Цветан Тодоров

ПОЭТИКА*

// Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). Изд. «Прогресс», Москва 1975

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ПОЭТИКА»

Чтобы понять, что такое структурная поэтика, лучше всего начать с довольно общей и неизбежно несколько упрощенной картины современных литературоведческих исследований. Причем для этого вовсе не обязательно углубляться в описание реально существующих течений и школ; достаточно указать на позиции, занимаемые ими по важнейшим теоретическим вопросам.

С самого начала необходимо различать два самых общих возможных подхода к проблеме. Первый удовлетворяется изучением литературного текста, как такового; согласно второму каждое отдельное произведение рассматривается как проявление некой абстрактной структуры. (При этом я сразу же исключаю из рассмотрения, во-первых, биографические исследования и, во-вторых, работы, написанные в журналистско-эссеистском стиле). Эти два подхода, как мы увидим, не являются несовместимыми; можно даже сказать, что они взаимно дополняют друг друга; однако в зависимости от того, на чем делается основной акцент, всегда можно сказать, с каким из них мы имеем дело.

Остановимся сначала на первом из вышеуказанных подходов, согласно которому литературное произведение представляет собой единственный объект, а его описание — конечную цель исследования. Будем называть в дальнейшем этот подход истолкованием, или *интерпретацией.*

Интерпретация, которую иногда называют также *толкованием, комментированием, разъяснением текста, прочтением, анализом* и, наконец, просто *критикой* (по-

* Tzvetan Todorov, Poétique, Éditions du Seuil.,. Paris, 1973.

становка этих терминов в один ряд не означает, что их невозможно различать или даже противопоставлять друг другу), определяется (в том смысле, в каком мы будем ее здесь понимать) ее целью, которая состоит в *экспликации смысла изучаемого произведения.* Это предопределяет как тот идеал, к которому стремится интерпретация (изучаемый текст следует заставить говорить за себя, иными словами, создавая текст исследования, сохранить верность изучаемому, *другому* тексту, *другому* объекту при полном самоустранении субъекта исследования), так и ее драму (невозможность постичь *единственный* и подлинный *смысл* произведения и необходимость ограничиться констатацией лишь *одного из* — многих возможных — *смыслов,* обусловленного историческими и психологическими обстоятельствами). Идеал и драма, модуляции которых можно наблюдать на протяжении всей истории комментирования литературных текстов, то есть, по сути дела, на протяжении всей истории человечества.

Дело в том, что истолковать произведение (независимо от того, литературное это произведение или нет), как таковое и замкнутое в себе, не выходя за его пределы ни на мгновение и не проецируя его ни на какой иной объект, кроме него самого, — задача в некотором смысле невыполнимая. Точнее, задача эта выполнима, но тогда описанием художественного произведения оказывается точное повторение описываемого текста. Такое описание настолько полно принимает форму самого произведения, что они сливаются друг с другом. Поэтому в каком-то смысле можно считать, что лучшим описанием произведения является оно само.

Максимальным приближением к такому идеальному, но незримому описанию является обычное чтение — в той мере, в какой оно остается лишь манифестацией произведения. Однако уже самый процесс чтения вещь не такая простая и безобидная: два прочтения одной и той же книги никогда не совпадают. Читая, человек как бы мысленно набрасывает свой собственный текст, пересоздает читаемое, добавляя и опуская то, что он хочет или не хочет в нем видеть; с появлением читателя чтение теряет свою имманентность.

Что же говорить тогда о том реальном, а не мысленном пересоздании текста, каковым является художественная критика, независимо от того, вдохновляется

ли она научными или художественными задачами? Как можно написать новый текст, не отклоняясь от некоторого другого текста, оставляя этот последний совершенно нетронутым? Как можно создать произведение, имманентное некоторому другому произведению? Так как критика представляет собой не только чтение, но и пересоздание текста, она неизбежно содержит нечто, чего не было в описываемом произведении, даже если она претендует на полную адекватность ему. Поскольку критик пишет собственную книгу, постольку он подменяет ею ту, которой она посвящена. Разумеется, такого рода отступления от принципа имманентности могут быть более или менее значительными.

