорный. Ю. А. Гастев,

работавший в середине 70-х гг. прошлого века в Институте повышения квалификации информационных работников (ИПКИР) в Москве, на семинаре преподавателей ИПКИР в качестве примера такого выражения привел «марксизм-ленинизм» (сообщено участником этого семинара Б. Р. Певзнером). Однако педант (на разговорном языке – зануда) мог бы возразить, что интенсионал у этого выражения все-таки есть и включает признаки «быть учением или течением» (следует из окончания «-изм») и «быть придуманным Марксом и Лениным» (следует из соответственных корней этого выражения).

Соответственно, экстенсиональный подход – подход, основанный на сопоставлении экстенсионалов, т. е. на рассмотрении фактического положения вещей; интенсиональный – основанный на сопоставлении смыслов, т. е. на рассмотрении логико-семантических отношений между выражениями.

интерпретант
См. *семиозис.*

интерпретатор
См. *семиозис.*

квантор
«Логическое слово» типа *все, каждый, всякий, любой* («квантор общности» ∀) или *некоторый(-е), существует (хотя бы один) такой* («квантор существования» ∃).

коннотация
Коннотация некоторого выражения – термин, введенный в свое время в логику Дж. С. Миллем как уточнение понятия «содержание понятия». Также употребляется в смысле «понятие, или мысль, обычно ассоциируемая с данным выражением». В «A Theory of Semiotics» Эко – одно из основных понятий (парное понятию «денотации», или обозначения) предлагаемой в этой книге теории семиотики.

кореференция
Ситуация, когда в тексте разные выражения (в частности, слова) или разные вхождения одного и того же выражения имеют один и тот же референт (относятся к одному и тому же объекту). Например, в тексте: «Перед ним стоял волк. Хищник оскалил зубы. Волк поменьше выглядывал из-за куста» – первое вхождение слова «волк» и слово «хищник» кореферентны, а первое и второе вхождения слова «волк» – нет.

коррелят

См. *релят и коррелят.*

культурная единица или *элемент культуры* (cultural unit)

Понятие, заимствованное из языка американской культурной антропологии. В других своих книгах У. Эко ссылается в этой связи на книгу: *Schneider D.M.* American Kinship: a Cultural Account. Englewood Cliffs, 1968. Вот определение данного термина, которое мы находим в названной книге:

«Каждая культура, например американская, представляет собой систему элементов [units] (или частей), которые неким образом определяются и различаются на основе неких критериев. Эти элементы определяют мир (универсум) и соотношение вещей в нем; то, чем должны быть вещи и как они должны функционировать.

Я употребляю этот термин „элемент" [unit] в самом широком, самом общем, максимально многозначном смысле, какой только возможен в данном контексте. Элемент конкретной культуры — это буквально все, что данной культурой определяется или различается как некая сущность [an entity]. Это может быть личность, место, вещь, эмоция, положение дел, предчувствие недоброго, фантазия, галлюцинация, надежда или идея. В американской культуре такие элементы [units], как дядя, город, уныние, столовая, подозрение, идея прогресса, надежда и искусство — это все элементы культуры [cultural units]» (*Schneider D. M.* Op. cit. P. 1–2).

маркер

См. *семантические маркеры.*

объект

В семиотике Ч. С. Пирса — один из элементов *знакового отношения*, или *семиозиса*: то, что замещается *знаком* для *интерпретатора*, порождая *интерпретант*. Пирс различает два вида объектов: *динамический* — объект, как он есть сам по себе, независимо от знака, и *непосредственный* — объект, как он представляется в знаке, т. е. то в динамическом объекте, что порождает (определяет) интерпретант (ср., напр., *EP*, vol. II, p. 477, 482, 498). Стоит отметить, что Пирс (в письме к Уильяму Джеймсу от 17 декабря 1909 г.) отмечает, что он называет динамический объект «динамическим», а не «реальным», потому что «объект вообще есть фикция» (там же, p. 498; пояснение этой мысли, которое заняло бы здесь слишком много места, Пирс дает там же, на p. 497).

основа (знака)

Термин, игравший определенную роль в ранних работах Пирса. Так, в работе 1867 г. «Новый перечень категорий» («A New List of Categories», см., напр., *EP*, vol. I, особ. p. 4–10), Пирс определяет «основу» как «чистую абстракцию, отнесение, или референция (reference), к которой составляет *качество*»; соответственно, *основой* высказывания (proposition) как *символа* является предикат, приписывающий некоторое качество субъекту (ср. в тексте Эко пример с высказыванием «эта печь — черная» в разд. 7.2.2); основа — это общие признаки объектов символа, или его коннотация (op. cit., p. 10; термин «коннотация» (connotation) в своем историческом употреблении близок к терминам «содержание», «значение» или «смысл» понятия). Символ имеет тройную референцию, в том числе прямую референцию к объекту, т. е. к реальным вещам, которые представляет символ (ср. фрагмент 2.418, относящийся к 1893 г., в котором Пирс цитирует свой «Новый перечень категорий»), и референцию через объект к основе, т. е. к общим признакам его объектов. Однако позднее термин «основа» исчезает из работ Пирса; он вообще мало встречается у Пирса (в его полном собрании сочинений отмечено менее десятка вхождений этого термина), в отличие от термина «значение» (meaning).

первость, вторость, третьесть (Firstness, Secondness, Thirdness) или *Первое, Второе, Третье*

Фундаментальные категории философии Пирса. «Категория Первое (the First) есть Идея того, что является таким, каково оно есть, независимо ни от чего другого. Иначе говоря, это есть *Качество* ощущения.

Категория Второе (the Second) есть Идея того, что является таким, каково оно есть, будучи Вторым по отношению к чему-то Первому, независимо ни от чего другого и, в частности, независимо ни от какого *закона*, хотя оно и может подчиняться (conform) некоторому закону. Иначе говоря, это есть *Реакция* как элемент Явления.

Категория Третье (the Third) есть Идея того, что является таким, каково оно есть, будучи Третьим, или Посредником (Medium) между чем-то Вторым и его Первым. Иначе говоря, это есть Представление, или Репрезентация (Representation) как элемент Явления» (The Categories defended, *EP*, vol. II, p. 160).

Американский исследователь философии Пирса проф. Юджин Фримен так поясняет эти три категории:

«Первость (Firstness) ⟨...⟩ есть категория тех сущностей, которые суть то, чем они являются сами по себе – поэтому они – исходные сущности (originals). Вторость (Secondness) – это категория тех вещей, которые не были бы тем, чем являются, если бы не были связаны конститутивно (constitutively), по способу своего возникновения, с какой-то одной другой вещью, – таковы, например, причины или следствия. Третьесть (Thirdness) – это категория тех вещей, которые не были бы тем, чем являются, если бы не были связаны конститутивно с двумя другими вещами; примером может служить посредник или интерпретатор» (*Фримен Ю.* Чарльз Пирс и объективность в философии // Эволюционная эпистемология и логика социальных наук. Карл Поппер и его критики. М.: Эдиториал УРСС, 2000, с. 226).

Как пример «Первости» Пирс приводил, например, качество ощущения красного цвета, когда сознанию человека не представляется ничего, кроме красного цвета, или качество ощущения оглушительного гудка, когда он ничего другого не слышит; как пример «Вторости» – качество ощущения сопротивления, например, открываемой с трудом двери (хотя он подчеркивал, что его категории распространяются отнюдь не только на область психики); в качестве примера «Третьести» – обнаружение регулярной (законоподобной) связи, например, между закрыванием двери и восприятием гудка (см.: What is a Sign, *EP*, vol. II, p. 4–5, и On Phenomenology, ibid., p. 149–150).

См. также: ibid., p. 427–428.

перлокутивный

Перлокутивный акт – действие, которое может быть (а может и не быть) осуществлено иллокутивным* актом, такое как «уговорить» (что может быть, а может и не быть достигнуто иллокутивным актом «уговаривать»), «убедить», «отговорить» (от лат. *per locutio* – посредством речи).

план выражения

В современной лингвистике, рассматривающей язык как знаковую систему (систему знаков), *планом выражения* называется непосредственно воспринимаемая (звуковая, графическая) сторона языкового знака, а *планом содержания* – то, что выражается этим знаком, его значение, смысл.

план содержания

См. *план выражения*.

пресуппозиция (presupposition)

(От лат. *prae* – впереди, перед и *suppositio* – предположение) – термин лингвистической и логической семантики, обозначающий компонент смысла предложения, который должен быть истинным для того, чтобы предложение могло считаться истинным или ложным (шире – семантически корректным). Например, пресуппозицией предложения «Жена Ивана Ивановича работает на почте» является предложение (высказывание, утверждение) «Иван Иванович женат», пресуппозицией вопроса «Потерял ли ты рога?» – предложение «У тебя были рога».

