

У М. Б Е Р Т О



РОЛЬ  
ЧИТАТЕЛЯ



# Умберто Эко

## Роль читателя. Исследования по семиотике текста

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=19411576](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=19411576)*

*Роль читателя. Исследования по семиотике текста: CORPUS; Москва;*

*2016*

*ISBN 978-5-17-093385-3*

### **Аннотация**

Умберто Эко – знаменитый итальянский писатель, автор мировых бестселлеров «Имя розы» и «Маятник Фуко», лауреат крупнейших литературных премий, основатель научных и художественных журналов, кавалер Большого креста и Почетного легиона, специалист по семиотике, историк культуры. Его труды переведены на сорок языков. «Роль читателя» – сборник эссе Умберто Эко – продолжает серию научных работ, изданных на русском языке. Знаменитый романист предстает здесь в первую очередь в качестве ученого, специалиста в области семиотики. Самим названием сборника Эко ориентирует на важную роль читателя в интерпретации текста. Он утверждает, что «каждый тип текста явным образом выбирает для себя как минимум самую общую модель

возможного читателя», и настаивает «на сотворчестве адресата и отправителя».

# Содержание

Предисловие	7
Введение	10
0.1. Как создавать тексты, читая их	10
0.1.1. Текст и его интерпретатор	10
0.1.2. Прагматика коммуникации: некоторые проблемы	15
0.2. Модель Читателя (М-Читатель)	19
0.2.1. М-Читатель: как он создается	19
0.2.2. М-Читатель для «закрытых» текстов	22
0.2.3. М-Читатель для «открытых» текстов	24
0.2.4. Автор и читатель как текстовые стратегии	28
0.3. Уровни текста	32
0.3.1. Тексты повествовательные и неповествовательные	32
0.3.2. Уровни текста: теоретическая абстракция	37
0.4. Линейная манифестация текста и обстоятельства высказывания (utterance[24])	42
0.4.1	42
0.4.2	44
0.5. Экстенсионалы, взятые в скобки [ «ящичек» № 5]	47

0.6. Структуры дискурса	49
0.6.1. Коды, гиперкодирование, фреймы	49
0.6.2. Семантические экспликации [ «ящичек» № 4]	64
0.6.3. Топики и изотопии* [ «ящичек» № 4]	66
0.7. Повествовательные (нарративные) структуры [ «ящичек» № 6]	76
0.7.1. От сюжета к фабуле	76
Конец ознакомительного фрагмента.	87

**Умберто Эко**  
**Роль читателя.**  
**Исследования**  
**по семиотике текста**

© RCS Libri S.p.A. – Milano, Bompiani, 2002–2010

© С. Серебряный, перевод на русский язык, 2005, 2016

© Д. Лахути, глоссарий, 2005, 2016

© Н. Исаева, перевод на русский язык (гл. 8), 2005, 2016

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет,  
2016

© ООО «Издательство АСТ», 2016

Издательство CORPUS ®

# 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 подступаю 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 вся-

кий 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.

Книга «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 изошренности) не позволяет мне скрывать ряд проблем, остающихся неразрешенными. Многие из нынешних теорий текста – всего лишь эвристические наброски, 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 *mun*<sup>\*1</sup> (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций*<sup>\*</sup> (*tokens*). Соответственно возникает задача: исследовать особую стратегию коммуникации, основанную на гибкой системе *означивания* (*signification*). В моей статье «Поэтика открытого произведения» (1959)<sup>2</sup> уже присутствовала в неявном виде идея *неограниченного семиозиса*<sup>\*</sup>, которую

---

<sup>1</sup> Термины, помеченные звездочкой, объясняются в Глоссарии (с. 593). Арабскими цифрами обозначены примечания переводчика и научного редактора, римскими – примечания автора, отнесенные в конец каждой главы. Дополнения и пояснения в квадратных скобках принадлежат переводчику.

<sup>2</sup> Позже эта статья вошла в качестве первой главы в книгу: *Eco U. Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.

я позже заимствовал у Чарльза Сандерса Пирса и которая стала философской основой моей «Теории семиотики» (Есо, 1976, далее – *Теория*). Но в то же время «Поэтика открытого произведения» предполагала проблему прагматики<sup>3</sup>. «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-семантического-прагматического устройства, в самом процессе порождения 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»<sup>4</sup>, мысль о том, что следует учитывать роль адресата, была воспринята структуралистски ориентированными читателями как чужеродное вторжение, как угроза той привычной идее, что семиотическую

---

<sup>3</sup> 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; Petöfi, 1974.