Мечтой позитивистского направления в гуманитарных науках всегда было различить и даже противопоставить интерпретацию, как нечто субъективное, уязвимое, произвольное, описанию, как чему-то надежному и строго определенному. Начиная с XIX столетия выдвигались различные проекты создания «научной критики», которая, освободившись от какой бы то ни было «интерпретации», превратилась бы в чистое «описание» литературных произведений. Однако лишь только такие «строгие описания» появлялись на свет, публика спешила забыть их, как если бы они ничем не отличались от критики старого толка; и в этом она не ошибалась. Знаковые объекты, с которыми имеет дело интерпретация, не поддаются «описанию», если понимать его в смысле полной и абсолютной объективности. Именно так и обстоит дело в литературных исследованиях: вещи, допускающие объективное «описание» — количество слов, слогов или звуков, — ничего не дают для выявления смысла произведения; и, наоборот, в сфере смысла «объективные» подсчеты и измерения практически бесполезны.

Однако сказать, что «все — интерпретация», не значит объявить все интерпретации равноценными. Чтение — это своего рода путешествие в пространстве текста, — путешествие, маршрут которого не ограничивается последовательным перебором букв — слева направо и сверху вниз (только на этом уровне выбор маршрута является единственно возможным, почему текст и не имеет лишь одного-единственного подлинного смысла), но, напротив, разъединяет соседние и объединяет далекие друг от друга отрезки текста, — процесс, которому

текст и обязан своей пространственной, а не линейной организацией. Знаменитый «герменевтический круг», предполагающий одновременное присутствие целого и всех его частей, но тем самым и исключающий наличие у текста абсолютного начала, сам по себе уже свидетельствует в пользу принципиальной множественности интерпретаций. Однако и разные «круги» опять-таки неравноценны; одни из них проходят через большее, а другие через меньшее число точек в пространстве текста, игнорируя соответственно меньшее или большее количество его элементов. И мы из практики прекрасно знаем, что прочтение текста может быть более или менее адекватным, даже если оно никогда не бывает адекватным в полной мере. Различие между интерпретацией и описанием (смысла) носит количественный, а не качественный характер; но от этого оно не теряет методологической ценности.

Если в качестве общего обозначения для литературоведческих исследований первого типа естественно использовать термин *интерпретация,* то названный выше второй подход к изучению литературы лучше всего соотносится с *наукой* в широком смысле слова. Употребляя здесь это слово, которое не вызывает восторга у, так сказать, «среднего литературоведа», мы имеем в виду не столько степень точности соответствующих исследований (неизбежно весьма относительную), сколько характерную для них общетеоретическую установку: в этом случае объектом становится уже не описание отдельного произведения, выявление его смысла, а установление общих законов, по которым строятся такие произведения, в частности данное произведение. В рамках этого второго подхода различается несколько более частных направлений, на первый взгляд довольно далеких друг от друга. Действительно, здесь соседствуют исследования по психологии и психоанализу, по социологии и этнологии, а также философские исследования и история идей. Во всех этих работах полностью отрицается автономность литературного произведения, которое рассматривается как результат действия вне-литературных закономерностей, относящихся к сфере психики, общественной жизни или так называемого «человеческого духа». Задачей ученого оказывается, таким образом, выражение смысла художественного произведения в виде высказывания на некотором более

глубинном языке, выбранном для этой цели; анализ художественного произведения оказывается сродни дешифровке и переводу; поскольку произведение воплощает «нечто», постольку задача исследователя — добраться до этого «нечто», расшифровать поэтический код. В зависимости от того, какую природу имеет это «нечто» — философскую, психологическую, социологическую или какую-либо иную, — исследование рассматриваемого типа может быть сочтено относящимся к соответствующим областям знания (соответствующим «наукам»), каждая из которых, разумеется, имеет множество подразделений. На статус научных эти исследования могут претендовать в той мере, в какой их объектом являются некоторые общие законы (психологические, социологические и пр.), а не отдельные факты, иллюстрирующие эти законы.

Поэтика разрушает устанавливаемую таким образом симметрию между интерпретацией и наукой в сфере литературоведческих исследований.

В отличие от интерпретации отдельных произведений она стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление. С другой стороны, в отличие от таких наук, как психология, социология и т. п., она ищет эти законы внутри самой литературы. Таким образом, поэтика воплощает одновременно и «абстрактный» подход к литературе и подход «изнутри».

Объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст (discours litteraire). Всякое произведение рассматривается, таким образом, только как реализация некой гораздо более абстрактной структуры, причем только как одна из возможных ее реализаций. Именно в этом смысле структурная поэтика интересуется уже не реальными, а возможными литературными произведениями; иными словами, ее интересует то абстрактное свойство, которое является отличительным признаком литературного факта, — свойство *литературности.* В задачу исследований такого рода входит уже не пересказ или обоснованное резюме литературного произведения, а построение теории структуры и функционирования литературного текста, — теории, предусматривающей целый спектр литературных возможностей, в котором

реальные литературные произведения заняли бы место определенных частных случаев, реализовавшихся возможностей. Таким образом, произведение должно быть спроецировано на нечто «другое», отличное от него самого, как и в случае критики с психологическим или социологическим уклоном. Однако теперь это «нечто» будет уже не какой-то чужеродной структурой, а структурой самого литературного текста. Отдельный текст, таким образом, получит статус примера, на материале которого изучаются свойства литературы.

Годится ли для обозначения такого метода исследования термин «поэтика»? Известно, что смысл этого слова менялся на протяжении истории; но, опираясь на давнюю традицию, а также на некоторые позднейшие его употребления, мы можем пользоваться им без особых опасений. Поль Валери, который, кстати, указывал на необходимость подобных исследований, употреблял именно этот термин. Он писал: «Нам кажется, что подходящим названием будет «поэтика», если понимать это слово в соответствии с его этимологией, то есть как наименование для всего, что имеет отношение к творчеству, то есть созданию, композиции, художественных произведений, язык которых является одновременно и субстанцией и средством, а не в более узком смысле — как свод эстетических правил, относящихся к поэзии» [1]. В настоящей работе термин «поэтика» употребляется применительно к литературе в целом, включая и поэзию, и прозу; более того, речь пойдет почти исключительно о прозаических произведениях.

В качестве аргумента в защиту этого термина можно также напомнить, что самая знаменитая из поэтик — «Поэтика» Аристотеля — была не чем иным, как теоретическим исследованием свойств некоторых типов литературных текстов. К тому же этот термин часто используется в таком значении в работах зарубежных исследователей, в частности его уже пытались воскресить русские формалисты. Наконец, этот термин употребляется для обозначения науки о литературе и в работах Романа Якобсона... [2], [3]; см. также Р. Барт [4].

Вернемся теперь к вопросу о соотношении поэтики с другими подходами к изучению литературного произведения, упомянутыми выше.

Соотношение между поэтикой и интерпретацией — это по преимуществу отношение дополнительности. Тео-

ретические рассуждения о поэтике, которые не питаются наблюдениями над реальными произведениями, чаще всего оказываются бесплодными и бесполезными. Это положение вещей хорошо известно лингвистам: по справедливому замечанию Бенвениста, «рассуждения о языке плодотворны только в случае, если они прежде всего направлены на описание фактов реальных языков». Интерпретация одновременно и предшествует и следует за теоретической поэтикой — понятия последней вырабатываются в соответствии с потребностями конкретного анализа, который в свою очередь может продвигаться вперед лишь благодаря использованию инструментов, выработанных общей теорией. Ни один из этих двух видов исследований не может считаться первичным по отношению к другому: они оба «вторичны». Это тесное взаимопроникновение, часто превращающее критический разбор в бесконечное колебание между двумя полюсами — поэтикой и интерпретацией, — не должно мешать четкому различению — в абстрактном смысле — целей той и другой.

Напротив, с другими науками, объектом внимания которых может становиться литературное произведение, поэтика находится (по крайней мере, на первый взгляд) в отношении несовместимости, — к большому, как это ни печально, сожалению эклектиков, столь многочисленных в рядах «литературоведов». Они готовы скорее допустить, и притом в равной мере охотно, исследование литературы в лингвистическом духе и исследование в психоаналитическом стиле, вдобавок еще одно — социологическое, плюс четвертое — в духе истории идей. В единую же картину, по их мнению, все эти подходы складываются благодаря единству исследуемого объекта — литературы. Однако подобный взгляд противоречит элементарным принципам научного исследования. Единство науки основывается вовсе не на единстве изучаемого объекта: так, не существует единой «науки о телах», хотя тела и представляют собой единый объект, а существуют отдельно физика, химия и геометрия. И никто не требует предоставить «химическому», «физическому» и «геометрическому» анализам равные права в рамках единой «науки о телах». Нужно ли напоминать ту общеизвестную истину, что объект науки создается ее методом, так как он не существует в природе в готовом виде, а представляет собой результат

некоторой предварительной обработки? Фрейд занимался анализом литературных произведений, но его исследования относятся не к «науке о литературе», а к психоанализу. Другие гуманитарные науки могут использовать литературу как материал для своих исследований; но если последние оказываются удачными, то они становятся частью соответствующей науки, а не размытой области сочинений о литературе. Если же психологическое или социологическое исследование литературного текста не признается достойным занять свое место в психологии или социологии, то непонятно, почему ему автоматически должен присваиваться статус *литературоведческого* исследования.