пропозициональная установка

Отношение высказывающегося к истинности своего высказывания (proposition): высказывает ли он его как истинное, или как ложное, или как гипотетическое, или как желательное и т. п.

пропозициональный акт

Акт произнесения некоторого повествовательного предложения, или высказывания (proposition), в отличие от акта произнесения вопроса, приказа, пожелания и т. п.

реализация (token)

См. *токен.*

референт, референция

Референт – то в мире (реальном или воображаемом), внешнем по отношению к языку, что *обозначается* выражением языка (к чему *относится* это выражение), в отличие от того, что это выражение *означает* или *выражает.* Соответственно, отношение референции – отношение выражения к своему референту.

релят и *коррелят*

Предметы, объекты, вещи, находящиеся в некотором отношении друг к другу: если aRb, т. е. a стоит в отношении R к b, то a – релят этого отношения, а b – коррелят a.

рема

См. *тема.*

репрезентамен или *представитель*

В семиотике Ч. С. Пирса – синоним *знака* (хотя Пирс иногда, правда чисто теоретически, допускает, что репрезентамен может быть более общим понятием): элемент троичного (триадического) *знакового отношения «объект* – репрезентамен*

(знак) — интерпретант» (ср.: *EP*, vol. II, p. 272–273, 290–291). Знак — это репрезентамен, среди интерпретантов которого есть ментальные, т. е. состояния какого-то сознания (ума). См. также *семиозис**.

сема

См. *семема.*

семантические маркеры

Знаки, выражающие значения (смыслы), элементарные в рамках данной теории языка *(семы)*, — так что значения (смыслы) всех остальных выражений этого языка должны выражаться как комбинация (композиция) маркеров. Вопрос о том, можно ли задать конечное число семантических маркеров для естественного языка, остается открытым.

семема

Для Эко — смысл языкового выражения, выраженный в терминах некоторой семантической теории; рассматривается как конструкция из элементарных смыслов — *сем*, соответствующих *семантическим признакам,* или *маркерам**.

семиозис

«Знаковая ситуация», или «ситуация знаковости»: тройственное отношение, или взаимодействие, в котором одно нечто выступает как знак другого нечто (объекта) для третьего нечто (интерпретатора). Может пониматься и как процесс установления такого отношения. Это понятие — в таком смысле — введено Ч. Пирсом. В качестве интерпретатора знака обычно понимается чье-то сознание — присутствующее фактически или потенциально, хотя в работе 1906 г. «The Basis of Pragmaticism in the Normative Science» (*EP*, vol. II, p. 371–397) он строит пример «сообщества квазисознаний» (op. cit., p. 392), представленного совокупностью сообщающихся сосудов, содержащих химически активную жидкость, чей состав в одном сосуде может влиять на («определять») состав жидкости в другом сосуде, которая будет играть роль квазиинтерпретатора. Однако третьим участником семиозиса непосредственно является не интерпретатор в целом, а *то* в нем (например, некоторое изменение состояния его сознания — или состава жидкости в соответствующем сосуде), что возникает под действием знака объекта; Пирс называет это интерпретантом (см. об этом в гл. 7 настоящей книги).

В одной из поздних своих работ (в не опубликованной при его жизни статье «Прагматизм», написанной в 1907 г.) Пирс так определяет это понятие:

«Всякое динамическое действие, или действие непосредственной силы (brute force), физической или психической, либо имеет место между двумя субъектами — воздействуют ли они в равной мере друг на друга или один являются действующим, а другой — испытывающим воздействие, полностью или частично, — либо во всяком случае является результатом такого взаимодействия между парами. Под „семиозисом" же я понимаю, напротив, такое действие, или влияние, которое является, или связано с сотрудничеством трех субъектов, таких как знак, его объект и его интерпретант, причем это тройственное влияние никоим образом не сводится к отношениям между парами. Semiosis в античную эпоху, начиная со времен Цицерона, если я правильно помню, означало действие знака почти любого рода; и мое определение дает всему, что действует таким образом, звание „знака"» (*EP*, vol. II, p. 411. Комментаторы этого издания отмечают, что в античности зафиксированы такие значения слова «семиозис»: указание, замечание (Плутарх), вывод из знака (Филодем), наблюдение симптомов (Гален), видимый знак или символ (token) (Псалмы)).

О понятии *неограниченного семиозиса* см. разд. 7.4.

семиотическое суждение

Для Эко это суждение, содержание которого определяется только правилами той знаковой системы, в которой оно порождено, и тем самым сводится исключительно к раскрытию содержания составляющих его кодов (в этом отношении оно близко к традиционному понятию «аналитического суждения»).

символ (symbol, or token)

В семиотике Ч. С. Пирса — один из трех основных типов знака: знак, связь которого с его объектом не основана ни на сходстве, ни на непосредственной связи, а вменена, или приписана (imputed), соглашением или привычкой (законом). Сюда относятся, в частности, все общие знаки (нарицательные имена). В более ранних работах Пирс употреблял для этого типа знаков слово *token*, основные переводы которого на русский — *знак* или *символ*; позднее он стал придавать термину *token* значение конкретного экземпляра, или вхождения, некоторого знака *(sinsign*, или *singular sign)*, а для символа в общем виде использовал термин *symbol* (так что *token* и *symbol* оказываются типами знаков, выделяемыми по разным основаниям). См. также *изображение, указатель (индекс), «токен»*.

синкатегорематический [*термин*]

В самом широком понимании – термины, или выражения, приобретающие определенное содержание только в сочетании с *категорематическими* терминами, имеющими содержание сами по себе. Название происходит от греч. «категорейн» – предицировать, высказывать нечто о каком-то субъекте, приписывать некоторый признак какому-то субъекту; соответственно, «синкатегорейн» – совместно предицировать. В логике (в частности, средневековой) синкатегорематическими считаются «логические слова», такие как *все, каждый, некоторый, не* и т. п.; в лингвистике это различение примерно соответствует различению служебных и знаменательных слов. (В настоящей книге Эко относит к ним, например, предлоги и наречия (с. 294). Пирс в рецензии на книгу А. К. Фрезера «Труды Джорджа Беркли» (*EP*, vol. I, p. 93), говоря об Оккаме, причисляет к синкатегорематическим «обстоятельственные выражения (adverbial expressions)». См. также «Семиотика», с. 600).

тема и *рема*

В современной лингвистике (а именно в теории «актуального членения предложения») *тема* предложения (высказывания, утверждения) – это то, *о чем* оно (т. е. то, что в контексте произнесения этого предложения считается данным); а *рема* – это та новая информация, которая сообщается (высказывается, утверждается) о *теме.* Во времена Пирса названной теории (и, соответственно, такой терминологии) не существовало, но он иногда употреблял слово (термин) *рема* в смысле, близком к вышеописанному. См., например, умозаключение на с. 307, в котором речь идет о Джоне (это *тема*); сообщается, что Джон – «грешник», и сам Пирс называет термин «грешник» *ремой.* Ср. чуть далее, на с. 309, определение *ремы,* как того, что останется от высказывания, если вымарать в нем отдельные места так, что «если бы каждый пробел был заполнен соответствующим именем, высказывание было бы восстановлено» (в современной терминологии, это многоместный предикат, который может быть высказан о своих аргументах). С другой стороны, для Пирса «всякая Рема, вероятно, может нести какую-то информацию, но она не интерпретируется как несущая информацию» (*CP*, 2.250) (с. 308).

тип (type)

См. *токен.*

токен (token)

В своих ранних работах Пирс иногда использует этот термин в том значении, в котором он позднее употреблял тер-

мин *символ* (напр., в работе 1884–1885 гг. «On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation», *CP*, 3.359–403; выдержки см.: *EP*, vol. I, p. 225–228, особ. p. 225–226).

В семиотике позднего Пирса *токен* – это конкретный случай употребления знака, конкретное вхождение знака в текст, конкретная реализация абстрактного знака *(типа)*. Например, слово *the* в английском языке *одно*; это – *тип*; но на любой странице английского текста этот тип может быть представлен несколькими десятками единичных вхождений – «токенов», которые в этом случае Пирс называет «примерами» *(instances)* данного *типа* (ср., напр., *CP*, 2.245 и 4.537). Подходящего (одного) русского слова для перевода этого термина Пирса найти не удается. В сборнике «Семиотика» *token* переводится как «знак-экземпляр» (с. 595) или «конкретный знак» (с. 597).

См. также *символ**.

топик

Тема данного фрагмента текста.

топос

Устойчивая, шаблонная тема (в литературе).

третьесть (Thirdness)

См. *первость, вторость, третьесть*.