<sup>4</sup> *Eco U. L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1966.

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»<sup>5</sup>.

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

---

<sup>5</sup> Интервью с Паоло Карузо в *Paese sera – Libri* (номер от 20 января 1967 г.). Перепечатано в: *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan / A cura di Paolo Caruso. Milano: Mursia, 1969.*

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] анафорическими местоимениями *ils, les, leur(s)*...»<sup>67</sup>

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

---

<sup>6</sup> Jakobson R, Lévi-Strauss C «Les Chats» de Charles Baudelaire // L'Homme (janvier – avril 1962).

<sup>7</sup> Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 243. Пер. Г. К. Косикова. Здесь и далее дополнения и пояснения к переводам, взятые в квадратные скобки, принадлежат переводчику данной книги.

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»<sup>8</sup>.

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; число их не бесконечно, но, во всяком случае, больше единицы. Почему тогда не назвать этот сонет «открытым» текстом? Постулирование сотворчества, сотворчества читателя – это во все 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

---

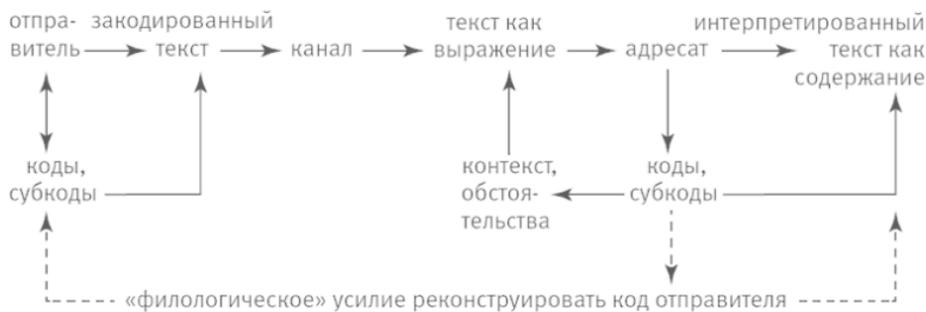
<sup>8</sup> Там же. В оригинале: «...reste à dessein ambiguë» («...остается умышленно неоднозначным»).

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 отвечаю: 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*).

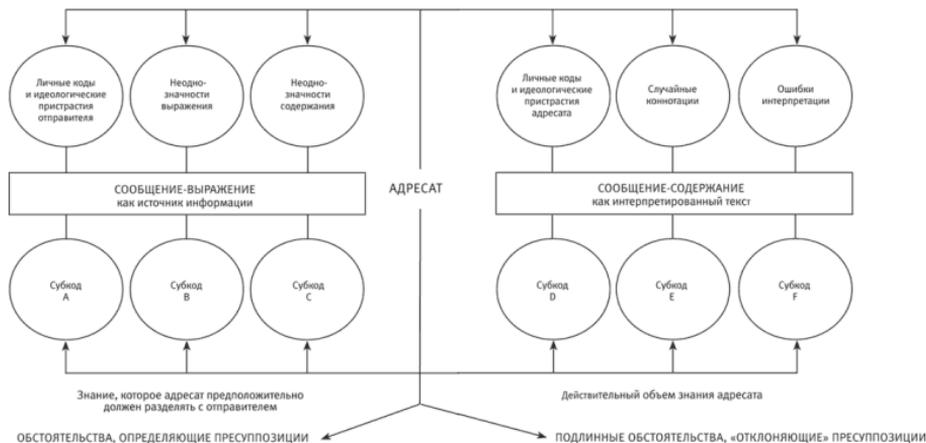
ции\*, *presuppositions*), строить собственные объяснительные гипотезы (*абдукции\**, *abductions*) – и в силу всего этого сообщение (в той мере, в какой оно воспринимается адресатом и превращается в *содержание* некоего *выражения*) становится не более чем пустой формой, в которую могут быть вложены 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.



**Рис. 0.2. Пресуппозиционное усилие «ошибочные» пресуппозиции**

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 неперменных свойствах (prerequisites) этого общего процесса. Что же касается «ошибочных» ис-

ходных предположений и «отклоняющих» обстоятельств, то они не создают никакой «открытости», но, напротив, производят лишь состояния неопределенности (indeterminacy). Те тексты, которые я называю «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!»<sup>9</sup>). Многие тексты определяют своего М-Читателя тем, что требуют для своего понимания определенной *энциклопедической компетенции*<sup>10</sup>. Например, автор «Уэверли»<sup>11</sup> 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

---

<sup>9</sup> Обращение к римлянам Марка Антония в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (3.2).