Сама идея научного подхода к литературе сразу же вызывает столь сильное недоверие, что, прежде чем перейти к обсуждению проблем поэтики, представляется необходимым вспомнить некоторые из аргументов, выдвигаемых против этого подхода, как такового [...].

Генри Джеймс обвиняет критика, позволяющего себе употреблять такие понятия, как «описание», «повествование», «диалог» и т. п., сразу в двух грехах. Первый — мнение, будто эти абстрактные сущности (единицы) могут существовать в произведении «в чистом виде». Второй заключается в использовании абстрактных понятий, рассекающих на части столь неприкосновенный объект («живой организм»), как произведение искусства.

Один из этих упреков сразу же теряет силу, если вспомнить общий взгляд, из которого исходит поэтика: а именно, что абстрактные понятия она относит не к конкретному произведению, а к литературному тексту вообще; она утверждает, что эти понятия имеют смысл только в применении к литературе как особому языку, в то время как в конкретном произведении мы всегда имеем дело с более или менее «нечистой» манифестацией этих сущностей; поэтику интересует не тот или иной фрагмент произведения, а те абстрактные структуры, которые она обозначает терминами «описание», «действие» или «повествование».

Более важным и гораздо более частым является второй аргумент. Принцип noli me tangere[1] все еще довлеет над искусством. В этом отказе от абстрактного

[1] Неприкосновенности *(лат.). — Прим. перев.*

мышления есть нечто завораживающее. Однако Джеймсу достаточно было лишь немного дальше продолжить свое и без того рискованное сравнение романа с живым организмом, чтобы убедиться в его ограниченности: в каждом «куске» нашего тела одновременно содержатся кровь, мышцы, лимфа и нервные волокна, но это не мешает нам иметь соответствующие термины и пользоваться ими, не встречая возражений с чьей-либо стороны [...].

Если понимать структурализм в самом широком смысле, то всякая поэтика, а не только та или иная из ее разновидностей, должна быть признана структурной, поскольку объектом поэтики является не множество эмпирических фактов (литературных произведений), а некоторая абстрактная структура (литература). Но тогда уже само введение научного подхода в любой области должно называться структурализмом.

Если, с другой стороны, обозначать этим словом некий ограниченный набор научных посылок, характерных для определенного периода в истории науки, который рассматривает язык как коммуникативную систему, а общественные явления как результат действия некоторого кода, то в этом случае поэтика — как мы ее здесь излагаем — не представляет собой ничего специфически-структурного. Можно даже сказать, что сами литературные явления, а следовательно, и та наука, которая берется ими заниматься, то есть поэтика, самим своим существованием противоречат некоторым инструменталистским представлениям о языке, сформулированным на заре структурализма.

Это в свою очередь требует уточнить соотношение между поэтикой и лингвистикой. Для многих «поэтиков» лингвистика играла роль посредника в овладении общей научной методологией; она была для них школой (одними более, а другими менее усердно посещаемой), в которой они учились строгости мышления, методам аргументации, постановке исследований, фиксации результатов и т. п. Это вполне естественно для двух дисциплин, возникших в ходе развития одной и той же научной области: филологии. Следует, однако, осознать, что эта связь имеет сугубо эмпирическую и случайную природу: в других условиях точно такую же методологическую роль по отношению к поэтике могла бы сыграть любая другая наука. Существует, однако, еще один

аспект связи между поэтикой и лингвистикой, благодаря которому эта связь приобретает характер необходимости; дело в том, что литература является в полном смысле слова продуктом языка (Малларме говорил: «Книга, эта тотальная экспансия буквы...»). В связи с этим любые сведения о языке представляют особый интерес для специалиста по поэтике. Однако такая формулировка связывает друг с другом не столько поэтику и лингвистику, сколько литературу и язык, и, следовательно, ставит поэтику в связь со *всеми* науками о языке. Ведь точно так же, как поэтика не является единственной дисциплиной, изучающей литературу, лингвистика (по крайней мере в теперешнем ее состоянии) — не единственная наука о языке. Ее объектом являются языковые структуры лишь определенного типа (фонологические, грамматические, семантические), но не иные, изучаемые антропологией, психоанализом и «философией языка». Поэтика может поэтому рассчитывать на такую же помощь со стороны каждой из этих наук постольку, поскольку язык составляет часть объекта их исследований. Наиболее близкородственными ей оказываются другие дисциплины, занимающиеся изучением *типов текста* и образующие в совокупности поле деятельности *риторики,* понимаемой в самом широком смысле — как общая наука о текстах (discours).