указатель, или *индекс (index)*

В семиотике Ч. С. Пирса – один из трех основных типов знаков: знак, обозначающий свой объект в силу реально существующей связи между ними, например симптом болезни, указательный палец, направленный на предмет, или указательное местоимение, высказанное о предмете (как говорит Пирс, оно «обозначает вещь, не описывая ее», см.: *EP*, vol. I, p. 226). См. также *изображение, символ*.

формат словаря и *формат энциклопедии*

Эко широко использует и анализирует эти понятия в ряде своих работ[1], но нигде не дает их четкого определения. В книге «Семиотика и философия языка» (в конце раздела 2.2.) Эко приходит к выводу, что «словарь на самом деле – переодетая

[1] Кроме «Роли читателя» можно назвать также «A Theory of Semiotics» (= Eco, 1976 = *Теория*), разделы 2.10.2 и 2.11, и «Semiotics and the Philosophy of Language» (Bloomington: Indiana U. P., 1984), главу вторую – сорок страниц, специально посвященных «*формату словаря* и *формату энциклопедии*».

энциклопедия».[1] Насколько можно судить, для Эко и *словарь*, и *энциклопедия* – это тексты, цель которых – зафиксировать имеющиеся у общества знания (мнения) о значении употребляемых в этом обществе знаков (прежде всего – слов и построенных из них выражений).

При этом *словарь* менее амбициозен. Эко указывает, что «с точки зрения развиваемой [им] теории можно принять предложение Уилсона[2]», для которого «словарная статья – это особого рода энциклопедическая статья, представляющая общее ядро фактических мнений о референте данного слова»[3], – с той лишь поправкой, что вместо «мнений о референте данного слова» следует (по мнению Эко) говорить о «фактическом культурном определении, которое общество соглашается принять для данной единицы содержания»[4].

Энциклопедия же более амбициозна. Она должна давать сведения о поведении определяемого выражения в разных контекстах и при разных обстоятельствах[5]. С точки зрения структуры, *словарь*, согласно Эко, стремится быть *родо-видовой моноиерархией* («Порфириевым деревом»), но это у него (у *словаря*) все равно не получается, так как в нем нет возможности выражать необходимые различия между терминами. *Энциклопедия* же с самого начала строится как сеть, в которой любые единицы могут быть связаны с любыми другими.

фрейм

Одна из форм представления знаний о мире, предложенная Марвином Минским (*Minsky M.* A Framework for Representing Knowledge. Cambridge (Mass.), 1974; русский перевод: *Минский М.* Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979): схема записи того, что известно о некоторой типовой ситуации. Каждому фрейму соответствует набор *слотов*, каждому слоту – некоторое свойство (признак, атрибут) ситуации, описываемой данным фреймом, вместе с совокупностью возможных значений этого свойства. Например, фрейм «ресторан» в контексте беллетристического произведения может иметь такие слоты, как «клиент», значения которого – «люди»

1 *Eco U.* Semiotics and the Philosophy of Language, p. 68.

2 Имеется в виду статья: *Wilson N. L.* Linguistic Butter and Philosophical Parsnip // Journal of Philosophy, 1967, 64.

3 Данную формулировку Эко заимствует из книги: *Katz J. J.* Semantic Theory. New York, 1972.

4 *Eco U.* Semiotics and the Philosophy of Language, p. 99.

5 Ibidem, раздел 2.11. *Фрейм*

с определенными ограничениями (напр., несовершеннолетние только в сопровождении взрослых и т. п.), «официанты», «меню» (например, со значениями «блюда китайской кухни»), «действия» («заказать столик», «заказать обед», «подозвать официанта», «расплатиться», «сбежать, не заплатив») и т. д.

шифтеры

(от англ. *to shift* – сдвигать, сдвигаться) термин, введенный в употребление О. Есперсеном (1922), а затем (в расширенном значении) Р. Якобсоном (1957 – см. Якобсон, 1971). По Есперсену, шифтеры – это «класс слов, ⟨...⟩ значение которых меняется в зависимости от ситуации, так что ⟨...⟩ они применяются то к одному предмету, то к другому» (*Jespersen O.* Language, 1922 и более поздние переиздания, p. 123). Это такие слова, как «отец», «мать», «враг», «дóма». «Самый важный класс шифтеров – личные местоимения» (там же). Для Якобсона шифтерами являются не только слова, но и грамматические категории (например, для глагола – лицо, наклонение, время).

эйдетическое воображение

Воображение, чаще всего визуальное, обладающее повышенной наглядностью, способное воспроизводить предметы «как живые».

экстенсиональный (extensional)

См. интенсиональный.

энциклопедия, энциклопедическая компетенция

В данной книге – запас знаний об используемом языке (системе образующих его кодов и субкодов), который читатель использует при интерпретации текста. См. также *формат словаря* и *формат энциклопедии.*

Библиография

Austin J. L.
1962 *How to Do Things with Words.* Oxford: Clarendon Press.

Bar-Hillel Yehoshua
1968 «Communication and Argumentation in Pragmatic Languages» // *Linguaggi nella società e nella tecnica.* Milano: Comunità, 1970.

Barbieri D., Yiovannoli K.
1975 *Come castrarse col ravio di Ockham.* Università di Bologna. [Manoscritto].

Barthes Roland
1966 «Introduction à l'analyse structurale des récits» // *Communications* 8.
1970 *S/Z.* Paris: Seuil.
1973 *Le plaisir du texte.* Paris: Seuil.

Bateson Gregory
1955 «A Theory of Play and Fantasy» // *Psychiatric Research Report* 2 (and in Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine, 1972. P. 177–193).

Bellert Irena
1973 «On Various Solutions of the Problem of Presuppositions» // Petőfi and Rieser, eds., 1973.

Bonfantini Massimo, Grazia Roberto
1976a «What is the Immediate Object in Peirce?» // Communication to the C.S. Peirce Bicentennial International Congress, Amsterdam, 16–20 June 1976. [Manuscript].
1976b «Teoria della conoscenza e funzione dell'icona in Peirce» // *VS* 15.

Bonomi Andrea
1975 *Le vie del riferimento.* Milano: Bompiani.

Bosco Nynfa
1959 *La filosofia progmatica di C.S. Peirce.* Turin: Edizioni di «Filosofia».

Bremond Claude
1973 *Logique du récit.* Paris: Seuil.

Brooke-Rose Christine
1977 «Surface Structure in Narrative» // *PTL* 2, № 3.

Burke Kenneth
1969 *A Grammar of Motives.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Caprettini Gian Paolo
1976 «Sulla semiotica di Ch. S. Peirce e il nuovo elenco di categorie» // *VS* 15.

Carnap Rudof
1947 *Meaning and Necessity.* Chicago: University of Chicago Press.
1952 «Meaning Postulates» // *Philosophical Studies* 3, № 5.

Chabrol Claude
1973 *Sémiotique narrative et textuelle.* Paris: Larousse.

Charniak Eugene
1975 «A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions» // Institute for Semantic and Cognitive Studies, Castagnola. Working Paper 13.

Chisholm Roderick M.
1967 «Identity Through Possible Worlds: Some Questions» // *Noûs* 1. № 1.

Cole Peter, Morgan Jerry L.
1975 *Syntax and Semantics. 3. Speech Acts.* New York: Academic Press.

Culler Jonathan
1975 *Structuralist Poetics.* Ithaca: Cornell University Press.

Davidson D., Harman G., eds.
1972 *Semantics of Natural Language.* Dordrecht: Reidel.

Dijk, van T. A.
1972a *Some Aspects of Text Grammars.* The Hague: Mouton.
1972b *Beiträge zur generativen Poetik.* München: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
1974a «Models of Macro-Structures». [Mimeograph].
1974b «Action, Action Description and Narrative» // *New Literary History* 5, № 1 (1974–1975).
1975 «Recalling and Summarizing Complex Discourses». [Mimeograph].
1976a *Complex Semantic Information Processing.* Workshop on Linguistic and Information Science, Stockholm, May 1976. [Mimeograph].
1976b «Macro-Structures an Cognition»: Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, May 1976. [Mimeograph].
1976c «Pragmatics and Poetics» // Van Dijk, ed., 1976.
1977 *Text and Context.* New York: Longman.

Dijk van T. A., ed.
1976 *Pragmatics of Language and Literature.* Amsterdam; Oxford: North Holland and American Elsevier.

Dressler Wollnag.
1972 *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: Niemayer.

Eco Umberto
1962 *Operta aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee.* Milano: Bompiani.
1964 *Apocalittici e integrati.* Milano: Bompiani.
1966 *Le poetiche di Joyce.* Milano: Bompiani.
1976 *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

Erlich Victor
1954 *Russian Formalism.* The Hague: Mouton.