<sup>10</sup> О понятии *энциклопедическая компетенция* см. ниже раздел 0.6.1.

<sup>11</sup> 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».

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 полувека»<sup>12</sup>.

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 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).

---

<sup>12</sup> 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.

## 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 средне-статистическом 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*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Житий (*лат.*).

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.

### **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 ин-

терпретаций 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»<sup>14</sup> (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 позволяет 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 «хо-

---

<sup>14</sup> 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).

роший» читатель этих произведений. (Я не был тем читателем, на которого рассчитывали авторы Супермена, 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<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup> как  $(n+1)$  – 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 мо-

---

<sup>15</sup> Понятие *М-Читатель* может быть экстраполировано и из других теорий текста. См., например: Barthes, 1966; Riffaterre, 1971; Schmidt, 1973; 1976; van Dijk, 1976с. О «диалогической» природе текстов писал уже М. М. Бахтин.

<sup>16</sup> См. главу 4 этой книги.

жет быть греком-книгочеем II в. до н. э. или неграмотным «человеком из Арана»<sup>17</sup>. 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 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 изведено лишь с помощью такого текста, который сам прокладывает все пути к «хорошему» чтению

---

<sup>17</sup> 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. Странники 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.). «Человек из Арана» (Aranman, Aran man) упоминается и в «Поминках по Финнегану» (FW. P. 121).

(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 сообщения (не как sujet

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

а) 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);

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

с) *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 тексто-

вые 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 участвовать 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*<sup>18</sup> (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенци-

---

<sup>18</sup> Выражение «благоприятные условия» («felicity conditions») отсылает, разумеется, к работам Дж. Остина (Austin, 1962) и Дж. Сёрла (Searle, 1969). (Прим. автора.)

альное 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 новеллы Бальзака «Сарразин», проведенный Р. Бартом (Barthes, 1970)<sup>19</sup>,

---

<sup>19</sup> Барт Р. *S / Z*: Бальзаковский текст: опыт прочтения / пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова. – М.: *Ad Marginem*, 1994.

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)<sup>20</sup>. Такое решение обусловлено тем, что большая 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

---

2-е изд., испр.: УРСС, 2001. 3-е изд.: М.: Академический проект, 2009.

<sup>20</sup> Об определении «художественного вымысла» (fictionality) см.: Barthes, 1966; van Dijk, 1976a; 1976c; Schmidt, 1976. Критический обзор традиционных представлений см. в книге: Scholes / Kellogg, 1966.

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 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 включают в себе более широкий диапазон *экстенциональных\** 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 го-

раздо сложнее, чем условные контрфактические высказывания<sup>21</sup> 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);

б) читателя знакомят с некими личностями, представляемыми ему с помощью ряда описаний, «привешенных» (по выражению Дж. Сёрла) к их именам собственным

---

<sup>21</sup> *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.*

и придающих им определенные свойства;

с) 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 *макровоисказываний* (*macropropositions*), образующих остов, каркас данного повествования (мы будем называть этот остов *фабулой*), выделив таким образом уже иной уровень текста, производный от его линейной манифестации<sup>22</sup>, 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

---

<sup>22</sup> О понятии *линейная манифестация текста* см. ниже раздел 0.4.1.

случаях можно, конечно, попытаться видоизменить модель. Но можно несколько видоизменить и сам текст: как мы увидим, повествовательный текст обычно можно преобразовать в повествовательный, просто развернув некоторые заложенные в нем потенции.

Конечно, повествовательные тексты – особенно тексты художественные (fictional) – более сложны, чем многие 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 вы-*

*ражения*\* – 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)<sup>23</sup>, хотя я и попытался ввести в свою картину элементы еще и других теоретических построений (в частности, актантные структуры А. Греймаса и некоторые идеи Г. А. ван Дейка). В модели Петефи меня особенно привлекает стремление сочетать *интенциональный*\* и *экстенциональный* 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.

---

<sup>23</sup> См.: Petőfi, 1976b; 1976c. Несколько иное деление на *глубинные структуры* (*deep structures*), *поверхностные структуры* (*superficial structures*) и *структуры-ма нифестации* (*structures of manifestation*) см. в работе: Greimas / Rastier, 1968.