Именно в этом плане поэтика примыкает к семиотике, объединяющей весь цикл исследований, отправной точкой которых является понятие *знака.*

Поэтике, несомненно, придется определить свой «средний» путь, пролегающий между крайностями конкретности и крайностями абстрактности. На нее оказывает давление взгляд, имеющий тысячелетнюю традицию, который, какую бы форму ни принимали доводы в его пользу, всегда сводился к одному и тому же: нужно оставить в стороне абстрактные рассуждения и держаться как можно ближе к описанию специфического индивидуального объекта. Мы уже видели, что эти два подхода существенно дополняют друг друга, что не позволяет поставить ни один из них выше другого; если мы тем не менее выдвигаем сейчас на первый план поэтику, то делаем это исключительно по тактическим соображениям, имея в виду, что на одного Лессинга, исследующего законы строения басни, приходится целая толпа «толкователей», разъясняющих нам

смысл той или иной конкретной басни. На протяжении всей своей истории литературоведение давало большой крен в сторону интерпретации: с этим креном нужно бороться, но именно с ним, а не с самим принципом интерпретации.

В последние годы наметилась противоположная крайность — опасность чрезмерного теоретизирования: одно из новейших направлений, которое хотя и разделяет принципы поэтики, но хочет, так сказать, «перескочить» через некоторые этапы ее развития, предлагает все более и более формализованные типы исследований, которые в пределе стремятся к тому, чтобы сделать объектом описания самих себя. Поступать таким образом — значит забывать, сколь неопределенны наши непосредственные знания о литературных явлениях, сколь грубы и неполны наши наблюдения, сколь частный характер носят данные, которыми мы оперируем. Такое положение вещей заставляет нас высказаться здесь в пользу скорее теории, нежели методологии; объектом наших исследований будут свойства литературного текста, а не требования к работам по поэтике; прежде чем приниматься за формализацию, нужно выработать сами понятия, подлежащие формализации [...].

В настоящее время поэтика находится еще в самом начале своего пути и, естественно, грешит всеми недостатками, характерными для этой стадии развития. Пока что она разлагает свой объект на элементы довольно грубым и неадекватным образом; речь идет о самых первых приближениях, об упрощениях, может быть, чрезмерных, но необходимых. К тому же в нижеследующем изложении представлена лишь часть всех тех исследований, которые с полным правом могут быть отнесены к структурной поэтике. Поэтому следует пожелать, чтобы неуклюжесть этих первых шагов в новом направлении не была принята за доказательство ошибочности самого направления.

2. АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

1. ВВЕДЕНИЕ. СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

[...] Прежде всего разделим все бесчисленные виды соотношений и связей, наблюдаемых в литературном тексте, на две большие группы: связи между сопри-

сутствующими в тексте элементами (связи in praesentia), с одной стороны, и связи между элементами, присутствующими в тексте, и элементами, отсутствующими в нем (связи in absentia), — с другой. Эти связи различны как по своей природе, так и по выполняемым ими функциям.

Как и всякое очень общее деление, данное деление не может считаться абсолютным. Формально отсутствующие в тексте элементы иногда настолько явственно присутствуют в коллективной памяти читателей определенной эпохи, что практически мы имеем дело со связью in praesentia. И наоборот, части достаточно длинной книги могут находиться на столь большом расстоянии друг от друга, что связь между ними фактически ничем не будет отличаться от связи in absentia. Тем не менее это противопоставление позволяет нам произвести первоначальную классификацию конститутивных элементов литературного произведения.

Чему же соответствует это противопоставление в нашем читательском восприятии? Связи in absentia — это отношения обозначения (sens) и символизации. Некоторое означающее «означает» некоторое означаемое, некоторый факт вызывает представление о некотором другом факте, такой-то эпизод символизирует такую-то идею, другой — иллюстрирует такое-то психологическое состояние. Связи in praesentia — это отношения, образующие *конфигурации,* конструкции. В этом случае факты сцепляются друг с другом по законам причинности (а не потому, что они напоминают друг о друге), персонажи вступают между собой в отношения антитезы и градации (а не символизации), слова объединяются в значащие комбинации; короче говоря, слово, действие, персонаж не обозначают и не символизируют каких-то других слов, действий или персонажей; их существенным свойством является тот факт, что они располагаются рядом друг с другом. Это важное противопоставление известно под разными наименованиями; в лингвистике, например, говорят о синтагматических связях (in praesentia) и парадигматических (in absentia), или даже, в более общем плане, о *синтаксическом* и *семантическом* аспектах языка.