Feibleman James K.
1946 *An Introduction to Peirce's Philosophy.* Cambridge: M.I.T. Press. 2d ed.: *An Introduction to the Philosophy of Charles S. Peirce,* 1970.

Fillmore Charles
1968 «The Case for Case» // *Universal in Linguistics Theory* / Ed. by E. Bach, R. Harms. New York: Holt.

Fokkema D. W., Kunne-Ibsch E.
1977 *Theories of Literature in the Twentieth Century.* London: Hurst.

Goffman Erving
1974 *Frame Analysis.* New York: Harper.

Goudge Thomas A.
1950 *The Thought of C.S. Peirce.* Toronto: University of Toronto Press.

Greimas Algirdas J.
1966 *Sémantique Structurale.* Paris: Larousse.
1970 *Du Sens.* Paris: Seuil.
1973 «Les actants, les acteurs et les figures» // Chabrol, ed., 1973.
1975 «Des accidents dans les sciences dites humaines» // *VS* 12.
1976 *Maupassant – La sémiotique du texte: exercices pratiques.* Paris: Seuil.

Greimas A. J., Rastier François
1968 «The Interaction of Semiotic Constraints» // *Yale French Studies,* 41.

Grenlee Douglas
1973 *Peirce's Concept of Sign.* The Hague: Mouton.

Grice H. P.
1967 «Logic and Conversation» // William James Lectures, Harvard University (and in: Cole and Morgan, eds., 1975).

Groupe d'Entrevernes
1977 *Signes et paraboles: sémiotique et texte évangélique.* Paris: Seuil.

Groupe μ
1970 *Rhétorique Générale.* Paris: Larousse.

Hawkes Terence
1977 *Structuralism and Semiotics.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Hintikka Jaakko
1962 *Knowledge and Belief.* Ithaca: Cornell University Press.
1967 «Individuals, Possible Worlds, and Epistemic Logic» // *Noûs* 1, № 1.
1969a «Semantics for Propositional Attitudes» // *Philosophical Logic.* Ed. by J. Davis et al. Dordrecht: Reidel.
1969b «On the Logic of Perception» // *Models for Modalities.* Dordrecht: Reidel.
1970 «Knowledge, Belief and Logical Consequence» // *Ajatus* 32 (revised version in: Moravesik J.M.E., ed., *Logic and Philosophy for Linguists.* The Hague: Mouton-Atlantic Highlands, Humanities Press, 1974).
1973 *Logic, Language-Games and Information.* London: Oxford University Press.
1978 «Degrees and Dimensions of Intentionality» // *VS* 19/20.

Hirsch Eric D., Jr.
1967 *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press.

Hjelmslev Louis
1943 *Prolegomena to A Theory of Language.* Madison: University of Wisconsin Press, 1961. [Reprint ed.].

Hughes G. E., Cresswell, M. J.
1968 *An Introduction to Modal Logic.* London: Methuen.

Ihwe Jens
1973 «Text-Grammars in the „Study of Literature"» // Petőfi and Riser, eds., 1973.

Jakobson Roman
1970 *Main Trends in the Science of Language.* New York: Harper, 1974. [Reprint].

Karttunen Lauri
1969 «Discourse Referents»: International Conference on Computational Linguistics (COLING), Sånga-Säbry/Stockholm, 1969. [Preprint 70].

Katz J., Fodor J. A.
1963 «The structure of a Semantic Theory» // *Language.* V. 39.

Kempson Ruth M.
1975 *Presupposition and the Delimitation of Semantics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kerbrat-Orecchioni C.
1976 «Problematique de l'isotopie» // *Linguistique et sémiologie* I.

Koch Walter A.
1969 *Wom Morphem zum Textem.* Hildesheim: Olms.
1973 *Das Textem.* Hildesheim: Olms.

Koch Walter A., ed.
1976 *Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie.* Hildesheim: Olms.

Kripke Saul
1971a «Identity and Necessity» // Identity and Individuation / Ed. by M. K. Munitz. New York: New York University Press.
1971b «Semantical Considerations in Modal Logic» // Linsky, ed., 1971.
1972 «Naming and Necessity» // Davidson and Harman, eds., 1972.

Kristeva Julia
1969 Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil.
1970 *Le texte du roman.* The Hague: Mouton.

Lausberg H.
1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik.* München: Hueber.

Leech Geoffrey
1974 *Semantics.* Harmondsworth: Penguin.

Lewis David K.
1968 «Counterpart Theory and Quantified Modal Logic» // *The Journal of Philosophy* 65, № 5.
1970 «General Semantics» // *Synthèse* 22 (and in: Davidson and Harman, eds., 1972).

Linsky, Leonard, ed.
1971 *Reference and Modality.* London: Oxford University Press.

Lyons John
1977 *Semantics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Miller G.
1967 *Psychology and Communication.* New York.

Minsky Marvin M.
1974 «A Framework for Representing Knowledge» // MIT Artificial Intelligence Laboratory. AI Memo 306.

Montague Richard
1968 «Pragmatics» // *Contemporary Philosophy: A Survey.* / Ed. by Raymond Klibansky. Firenze: Nuova Italia.
1974 *Formal Philosophy.* New Haven: Yale University Press.

Morris Ch. W.
1946 *Sign, Language, and Behavior.* N.Y.: Prentice-Hall.

Nida Eugene A.
1975 *Componential Analysis of Meaning.* The Hague: Mouton.

Pavel Thomas G.
1975 «Possible Worlds in Literary Semantics» // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, № 2.

Peirce Charles S.
1931–1958 *Collected Papers.* Cambridge: Harvard University Press.

Petőfi J. S.
1974 *Semantics, Pragmatics, Text Theory.* Urbino, Centro Internazionale di semiotica e linguistica. Working Papers, A, 36.
1975 *Vers une théorie partielle du texte.* Hamburg: Helmut Buske.
1976a «Lexicology, Encyclopaedic Knowledge, Theory of Text» // *Cahiers de Lexicologie* (special issue edited by A. Zampolli) 22, № 2.
1976b «A Frame for Frames» // *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley, University of California.
1976c «Structure and Function of the Grammatical Component of the Text-Structure World-Structure Theory»: Workshop on the Formal Analysis of Natural Languages, Bad Homburg. [Mimeograph].
1976d *Some Remarks on the Grammatical Component of an Integrated Semiotic Theory of Texts.* University of Bielefeld. [Mimeoghaph].
s. d. «A Formal Semiotic Text-Theory as an Integrated Theory of Natural Language». [Mimeograph].

Petőfi J. S., Rieser H., eds.
1973 *Studies in Text-Grammar.* Dordrecht: Reidel.

Pike Kenneth
1964 «Discourse Analysis and Tagmeme Matrices» // *Oceanic Linguistics 3.*

Plantinga Alvin
1974 *The Nature of Necessity.* London: Oxford University Press.

Prior A. N.
1962 «Possible worlds» // *Philosophical Quarterly* 12, № 46.

Putnam Hillary
1970 «Is Semantics Possible?» // *Language, Beliefs, and Metaphysics* / Ed. by H.E. Kiefer, M.K. Munitz. Albany: State University of New York Press.

Quillian Ross M.
1968 «Semantic Memory» // *Semantic Information Processing* / Ed. by M. Minsky. Cambridge: M.I.T. Press.

Quine W.V.O.
1951 «Two Dogmas of Empiricism» // *Philosophical Review* 60 (and in: *From a Logical Point of View.* Cambridge: Harvard University Press, 1953).

Rescher Nicholas
1973 «Possible Individuals, Trans-World Identity, and Quantified Modal Logic» // *Noûs* 7, № 4.
1974 «Leibniz and the Evaluation of Possible Worlds» // *Studies in Modality – American Philosophical Quarterly.* Monograph Series, 8.

Riffaterre Michael
1971 *Essais de stylistique structurale.* Paris: Flammarion.
1973 «The Self-Sufficient Text» // *Diacritics* (fall 1973).
1974 «The Poetic Function of Intertextual Humour» // *Romanic Review* 65, № 4.

Salanitro Niccolò
1969 *Peirce e i problemi dell'intepretazione.* Roma: Silva.

Schank Roger C.
1975 *Conceptual Information Processing.* Amsterdam; New York: North-Holland and American Elsevier.

Schmidt Siegfred J.
1973 «Texttheorie/Pragmalinguistik» // *Lexicon der germanistischen Linguistik* / Hrsg. von H. P. Althaus, H. Heune, H. E. Wiegand. Tübingen: Niemayer.
1976 «Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionally» // Van Dijk, ed., 1976.

Scholes Robert, Kellogg, Robert
1966 *The Nature of Narrative.* New York: Oxford University Press.

Searle John
1958 «Proper Names» // Mind 67.
1969 *Spech Acts.* London; New York: Cambridge University Press.