### *Рис. 0.3*

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 логической 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 теорети-

чески 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.

## 0.4. Линейная манифестация текста и обстоятельства высказывания (utterance<sup>24</sup>)

### 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.].

---

<sup>24</sup> Английские термины *proposition* и *utterance* создают особые трудности для переводчика, поскольку переводятся на русский язык одним и тем же словом «высказывание», имеющим по крайней мере два смысла: 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. также «исчисление высказываний»), что соответствует английскому *proposition* или *statement*; 2) высказывание как произнесение предложения (высказывание как речевой акт) соответствует англ. *utterance*. Мы будем переводить *proposition* и *statement* как «высказывание», а *utterance* – как «высказывание» или «произнесение» (несмотря на некоторую неуклюжесть последнего термина) в зависимости от контекста, указывая при этом в скобках английский термин. – *Прим. пер. и ред.*

Текст (3) – это отрывок из стихотворения Кристиана Моргенштерна<sup>25</sup> «Большой Лалула» («Der grosse Lalula»):

(3) Kroklowafgi? Semememi!  
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 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<sup>26</sup> «Тото-Васа»:

(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 смо-

---

<sup>25</sup> *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.*

<sup>26</sup> *Тристан Тзара* (или Тцара) (Tristan Tzara, 1896–1963) – французский поэт-дадаист.

гут, 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»).

Эта связь между предложением (*sentence*) и его произнесением (*utterance*) (между *énoncé* и *énonciation*) позволяет адресату любого текста сразу же распознать, хочет ли отпрати-

тель 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 что 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 изоциренности 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<sup>27</sup>, поскольку он говорит / говорил о некото-

---

<sup>27</sup> «An act of suspension of disbelief». Аллюзия на известное выражение С. Т. Кольриджа из его «Biographia Literaria»: «...that willing suspension

ром 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.)

Более сложные операции могут применяться тогда, когда читатель пытается реконструировать (например, к качеству 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 «ящик» № 1, где преобразуются в соответствующие элементы *энциклопедического знания* (encyclopedic knowledge) (т. е. в контекстуальные и прочие *предпочтения*<sup>28</sup>, *фреймы*<sup>\*29</sup> и другие виды *гиперкодирования*<sup>\*</sup> [overcoding]<sup>30</sup>).

---

of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» («...та добровольная приостановка не[до]верия на некоторое время, которая образует поэтическую веру»).

<sup>28</sup> См. далее раздел 0.6.1.3.

<sup>29</sup> См. далее раздел 0.6.1.5.

<sup>30</sup> См. далее раздел 0.6.1.4.

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

Когда читатель текста распознает существование неких *индивидов*<sup>31</sup> (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*)<sup>32</sup>. 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 экстенционалы «в скобки», т. е. «приостанавливает свое недоверие» в ожидании допол-

---

<sup>31</sup> О понятии (термине) *индивид* см. прим. 1 на стр. 485.

<sup>32</sup> См. главу 8, раздел 8.4.

нительной 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<sup>33</sup>.

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 предусмотрено 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

---

<sup>33</sup> Имеется в виду модель «семантической памяти», разработанная американским автором по имени М. Росс Квиллиан (Quillian, 1968).

«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. 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] надежд*\*.

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*<sup>34</sup>.

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 уровне 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 принцесса по имени Белоснежка. Она была очень красивая /,

---

<sup>34</sup> 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 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). Луи-Фердинанд Селин (1894–1961) – французский писатель..

то читатель по ходу первоначального семантического анализа слова «принцесса» определяет, что Белоснежка – это, несомненно, «женщина». Семема «принцесса» потенциально гораздо более сложна (например, «женщина» значит «человеческое существо женского пола», а такое 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 *корелференций\**.

0.6.1.2. *Правила корелференций [ «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 большую часть подобных корелференций нельзя установить без помощи текстовых операторов. Так или иначе, читатель устанавливает здесь пробные *ко-текстовые (co-textual)* отношения<sup>35</sup>. На этом уров-

<sup>35</sup> О различиях между терминами «контекст» и «ко-текст» см. ниже раз-

не 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* [ «ящик» № 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 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 обстоятельством

ми (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 «ауе» 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 уровне читатель «включает» свою соответствующую компетенцию, которая позволяет ему распознать метафору или ка-

кой-либо иной троп и избежать наивной денотативной интерпретации данной риторической фигуры. Так, / Once upon a time /<sup>36</sup> – это гиперкодированное выражение, которое дает понять, что а) события, о которых пойдет речь, относятся к неопределенному неисторическому времени;

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

в) 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 соот-

---

<sup>36</sup> «Once upon a time» («Однажды», «в некие времена») – «формульный» зачин английских сказок, подобный русским зачинам: «Жили-были...» и «В тридевятом царстве, в тридесятом государстве...»