Литература, однако, является не «первичной» символической системой (каковой, например, может быть живопись или в некотором смысле язык), а «вторич-

ной»: в качестве сырья она использует уже существующую систему — язык. Это различие между языковой и литературной системами проявляется с разной степенью очевидности в разных видах литературы: так, оно минимально в текстах лирического или познавательного типа, где предложения текста непосредственно связаны между собой, и максимально в беллетристике, где события и персонажи в свою очередь образуют некоторую конфигурацию, относительно независимую от тех конкретных фраз, посредством которых о ней сообщается. Однако сколь бы слабым оно ни было, это различие имеет место всегда, следствием чего является существование третьего ряда проблем, связанных со словесным характером изображения системы вымышленных объектов, которую, вообще говоря, можно представить себе изображенной и другими средствами, например кинематографическими; это заставляет нас принять во внимание *словесный* аспект литературного текста.

Таким образом, проблемы литературного анализа можно разделить на три группы в зависимости от того, касаются ли они словесного, синтаксического или семантического аспекта текста. Эта классификация при всех различиях в терминологии и в точках зрения, исходя из которых могли формулироваться те или иные ее частные подразделения, сложилась в изучаемой нами области очень давно. Именно таким образом классическая риторика разделяла свою область знания на elocutio (словесный аспект), dispositio (синтаксис) и inventio (семантику); именно таким образом русские формалисты подразделяли область литературоведческих исследований на стилистику, композицию и тематику; точно так же в современной лингвистической теории различаются фонология, синтаксис и семантика. За этими совпадениями, однако, скрываются порой глубокие различия, и о содержании предлагаемых здесь терминов можно будет судить лишь после того, как оно будет определено.

Степень изученности этих трех аспектов литературного текста весьма различна. Причем различные периоды истории поэтики довольно точно характеризуются тем, какой именно аспект художественного текста привлекал к себе внимание специалистов.

Синтаксический аспект (то, что Аристотель применительно к трагедии называл «составными частями»)

оставался в наибольшем небрежении до тех пор, пока его не подвергли внимательному анализу русские формалисты в двадцатых годах нынешнего столетия; с тех пор он находится в центре внимания исследователей, и особенно тех, которых относят к «структуралистскому» направлению.

Словесный аспект литературы пользовался вниманием многих критических направлений последнего времени: «стиль» изучался в рамках стилистики, «модальности» повествования — в трудах исследователей «морфологического» направления в Германии; «точки зрения» — в рамках традиции, идущей от Генри Джеймса, в Англии и в Соединенных Штатах.

Несколько иначе обстоит дело с тем аспектом текста, который мы здесь назвали семантическим. В некотором смысле всякая *интерпретация* выдвигает его на первый план, так что он оказывается наиболее интенсивно изучаемым из трех. Однако обычно его изучение велось не в плане поэтики: исследователей интересовал смысл того или иного конкретного произведения, а не общие условия возникновения смысла. В рамках настоящей статьи мы, конечно, не можем изменить существующего положения: для этого нам пришлось бы изобретать, тогда как наша цель — только изложение и систематизация. Тем не менее для поддержания некоторого равновесия, имея в виду, что последующие главы будут посвящены описанию синтаксического и словесного аспектов текста, несколько страниц мы посвятим краткой характеристике проблем, связанных с изучением семантического аспекта литературного текста.

Если развитие теории литературной семантики в настоящее время находится в тупике, то одна из причин этого факта состоит в том, что в одну кучу сваливаются явления хотя и имеющие отношение к «семантике», но, по сути дела, совершенно разнородные. Поэтому наша задача будет состоять прежде всего в том, чтобы классифицировать эти проблемы (а не решить их).

Прежде всего, следуя в данном вопросе за современной лингвистикой, необходимо провести различие между двумя типами связанных с семантикой вопросов — формальными и содержательными, то есть вопросами о том, *как и что обозначает текст.*

Первый из них находится в центре внимания лингвистической семантики. Однако оказывается, что лингвистический подход ограничен в двух отношениях: во-первых, он имеет дело только со «значением» (signification) в строгом смысле слова, оставляя в стороне проблемы коннотации, языковой игры, метафорики; во-вторых, он не выходит за рамки предложения, основной единицы языка. Однако эти два аспекта формальной семантики, — «второй» смысл и знаковая организация «связного текста» (discours) — как раз особенно существенны с точки зрения литературоведческого анализа, и они издавна привлекали внимание специалистов. Что же мы знаем о них сегодня?