Segre Cesare
1974 «Analisi del racconto, logica narrativa e tempo» // *Le strutture e il tempo.* Torino: Einaudi.

Sini Carlo
1976 «Le relazioni triadiche dei segni e le categorie faneroscopiche di Peirce» // *VS* 15.

Stalnaker Robert C.
1970 «Pragmatics» // *Synthèse* 22.
1976 «Possible Worlds» // *Noûs* 10.

Thomason Richmond
1974 «Introduction» // Montague, 1974.

Titzmann Manfred
1977 *Strukturale Textanalyse.* München: Fink.

Todorov Tzvetan
1966 «Les catégories du récit littéraire» // *Communications* 8.
1969 *Grammaire du Décameron.* The Hague: Mouton.

Vaina Lucia
1976 *Lecture logico-mathématique de la narration.* Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectales, Bucureşti. (Ph.D. dissertation, Sorbonne IV.)
1977 «Les mondes possibles du texte» // *VS* 17.

Valesio Paolo
1977 *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory.* [Manuscript].

Volli Ugo
1973 «Referential Semantics and Pragmatics of Natural Language» // *VS* 4.
1978 «Mondi possibili, logica, semiotica» // *VS* 19/20.

Winston Patrick H,
1977 *Artificial Intelligence.* Reading, Mass.: Addison-Wesley.

Wykoff William
1970 «Semiosis and Infinite Regressus» // *Semiotica* 2, № 1.

Лотман Ю. М.
1970 *Структура художественного текста.* М.: Искусство.

Барт Р.
1994 *S/Z.* М.: Ad Marginem.

Щеглов Ю. К., Жолковский А. К.
1971 *К описанию смысла связного текста: предварительные публикации.* М.: Ин-т рус. яз. АН СССР. Вып. 22.

Якобсон Р. О.
1972 Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука.
1975 Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс.

Именной указатель

А

Августин Аврелий 89
Авиценна (Абу Али ибн Сина) 405
Акиллини Клаудио 146
Алан Лилльский 89
Алле Альфонс 22, 40, 41, 52, 76, 337, 338, 339, 343, 347, 348, 350, 351, 359, 361, 368, 413, 422, 433, 448, 451, 455
Аллен Вуди 41
Аллен Марсель 198, 274
Анна Австрийская 453
Апресян Ю. Д. 294
Аристотель 59, 180, 182, 185, 220, 265, 293, 310, 355, 368, 369, 370, 425
Ариале Джузеппе 144
Арно А. 55, 454

Б

Байрон Дж. Г. Н. 283
Бальзак, Оноре де 26, 217
Барбе д'Орвильи 281, 285
Барбиери Д. 448
Барт Ролан 26, 76, 80, 234, 482
Бауэр Бруно 214
Бах И.-С. 85
Бахтин М. М. 77
Беда Достопочтенный 89
Белинский В. Г. 212, 213
Белл Грэхем 384
Беллок Х. 460
Бержерак Сирано де 182
Берио Лучано 83, 87, 109, 421
Бёрк К. 71
Бёрк Э. 93
Бирвиш М. 291
Блофелд Джон 268
Бодлер Шарль 12, 13, 284
Боккаччо Дж. 367
Бонавентура Дж. 89
Бональд Л. Г. А. 210
Бономи А. 397
Бор Нильс 104
Бори Жан-Луи 211, 217, 220, 224, 233, 234
Борхес Х. 76, 348
Бранд Г. 187
Бремон Клод 56
Бретон Андре 61, 338, 343, 457
Брехт Бертольд 45, 97, 98, 110, 363
Брук-Роуз Кристина 79, 448
Булез Пьер 84
Булыгина Т. В. 459
Бэйтсон Г. 78
Бэкон Роджер 409

В

Вайна Лючия 449
Вайс П. 299
Валери Поль 48, 61, 95
Веберн Антон 98, 99
Вергилий 45
Верди Дж. 85, 418
Верлен Поль 94
Верн Жюль 275
Вико Джамбаттиста 134
Витгенштейн Л. 24, 25, 460
Витрувий 88, 89
Волли Уго 373, 395, 396, 407, 408
Воннегут Курт 407

Г

Гален 470
Галилей Г. 147
Гаспаров М. Л. 180, 405
Гастев Ю. 464
Гейзенберг В. 104
Гелл-Манн М. 149
Гёте И. В. 279
Голенищев-Кутузов И. Н. 90, 146
Готье Жюдит 280
Готье Теофиль 280
Гоффман Э. 78
Грайс Г. 57
Грамши Антонио 217, 234
Грасиан-и-Моралес Балтасар 92
Греймас А. 26, 29, 52, 60, 71, 79, 292, 459
Гуго Сен-Викторский 89
Гуссерль Э. 105, 188
Гюисманс Ж. 279

Д

д'Эрвиль Анри 339
Данте Алигьери 55, 89-91, 111, 124, 143, 145, 421
Дарвин Ч. 398
Дейк Т. А. ван 26, 29, 58, 79, 357, 458
Декобра Морис 279, 285
Джамманко Роберто 205
Джеймс У. 295, 325, 335, 465
Джойс Джеймс 6, 21, 22, 43, 96, 97, 102, 114, 119, 122 – 124, 126, 130, 133, 148, 149, 153, 191, 280
Добронравов И. С. 18
Донн Джон 361
Дубин С. 343
Дэвис Фил 122
Дюма А. (отец) 234, 235, 424, 453, 454
Дюмезиль Ж. 60

Е

Есперсен Отто 474

Ж

Жолковский А. К. 357, 482

З

Заратустра 234

И

Иванцов Н. А. 59
Иероним, св. 89
Иисус Христос 217
Иоанн Креститель 285
Иоганн Скот Эриугена 89
Иона 382
Исаева Н. В. 339

Й

Йон 122

К

Кальвино Итало 419
Кальдер А. 99
Кан Гранде делла Скала 90

Кант И. 185, 205, 383, 397
Капреттини Дж. П. 335
Карнап Р. 310, 390, 391, 460
Карузо П. 77
Кафка Ф. 22, 75, 95, 453
Кац Дж. 290
Квиллиан М. Росс 36, 153
Квинт Гораций Флакк 405
Келли Уолт(ер) 403
Кирхер Атанасиус 405
Княжнин Я. Б. 282
Колумб Х. 376
Кольридж С. Т. 34
Коперник Н. 147, 150
Корнель Пьер 55
Косиков Г. К. 13, 61
Костюкович Е. А. 271
Кохен А. 448
Крафт-Эббинг Р. 284
Кремер Генрих 405
Крессуэлл М. 384, 402, 450
Крипке Сол 398
Кристева Юлия 76, 80
Кристи Агата 194, 281
Куайн У. В. О. 391
Кудинов М. 282
Курте Ж. 459

Л

Лакофф Дж. 292
Лансло К. 55
Лафатер Иоганн Каспар 224
Лахути Д. Г. 8
Ле Карре 239
Леблан Морис 181
Леви-Стросс Клод 12–14
Лейбниц Г. В. 444, 445, 460
Ленин В. И. 464
Лесюк Я. 214
Леонардо да Винчи 281, 406
Леопарди Джакомо 121, 122
Леру Гастон 282
Лич Дж. 294
Лозинский М. 55, 143
Локк Джон 385
Лотман Ю. М. 482
Луи-Филипп 212
Льюис М. Г. 272, 283
Людовик XIII 146, 425

М

Макдональд Дуайт 277
МакКоли Дж. 292
Малларме С. 94, 100, 102, 103, 172
Мандзони А. 146, 418
Манн Томас 47, 224, 280
Марен Огюст 345
Марино Джамбаттиста 144, 282
Мария Магдалина 144, 145
Марков А. А. 64
Маркс Карл 213–217, 227–229, 235, 464
Маторе Ж. 134
Мендельсон Ф. 214, 234
Мережковский Д. 281
Мериме Проспер 283
Мерло-Понти М. 106
Местр Жозеф де 210, 215
Меуччи Антонио 384
Микушевич В. 171
Миллер Джордж 156, 157
Милль Дж. С. 464
Мильтон Джон 282
Минский Марвин 41, 42, 473
Мирбо Октав 279, 285
Моисеенко О. 214, 234
Моисей 90, 162
Монтень Мишель де 385
Мопассан Ги де 26
Моргенштерн Кристиан 32
Моррис Чарльз 77, 329, 459
Мэтьюрин Ч. Р. 283

Н

Найман А. 121
Наполеон I 310, 332, 333, 426
Нерваль Жерар де 282
Ницше Ф. 234
Новалис 93, 278

О

О'Мерсьер Генри 347
Оккам У. 448, 471
Ориоль Жорж 347
Орландо 180
Орфила М. Ж. Б. 279
Остин Дж. 25