носит / 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 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...*<sup>37</sup>

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 тек-

---

<sup>37</sup> Подняв руку, насупив взор и топорща усы, словно разъяренный кот, Рауль двинулся на Маргариту... (*фр.*)

ста (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<sup>38</sup>.

Фрейм – это нечто среднее между исчерпывающим *энциклопедическим* семемным представлением, выраженным в терминах «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

---

<sup>38</sup> См.: Minsky, 1974; переиздано в: Winston, 1977. См. также на русском языке: *Минский М.* Фреймы для представления знаний. М., 1979.

для представления стереотипных ситуаций – таких, например, как: “находиться в определенного типа комнате” или “идти на день рождения ребенка”» (Minsky, 1974: цит. по 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 охарак-

теризовать этот текст: то ли как расширенный *энциклопедический* анализ в духе «грамматики семантических падежей», то ли как фрейм «производство лития»<sup>39</sup>.

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, competenzaza 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 определено гиперкодировали ситуацию «комическая ссора между (ревнивыми) мужем

---

<sup>39</sup> Еще один пример фрейма – у Ч. Пирса: ситуация «как приготовить яблочный пирог» (CP, 1.341) «[Слово] *рыбак*, очевидно, уже включает 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.*). 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»).

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»<sup>40</sup>. 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 – это, напротив, литературные топосы, нарративные схемы (см.: Riffaterre, 1973; 1974).

---

<sup>40</sup> Оскверненная дева (*фр.*).

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 идеоло-

гических 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 дальше 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)<sup>41</sup>. 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,

---

<sup>41</sup> См. рис. 0.2. (с. 18–19).

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*<sup>42</sup>, которое прозрачно выражено всей лингвистической стратегией книги.

---

<sup>42</sup> Мирозрение (*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<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> «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 собствен-

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 рассказа) 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» долж-

---

ную 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.*). (Greimas, 1973, 170).

но 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, которо-

му 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*»<sup>44</sup>: мы видели, что даже наиболее

---

<sup>44</sup> У текста нет истинного смысла (*фр.*), т. е. нет такой «вещи», как «подлинный смысл» текста. // Цитата взята из эссе Поля Валери «*Au sujet du Cimetière Marin*» («О [моем стихотворении] “Кладбище у моря”» (1933). Вот более широкий контекст этой цитаты: «... *il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre*» (*Valéry P.* «*Au sujet du Cimetière Marin*» // *Variétés*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque

«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

---

de la Pléiade», 1957, p. 1507.). Ср. перевод В. В. Петрова: «*Не существует истинного смысла текста*. Нет самовластия автора. Что бы он ни *хотел сказать*, он написал то, что написал. Будучи опубликован, текст подобен устройству, которое каждый может использовать по своему усмотрению и сообразно своим возможностям. Нет никакой уверенности, что тот, кто выстроил текст, использует его лучше, чем кто-либо другой» (Петров В. В. Ареопагитский корпус как интертекстуальный проект // *Философский журнал*. 2015. Т. 8. № 2. С. 57).

определенного текста «зеленые бесцветные идеи» не могут ни существовать, ни «яростно спать»<sup>45</sup>, и мы не можем понять, что значит «flying planes»<sup>46</sup>.

Когда мы имеем дело с неоднозначным предложением или небольшим отрывком текста, оторванным от всякого контекста 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*<sup>47</sup>.

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.

---

<sup>45</sup> Имеется в виду предложение, придуманное Н. Хомским: «Colorless green ideas sleep furiously» («Бесцветные зеленые идеи яростно спят»). См.: *Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. Вып. II. М., 1962. С. 418.*

<sup>46</sup> Имеется в виду предложение «They are flying planes» (*англ.*) – грамматически правильное, но двусмысленное. Оно может быть переведено, по крайней мере, двояко: «Они – летающие самолеты»; «Они управляют самолетами».