Изучение смыслов, отличных от «прямого», по традиции являлось разделом риторики; точнее, оно было объектом ее учения о *тропах.* Современная лингвистика отказалась от противопоставления прямого смысла переносному; однако она различает процесс *обозначения* (signification), когда означающее вызывает в представлении означаемое, и процесс символизации (symbolisation), когда одно означаемое символизирует другое; при этом обозначение задано словарем (парадигматическими сведениями о слове), а символизация возникает в высказывании (в синтагматической цепи). Первый и второй смыслы (которые иногда, вслед за А. А. Ричардсом, называют «передатчиком», vehicule, и «получателем», tenor) взаимодействуют между собой, причем это взаимодействие не является ни простой заменой, субституцией, ни предикацией, а представляет собой специфическое соотношение, свойства которого еще только начинают изучаться[1].

Сравнительно лучше изучены типы абстрактных соотношений между первым и вторым смыслами; в классической риторике они известны под названиями синекдохи, метафоры, метонимии, антитезы, гиперболы, литоты; современная риторика предпринимает попытки интерпретировать эти соотношения в терминах теоретико-множественных отношений включения, исключения, пересечения и т. д.[2]

[1] Пионером в этой области является У. Эмпсон [5], [6], [...].

[2] Среди многочисленных современных попыток по-новому интерпретировать список тропов наиболее полным является исследование Жака Дюбуа и др. [7], см., в частности, стр. 91 — 122; о грамматическом подходе к тропам см. [8].

Что же касается символических свойств отрезков текста, больших, чем предложение, то здесь существенно, идет ли речь о внутри- или внетекстовом символизме. В первом случае одна часть текста имеет своим означаемым другую — так, персонаж «характеризуется» своими поступками или подробностями портрета, абстрактное рассуждение «иллюстрируется» всем сюжетом (в некотором смысле в первой фразе «Анны Карениной» содержится в концентрированном виде весь роман). Во втором случае речь идет о толковании в обычном значении этого слова, то есть о переходе от литературного текста к критическому (именно к этому обычно сводят интерпретацию вообще); толкование в свою очередь определяется различными *герменевтиками,* то есть абстрактными правилами, регламентирующими этот процесс. Наиболее разработанной герменевтикой в западной традиции является та, которая сложилась вокруг толкования Библии. Герменевтики, однако, не всегда обращают достаточное внимание на задачу описания своих собственных процедур; вполне возможно, что здесь на сверхфразовом уровне мы имеем дело с теми же самыми категориями тропов, теми же самыми проблемами взаимодействия смыслов (аллегория, прежде чем стать жанром, была риторической фигурой), но пока мы располагаем лишь крайне фрагментарными сведениями обо всем том, что связано с символической структурой текста [9], [10].

Второй важный вопрос, вводящий нас в содержательную семантику, касается того, что обозначается. Здесь опять необходимо разделить некоторые проблемы, которые часто рассматривались вместе.

Сначала можно задаться вопросом, в какой мере литературный текст *описывает* мир (являющийся его референтом); другими словами, можно поставить вопрос об истинности текста. Утверждать, что литературный текст имеет своим референтом действительность, значит вводить отношение истинности и позволять себе подвергать литературный текст проверке на «истинность», то есть считать себя вправе определять, истинен он или ложен. Интересно в связи с этим указать на одно забавное сходство и одно забавное расхождение во взглядах между логиками, то есть специалистами по проблемам, связанным с отношением истинности, и первыми теоретиками романа. Последние имели обыкнове-

ние противопоставлять роману — или другим литературным жанрам — историческую науку, говоря, что, в то время как история обязана держаться истины, роман может быть выдумкой от начала до конца [...].

Современная логика (по крайней мере после Фреге) в каком-то смысле перевернула это суждение: литература в противоположность научным сочинениям не является таким видом текста, который может оказаться ложным; она представляет собой текст, к которому как раз неприменимо понятие истинности; она не бывает ни истинной, ни ложной, и сама постановка такого вопроса бессмысленна; именно этим и определяется ее статус текста, основанного на вымысле (fiction).