П

Павел, св. 89
Павел Т. 399
Пайк К. 71
Панизон Э. 448
Парейзон Луиджи 112
Певзнер Б. Р. 464
Пеладан Ж. 285
Перцова Н. Н. 302
Петефи Я. 26, 29
Петровский Ф. А. 89
Пиранделло Л. 9, 424
Пирс Чарльз Сандерс 9–11, 37, 42, 48, 52, 59, 78, 130, 153, 289, 290, 294–303, 305, 306, 308–314, 318, 320, 321, 324–328, 330, 332-335, 360, 385, 408, 450, 459–463, 465–472
Плантинга А. 376
Платон 88
Плутарх 470
По Эдгар 52, 181, 199, 212, 222
Поло Марко 419
Понсон дю Террайль П.-А. 181, 199, 220
Поппер Карл 32, 467
Порто-Риш Жорж де 341, 370, 421
Прац Марио 282
Пропп В. Я. 56, 406, 420
Пруст М. 96
Пуссёр Анри 84, 87, 97, 99, 102, 110
Пьермарини Джузеппе 396

Р

Рабле Франсуа 339, 353
Радклиф Анна 283
Рейбо Луи 285
Рейхенбах Ганс 185, 205
Рене Ален 191
Решер Н. 378, 393
Ризмен Дэвид 193
Ричардсон С. 255
Ришар Сен-Викторский 89
Ришелье А. Ж. дю Плесси 424, 425, 452, 453
Роб-Грийе А. 191, 272–274
Ромер Сэкс 282
Руссель Р. 80
Рыкова Н. 283

С

Сад, маркиз де 283
Салливэн Пэт 125
Сальгари Эмилио 275, 408
Сандрар Блэз 279
Сартр Ж.-П. 105, 186, 187
Сегре Чезаре 29
Селин Л. 76
Сент-Экзюпери А. 26
Сервантес М. 453
Сёрл Дж. 25, 28
Сименон Жорж 194
Скот Иоанн Дунс 297, 302, 320, 321
Скотт В. 18
Смирнов Г. 146, 418
Софокл 56, 428–430

Спэкмен Барбара 449
Спиноза Б. 59, 60, 108, 109
Стаут Рекс 22, 195, 196, 198
Стендаль 181, 332, 340
Степанов Ю. С. 459
Стравинский И. Ф. 85
Стяжкин Н. И. 9
Сувестр Пьер 198, 274
Судзуки Дайсэцу Тэйтаро 268
Сульцбергер, Сайрус С. 68
Сю Эжен 19, 20, 43, 63, 64, 209–217, 219, 221, 222, 224–226, 228–235, 294

Т

Тейяр де Шарден П. 398
Теньер Л. 460
Тзара Тристан 33
Тиндалл У. Й. 95, 96
Толстой Л. Н. 279
Трескунов М. 214
Трир Й. 134

У

Уайльд Оскар 285
Уайтхед А. Н. 96
Уилсон Эдмунд 96
Уилсон Н. Л. 473
Ушаков Д. Н. 369

Ф

Фаббри П. 448
Фальк Ли 123
Феваль Поль 284
Феликс Минуций 122, 125, 152
Фербенкс Дуглас 280
Фидлер Л. А. 279
Филдинг Генри 353
Филипп IV Красивый 362
Филлмор Ч. 71, 292, 462
Филодем 470
Флеминг Иэн 19, 21, 22, 44, 65, 177, 237–243, 246, 254, 256, 257, 259, 262–266, 268–286
Фодор Дж. 290
Фома Аквинский 89, 405
Франк Ф. 115
Франковский А. 353
Фреге Г. 32
Фрезер, Александр Кэмпбел 471
Фрейд З. 44, 127, 128, 129, 174, 284
Фримен Ю. 466, 467
Фурье, Франсуа Мари Шарль 235

Х

Хайдеггер М. 193
Харденберг, Фридрих фон см. Новалис
Хармс Даниил 74
Хартсхорн Ч. 299
Хеммет Дэшил 281
Хинтикка Я. 378, 382, 383, 398, 400, 443
Холлидэй Брет 195, 281
Хомский Н. 49, 118, 290
Хубилай 419
Хьюз Дж. 384, 402, 450

Ц

Цезарь, Кай Юлий 17, 357
Цыхлинский, Франц фон см. Шелига

Ч

Чейни Питер 195
Черч А. 18
Чизолм Р. 391, 397, 398

Ш

Шатобриан Ф. Р. 283
Шекспир У. 17, 74, 310, 367
Шелига 213, 214

Шендецов В. В. 100
Шерер Жак 100
Штокхаузен Карлхайнц 83, 87, 109
Шпренгер Иоганн 405

Щ

Щеглов Ю. 357, 482

Э

Эббот Э. Э. 401, 411
Эйнштейн А. 96, 108, 109
Эко Умберто 5–7, 11, 32, 60, 89, 107, 116, 152, 153, 180, 245, 259, 268, 271, 289, 291, 338, 348, 359, 360, 375, 390, 413, 433, 462, 464–466, 469–473
Эллман Ричард 123
Эмис Кингсли 242
Энгельс Фридрих 213–217, 227, 228, 235
Эрлих Виктор 80
Этертон Джеймс 122, 123

Ю

Юм Д. 405
Юнг К. Г. 127, 128

Я

Якобсон Роман 12, 13, 24, 155, 302, 455, 474, 482

A

Anceschi L. 115
Apresjan J. 294
Arnauld A. 454
Atherton J. S. 152
Auriol George 346
Austin J. L. 25, 475

B

Bach E. 292, 462, 477
Barbieri D. 445, 475
Bateson G. 78, 475
Biélinski V. 234
Bohr N. 115
Bonnier de la Chapelle C. 234
Bonomi A. 397, 475
Bory J.-L. 211, 220, 234, 236
Bouzaher Myriem 152
Brand G. 187, 188
Bremon C. 56
Burke K. 71, 476

C

Caprettini G. P. 335, 476
Carnap R. 476
Charniak E. 43, 476
Chateaubriand F. R. 283
Chisholm R. 391, 397, 476
Chomsky N. 49, 290
Cohen A. 448
Cole P. 292, 462, 476
Cresswell M. J. 374, 402, 450, 478
Culler J. 79, 476

D

d'Erville Henry 338
De Lauretis T. 452
Dijk T. A. van 26, 42, 48, 53, 58, 77–79, 357, 450, 458, 476, 481
Dorfles G. 115

E

Engels F. 216, 234
Erlich V. 80, 477
Esrock Ellen 153

F

Feibleman J. K. 311, 477
Fillmore Charles 71, 292, 311, 462, 477
Faral E. 235
Felix Minucius 122, 124, 130
Fiedler L. A. 279
Fodor J. A. 478
Fokkema D. W. 477
Fontanier P. 152
Frank P. 115

G

Gell-Mann M. 149
Goffman E. 78, 477
Goldman L. 233
Goudge T. A. 321, 477
Gramsci A. 235
Grenlee D. 477
Greimas A. J. 26, 52, 60, 73, 78, 79, 477
Grice H. P. 57, 477

H

Harms R. T. 292, 462, 477
Harrison G. A. 212
Heisenberg W. 115
Hintikka J. 373, 376, 378, 380, 382, 383, 398, 443, 451, 452, 478
Hughes G. E. 374, 402, 450, 478
Husserl E. 116, 187

J

Jameson F. 448
Jespersen J. O. H. 474
John of Salisbury 309
Joyce J. 21, 152, 153, 477

K

Katz J. 473, 478
Kellogg R. 77, 481
Kerbrat-Orecchioni C. 79, 478
Kripke Saul 398, 479
Kristeva J. 24, 39, 43, 76, 80, 479

L

Lakoff G. 292
Lausberg H. 152, 479
Leech G. 294, 418, 479
Leibniz W. G. 480
Lévi-Strauss C. 77
Lewis D. R. 479
Lyons J. 291, 418, 479

M

MacDonald D. 277
Marin Auguste 344
Marx K. 216, 234
McCawley J. D. 292
Miller G. 156, 479
Minsky Marvin 41, 152, 473, 479, 480
Morgenstern Ch. 32
Morris Charles 329, 479

O

O'Mercier Henry 346, 347

P

Pareyson L. 116
Parmenie S. 234
Pavel T. 399, 421, 479
Peirce C. S. 289, 461, 475-477, 479, 481
Petőfi J. S. 26, 77, 375, 475, 478, 480
Pike K. 71, 480
Plantinga A. 376, 480
Poe Edgar 212