<sup>47</sup> «Чарльз занимается любовью со своей женой дважды в неделю. Джон – тоже» (*англ.*).

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.)

С помощью такого приема текст (6) может быть легко освобожден от двусмысленности<sup>48</sup>.

Однако роль топика как текстового оператора – это не просто дело читательской инициативы. Отнесенность к текстовому топикю 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 сло-

---

<sup>48</sup> 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.

ва / 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 ко-текст (co-text), а текст оказывается не чем иным, как нормальным развертыванием семемы.

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

(9) *Машиа любит яблоки, а Ваня их ненавидит.*

(10) *Машиа любит яблоки, а бананы она ненавидит.*

(11) *Машиа любит яблоки, а Ваня любит бананы.*

(12) *Машиа 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 Машиа и Ваня яблоки?*

(Топик: те, кто любит яблоки.)

(14) *Какие фрукты любит Машиа?*

(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 топик» («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 состо-

ит 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<sup>49</sup>. 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*<sup>50</sup>. 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*<sup>51</sup>, 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

---

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> См. работу А. Греймаса (Greimas, 1973, 170) и его понятие *parcours figuratif* («*фигуративный отрезок*»). См. также Groupe d'Entrevignes, 1977, 24 и van Dijk, 1975 (в связи с понятием *ключевые слова*).

<sup>51</sup> Расположение [материала в речи] (*лат.*) – термин риторики.

текст, тем менее линейно 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*<sup>52</sup>. 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

---

<sup>52</sup> Аллюзия на рассказ Эдгара По «Похищенное письмо» («A Purloined Letter»).

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 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 изотопии. 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 <sup>xv</sup>.

Итак, абдукция текстового топика помогает читателю:

- а) выбрать верные фреймы;
- б) свести их к удобовоспринимаемому формату, «проявляя с увеличением» или, напротив, «усыпляя» те или иные семантические свойства лексем, подлежащие амальгамации;
- в) 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 подступа к проблеме: к различению, предложенному русскими формалистами, между *фабулой* и *сюжетом*<sup>53</sup>.

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.

---

<sup>53</sup> См. рассмотрение этой темы у В. Эрлиха (Erlich, 1954).

Сюжет – это «история» (the story, la storia) как она действительно повествуется: со всеми временными 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 вер-

но (некоторые полагают, например, что всего «Царя Эдипа» можно резюмировать как «найди виновного!»), но есть немало и таких повествований, применительно к которым нарративные макровысказывания должны *расширять* микроструктуры дискурса.

Вот лишь несколько примеров.

1) Какова фабула двух первых стихов «Божественной комедии» Данте?<sup>54</sup> (Иначе говоря, какими макровысказываниями можно резюмировать эти стихи?) Согласно средневековой теории четырех смыслов<sup>55</sup>, 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 /<sup>56</sup> – 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! /<sup>57</sup>. Потребуется значительное *расширение*

---

<sup>54</sup> «Nel mezzo del cammin di nostra vita // mi ritrovai per una selva oscura...» // «Земную жизнь пройдя до половины, // я очутился в сумрачном лесу...» // (Пер. М. Лозинского.)

<sup>55</sup> См. главу 1, с. 117.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> Реплика Горация в трагедии Пьера Корнеля «Гораций» (действие второе,

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 творческой инициативы читателя: от того типа и уровня абстракции, который читатель избирает. 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»

---

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...»).

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 (интенциональным) уровням («ящичек» № 8 на рис. 0.3). Здесь [между «ящичками» № 6 и 8] читатель должен будет произвести некоторые «операции сведения» (*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<sup>58</sup>, или к бинарным дизъюнкциям (предложенным К. Бремоном – см.: Bremond, 1973), или же к стандартным *темам*<sup>\*</sup> 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 трансформировать 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 макровыска-

---

<sup>58</sup> См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд.: М., 1969. 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.

зывание 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

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

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

с) 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 «подразумеваемых» 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 по-

вестования. 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-видимому, 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 (не важно – 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<sup>59</sup>.

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*

---

<sup>59</sup> См., например, анализ книги Р. Русселя (R. Roussel) «*Nouvelles Impressions d'Afrique*», предпринятый Ю. Кристевой (Kristeva, 1970, 73ff).

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 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*<sup>61</sup>). 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).

---

<sup>60</sup> «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. I. С. 361.)

<sup>61</sup> 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 заковыченной) «порядок и связь» понятий.

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).

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.