Porto-Riche G. de 340
Praz M. 282
Pousseur H. 115
Putnam H. 387, 480

Q

Quillian, M. Ross 36, 153, 154, 480
Quine W. V. O. 391, 480

R

Reichenbach H. 205, 206
Rescher N. 378, 393, 480
Riesman D. 193
Riffaterre M. 19, 44, 77, 480
Roussel R. 80

S

Sadock J. M. 292, 462
Sartre J. P. 106, 116, 186, 187
Schérer J. 115
Schmidt S. J. 77, 450, 481
Schneider D. M. 465
Scholes R. 77, 481
Searle J. 25, 481
Segre C. 29, 481
Spitzer L. 233
Stalnaker R. C. 385, 481
Sternberg D. D. 292

T

Thomason R. 373, 481
Tindall W. Y. 115
Todorov Tz. 78, 481
Trier J. 134
Tzara Tristan 33

V

Vaina L. 62, 375, 449, 481
Volli U. 373, 395, 407, 450, 481

W

Wilson E. 115
Wilson N. L. 473
Winston P. H. 41, 42, 48, 482
Withering W. 372

Указатель персонажей

А

Авель 174
Адам 21, 59, 157–174, 397, 398, 463
Аквамен 201
Амброзио 283
Амелия см. Флёр-де-Мари
Анна де Брёй см. Миледи
Антигона 224
Арсен Люпен 181
Арчи Гудвин 22, 195–197
Аспазия (тетушка) 345, 436, 439
Атос, граф де ла Фер 234, 425, 453

Б

Бальзамо см. Джузеппе Бальзамо
Белоснежка 37, 38, 267, 460
Биг 244, 249, 253, 264, 271, 272, 284, 285
Блофелд см. Эрнст Ставро Блофелд
Бонд см. Джеймс Бонд
Братец Кролик 124
Бэтмен 67, 201, 205

В

Вампир 283
Веспер Линд 237, 253, 254
В. Винтер 245, 259, 261
Вильгельм (Вильям) Баскервильский см. Уильям Баскервильский
Винтер (леди) см. Миледи
Волчица 218, 231
Вотрен 217

Г

Гала Брэнд 254, 255
Гамлет 74, 300
Ганс Касторп 45
Гарпагон 224
Геракл 177, 179
Го Лицын 280
Голдфингер 241, 247, 250, 251, 253–255, 258, 267, 269, 273, 275, 281, 284
Гораций (отец) 55
Гораций (сын) 55
Грамотей 214, 215, 218, 224, 228
Гроклод 341
Грубозабойщиков (генерал) 246
Гяур 283

Д

д'Артаньян 182, 425, 453, 454
д'Эсте (принцесса) 285
Д-р Ноу (д-р Нет) 241, 243, 247, 250, 254, 258, 267, 268, 280, 284
Дарко Керим 246, 258
Джеймс Бонд 20, 65, 74, 75, 177, 237–240, 242–263, 265, 267, 273, 275, 277, 278, 280, 281, 283–285
Джек Спэнг 245, 252, 253, 259–262
Джефф 123
Джил Мастерсон 253, 255
Джузеппе Бальзамо 234
Домино Витали 254, 268, 273
Дон Кихот 426, 453
Донован (Рэд) Грант 246
Драко см. Марк-Анж Драко

Е

Ева 21, 157–166, 168–170, 173, 174, 463

Ж

Жавер 181
Жак Ферран 217, 218, 224, 225, 228
Жан Вальжан 181
Жермен 218, 219
Жозеф Бальзамо см. Джузеппе Бальзамо
Жорж (мадам) 227
Жюв 206
Жюльен Сорель 181

З

Зигфрид 177
Золушка 232

И

Иокаста 430
Ирма Бунт (Блофелд) 248, 252, 254
Иффет 68, 69, 70

К

Каин 174
Керим см. Дарко Керим
Килдэр 203
Кисси Судзуки 254, 255, 268, 280
Клара 285
Кларисса 27, 28, 279, 420, 424
Кларк Кент (Супермен) 178
Клеманс д'Арвиль 219, 228, 235
Корсар 283
Крамер (инспектор) 195, 196
Красная Шапочка 375, 376, 379, 381, 385
Криленку 258
Куоррел 247

Л

Лай 428–430
Ле Шифр 238, 239, 244, 249, 253, 267, 270
Липпе (граф) 247
Ловелас 27, 420, 424
Лоис Лемарис 205
Лоис Лэйн 178, 190, 205
Лэйна Лэнг 205

М

Майкл Три 245, 259
Майк Хаммер 238, 270
Майкл Шейн 195, 281
Мандер 254
Мандрэйк 43

Маленькая Сиротка Энни 189
Маргарита 40, 41, 43, 63, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 350, 354, 355, 357, 359, 360, 363–365, 367, 368, 370, 371, 386, 387, 412–417, 419, 421–424, 427, 428, 433–438, 441–446, 456, 457
Марк Антоний 17
Марк-Анж Драко 247, 255, 265
Марсиаль 218
Мастак см. Грамотей
Матис см. Рене Матис
Матт 123
Мегре 194, 195
Мельмот 283
Миледи (Анна де Брей Брёй, леди Винтер) 425, 453
Минуций Мандрэйк 66, 122, 123, 125–127
Монах 272, 283
Моник Делакруа (мать Джемса Бонда) 252
Монте-Кристо (граф) 217, 234
Морель (семейство) 214, 218, 219, 230, 231
Морено (м-ль) 341, 428
Мэри Гуднайт 268

Н

Намбер см. Ле Шиффр
Ниро Вульф 22, 195–198
Ной 397, 398

О

Одджоб 247, 267
Ойленшпигель см. Тиль Ойленшпигель
Оливер Твист 63, 420
Орри Кэйтер 196

П

Пантагрюэль 177
Певунья 227
Пёрли Стеббинс 196
Пирога 345, 347, 349, 350, 355, 362, 370, 433–438, 441–446, 456, 457
Питер Пэн 177
Пого Поссум 403
Полидори 218
Поножовщик 215, 218, 219, 227, 228
Пуаро 194, 195, 281
Пусси Галор 254, 255, 267

Р

Рауль 40, 41, 43, 46, 47, 63, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 350, 352, 355–357, 359, 360, 363–365, 367–371, 379, 386, 387, 412–415, 417, 419, 421–424, 427, 428, 433–438, 441–444, 456, 457
Ребекка 56
Резака см. Поножовщик
Реналь (г-жа) 181
Рене 283
Рене Матис 238–240, 244
Риголетта 219
Робин 67, 201
Ровена 56
Родольф, герцог Герольштейнский 64, 214, 216–219, 221, 222, 226–229, 231, 232, 234, 235
Роза Клебб 246, 248, 250, 253, 255, 258
Рокамболь 181, 281
Роланд 177, 180
Рультабий 282
Руфус Б. Сэй см. Джек Спэнг
Рэд Грант см. Донован (Рэд) Грант

С

Сара МакГрегор 216, 218
Седрик 56
Сен-Реми 218, 219
Сераффимо Спэнг 245, 252, 253, 259, 260, 261
Сесили 223
Сильвия 121
Скедони 283
Слим Кэллэген 195
Сол Пензер 196
Солитэр 249, 253, 254, 267, 271, 285
Супербеби 189
Супербой 189, 190
Супергёрл 189, 205
Супермен 6, 19–21, 65, 74, 177–179, 182–184, 188–193, 200–206, 221
Сычиха 218, 222, 224
Сэм Спэйд 281

Т

Тамплиер 345, 347, 349, 350, 355, 356, 362, 369, 370, 433–438, 441–446, 456, 457
Танака см. Тигр-Танака
Тартюф 224
Татьяна 253–255, 258
Тигр-Танака 246, 252, 256
Тилли Мастерсон 253, 255, 273
Тиль Ойленшпигель 124
Тиресий 180
Тиффани Кэйс 253, 254, 259–262, 267, 277, 278
Трублад (мисс) 268

Ф

Фандор 206
Фантомас 198, 206, 274, 282
Фейджин 420
Феликс (кот) 122, 123, 125, 126
Феликс Лейтер 260, 261
Финнеган Тим 21, 22, 43, 45, 96, 97, 114, 119, 122, 191
Флёр-де-Мари 43, 214, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 232
Флэш 101
Франсуа Жермен 218, 219
Фриц 196
Фу Манчжу 282

Х

Ханичайл 250, 254, 267, 280
Хромуля 224
Хуго фон дер Драхе 249, 265
Хьюго Дрэкс 245, 249, 250, 254, 267, 273

Ч

Человек-Паук 201

Ш

Шерлок Холмс 177, 195
Шехерезада 128

Э

Эдип 22, 54, 56, 180, 224, 428–432
Эмилио Ларго 247, 254
Эндрю Бонд (отец Джеймса Бонда) 252
Энрико Коломбо 247
Эркюль Пуаро см. Пуаро
Эрни Курео 260
Эрнст Ставро Блофелд 247

Ю

Юлия 55

A

Aspasie 344
Aspasia 439

B

Batman 67

C

Chourineur 214

G

Goualeuse 227
Grosclaude 340

H

Herr Ziffer 177, 267

L

Le Chiffre 177, 238, 267

M

Margarita 338, 339
Marguerite 41, 338, 340, 342, 344, 346, 446
Minucius Mandrake 122–124, 130
Moreno (m-lle) 340
Mr. Trickpat 124

P

Pirogue congolaise 344, 346
Raoul 41, 338, 340, 342, 344, 346, 352, 446
Ripper 214

T

Templier fin de siècle 344

Содержание

От издателей 5

Предисловие 9

Введение 11

0.1. Как создавать тексты, читая их 11

0.1.1. Текст и его интерпретатор 11

0.1.2. Прагматика коммуникации: некоторые проблемы 14

0.2. Модель Читателя (М-Читатель) 17

0.2.1. М-Читатель: как он создается 17

0.2.2. М-Читатель для «закрытых» текстов 19

0.2.3. М-Читатель для «открытых» текстов 21

0.2.4. Автор и читатель как текстовые стратегии .. 23

0.3. Уровни текста 25

0.3.1. Тексты повествовательные и неповествовательные 25

0.3.2. Уровни текста: теоретическая абстракция .. 29

0.4. Линейная манифестация текста и обстоятельства высказывания (utterance) 32

0.4.1 32

0.4.2 33

0.5. Экстенсионалы, взятые в скобки [«ящичек» № 5] 35

0.6. Структуры дискурса [«ящичек» № 4] 36

0.6.1. Коды, гиперкодирование, фреймы [«ящичек» № 1] 36

0.6.2. Семантические экспликации [«ящичек» № 4] 46

0.6.3. Топики и изотопии [«ящичек» № 4] 47

0. 7. Повествовательные (нарративные) структуры [«ящичек» № 6] 53
0.7.1. От сюжета к фабуле 53
0.7.2. Предвидения и инференциальные прогулки (вылазки) [«ящичек» № 7]. 61
0.7.3. Открытые и закрытые фабулы 64
0.7.4. Семема и фабула 67
0.8. Более глубокие уровни [«ящички» № 8, 9, 10] 71
0.8.1 71
0.8.2 71
0.8.3 72
0.8.4 73
0.8.5 74
0.9. Заключение 74
Примечания 77

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТКРЫТОЕ 81

Глава первая. Поэтика открытого произведения 83

1.1 83
1.2 87
1.3 98
1.4 101
1.5 109
1.6 111
Примечания 114

Глава вторая. Семантика метафоры 117

2.1. Предисловие 117
2.2. Мандрэйк делает жест 122
2.3. Кот Феликс 125
2.4. Морфология меандро-сказки 126
2.5. Игры на «шведской стенке» 133
2.6. Риторика «шведской стенки» 136
2.7. Корона и белый воротничок 138

2.8. Язык делает жест 141
Примечания 152

Глава третья. О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема 155
3.1. Семантические единицы и значимые последовательности в языке Эдема 157
3.2. Формулировка первого фактуального суждения с семиотическими последствиями 161
3.3. В семантическом универсуме Эдема обозначается противоречие 163
3.4. Создание эстетических сообщений 165
3.5. Как переформулировать содержание 172

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ЗАКРЫТОЕ 175

Глава четвертая. Миф о Супермене 177
4. 1. Структура мифа и «цивилизация» романа 179
4.2. Сюжет и «потребление»/«расходование» персонажа 182
4.3. Время и «потребление/расходование» 185
4.4. Сюжет, который не «расходуется» 188
4.5. Супермен как модель «извне-направляемости» ... 192
4.6. Защита итеративной схемы 194
4.7. Итеративная схема как избыточное сообщение .. 198
4.8. Сознание гражданское и сознание политическое 201
Примечания 205

Глава пятая. Риторика и идеология в «Парижских тайнах» Эжена Сю 207
5.7. Эжен Сю: идеологическая позиция 209
5.2. Структура утешения 215
5.3. Заключение 232
Примечания 233

Глава шестая. Повествовательные структуры в произведениях Иэна Флеминга 237

6.1. Оппозиции персонажей и оппозиции ценностей . 241
6.2. Ситуации игры — повествование как «игра» 256
6.3. Манихейская идеология 264
6.4. Литературные приемы 269
6.5. Литература как коллаж 278

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ОТКРЫТОЕ/ЗАКРЫТОЕ 287

Глава седьмая. Чарльз Пирс и семиотические основы открытости: знаки как тексты и тексты как знаки 289

7.1. Анализ значения 289
7.1.1 289
7.1.2 291
7.1.3 294
7.1.4 295
7.2. Интерпретант, основа (ground), значение, объект 298
7.2.1 298
7.2.2 301
7.2.3 303
7.2.4 305
7.2.5 306
7.2.6 311
7.2.7 315
7.2.8 317
7.2.9 318
7.3. Окончательный (final) интерпретант и динамический объект 320
7.3.1 320
7.3.2 321
7.3.3 322
7.4. Неограниченный семиозис с точки зрения прагматицизма 323
7.4.1 323
7.4.2 328

Примечания 334

Глава восьмая. Lector in fabula: прагматическая стратегия в метанарративном тексте 337

А. Текст как выражение 337
Alphonse Allais. Un drame bien parisien 338
Альфонс Алле. Вполне парижская драма 339

Б. Текст как содержание: уровни интерпретации 348

8.1. Вводные замечания 348
8.1.1. Как читать метатекст 348
8.1.2. Метатекстуальная стратегия 349

8.2. Стратегия структуры дискурса 351
8.2.1. Стратегия речевых актов 351
8.2.2. От структур дискурса к структурам повествования 354
8.2.3. Фабула в фабуле 363

8.3. Стратегия нарративных структур 365
8.3.1. Инференциальные прогулки-вылазки и главы-фантазмы 365

8.4. Возможные миры 371
8.4.1. Понятие возможный мир в семиотике текста 371
8.4.2. Несколько определений 375
8.4.3. Возможные миры как конструкты культуры .. 377
8.4.4. Конструирование мира референции 380

8.5. Текстовые топики и необходимость 386
8.5.1. Диагностические свойства 386
8.5.2. Импликация как металингвистический прием 388

8.6. Мироструктуры, доступность, тождественность (идентичность) 392
8.6.1. «Проявление» («усыпление») диагностических свойств как существенных 392
8.6.2. Потенциальные варианты и «внештатники» 393
8.6.3. Межмировая тождественность (transworld identity) 397
8.6.4. Доступность 398
8.6.5. Доступность и необходимые истины 403

8.7. Фабула и возможные миры 411
8.7.1. Миры фабулы 411
8.7.2. S-необходимые свойства 413
8.7.3. Свойства S-необходимые и свойства существенные 417
8.8. Взаимная доступность нарративных миров 420
8.8.1. Отношения доступности между миром W_0 и миром W_N 420
8.8.2. Отношения взаимной доступности между мирами W_{NC} и W_N 426
8.8.3. Отношения доступности между мирами W_R и W_N 431
8.9. Фабула Драмы и главы-фантазмы 435
8.9.1. Символические обозначения 435
8.9.2. Фабула и главы-фантазмы 439
8.9.3. Главы-фантазмы (в словесном изложении) .. 441
8.10. Заключение 447
Примечания 448

ПРИЛОЖЕНИЕ. М-Читатель «Вполне парижской драмы»: эмпирический тест 455

Глоссарий 459

Библиография 475

Именной указатель 483

Указатель персонажей 491

Эко Умберто

Э40 Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.
ISBN 5-89091-310-7

До какой степени читатель участвует в сотворении книги, а ее автор – в сотворении самого читателя? Об этом рассказывает книга Умберто Эко, название которой говорит само за себя.

УМБЕРТО ЭКО

РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО СЕМИОТИКЕ ТЕКСТА

Отв. редактор Владимир Петров
Редактор Ольга Панкова
Художник Андрей Бондаренко
Техн. редактор Екатерина Каплунова
Корректоры Елена Шнитникова, Татьяна Брылёва
Компьютерная верстка Светлана Широкая

Издательство «Симпозиум».
190000, Санкт-Петербург, ул. М. Морская, 18.
Тел./факс +7 (812) 314-46-13, 595-44-22
e-mail: symposium@online.ru

Подписано в печать 09.12.05. Формат 84×108/32.
Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная. Усл. печ. л. 26,36.
Тираж 5000 экз. Заказ № 6846.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП «Печатный двор» им. А. М. Горького
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.