Итак, рассуждая логически, ни одна фраза литературного текста ни истинна, ни ложна. Тем не менее это нисколько не мешает произведению в целом обладать определенной описательной силой: романы — конечно, в очень разной степени — представляют нам реальную «жизнь», действительность. Потому-то при изучении общественной жизни можно использовать в числе других документов и литературные тексты. Но в то же время отсутствие строгого отношения истинности заставляет нас быть чрезвычайно осторожными: литературный текст может быть как «отражением» социальной действительности, так и ее полной противоположностью. Такой взгляд на вещи является совершенно законным, но он выводит нас за пределы поэтики: ставя литературу в один ряд с любыми другими документами, мы тем самым отказываемся принимать во внимание то, что как раз и делает ее литературой.

Эту проблему соотношения между литературой и экстралитературными фактами часто под именем «реализма» путают с другой проблемой — проблемой соответствия конкретного произведения некоторым литературным нормам, которые по отношению к нему являются внешними; такое соответствие создает у нас *иллюзию* реализма, и тогда мы говорим, что текст является *правдоподобным.* Если присмотреться внимательнее к содержанию споров, доставшихся нам в наследство от прошлого, можно заметить, что правдоподобность художественного произведения оценивалась относительно двух основных типов норм. Первый из них — это так называемые *законы жанра:* для того чтобы считаться правдоподобным, художественное произведение

должно было придерживаться этих законов. Было время, когда комедия считалась правдоподобной, только если в последнем акте ее персонажи оказывались ближайшими родственниками. Сентиментальный роман считался правдоподобным, если в конце герой женился на героине, добродетель торжествовала, а порок был наказан. Правдоподобие, понимаемое в таком смысле, означало отношение произведения к некоторому типу литературного текста, точнее к некоторым конститутивным элементам того или иного жанра [...].

Но есть и другой вид правдоподобия, причем его еще чаще принимают за отношение произведения к реальности. Однако уже Аристотель ясно показал, что правдоподобие — это отношение не между текстом и его референтом (отношение истинности), а между текстом и тем, что читатель считает истинным. Таким образом, в этом случае отношение устанавливается между художественным произведением и неким достаточно неопределенным текстом, который по частом принадлежит всем членам данного общества, но на безраздельное обладание которым никто из них претендовать не может; другими словами, речь идет об *общепринятом мнении.* Очевидно, что это — вовсе не «действительность», а всего лишь некий третий текст, независимый от произведения. Общее мнение — это своего рода закон жанра, но относящийся не к одному, а ко всем жанрам.

Различие между этими двумя видами правдоподобия кажется неустранимым только на первый взгляд. Если мы рассмотрим этот вопрос в историческом плане, то увидим совсем иную картину, а именно последовательную смену разнообразных законов жанра. Здравый смысл коллектива — единственный жанр, который претендует на то, чтобы управлять всеми остальными; напротив, жанры в узком смысле слова допускают большое разнообразие и прекрасно сосуществуют [11].

[...] И наконец, к третьему виду относится то, что можно было бы назвать гипотезой об общей тематике литературы. С очень давних времен исследователи задавались вопросом о возможности представить все темы литературы не в виде открытой и неупорядоченной совокупности, а как некоторое организованное множество. В настоящее время большинство таких попыток ориентируется на те или иные структуры, внешние по

отношению к литературе: циклические явления природы, структуру человеческой психики и т. п.; возникает вопрос, не лучше ли основывать подобную гипотезу на внутренних свойствах языка и литературы. Впрочем, и само существование такой общей тематики еще далеко не доказано[1].

2. РЕГИСТРЫ ЯЗЫКА

«Литературное произведение построено из слов», — охотно скажет сегодняшний критик, готовый признать важную роль языка в литературе. Но литературное произведение, как и всякое другое языковое высказывание, построено не из слов, а из предложений, а эти предложения принадлежат к разным регистрам языка. Описание этих регистров будет нашей первой задачей, так как имеет смысл начать с рассмотрения тех языковых средств, которыми располагает писатель; зная свойства и возможности языка, как такового, можно будет затем перейти к изучению их взаимодействия в произведении. Такое предварительное знакомство со свойствами языкового материала, используемого при создании литературного текста, необходимо для понимания структуры этого текста, к рассмотрению которой мы затем перейдем, тем более что между ними нет непереходимой грани.

Мы не будем пытаться изложить здесь в нескольких словах многочисленные работы, которые посвящены исследованию «стилей»; скорее, имеет смысл выявить некоторые категории, присутствием или отсутствием которых определяется тот или иной регистр языка. Впрочем, необходимо сразу же сказать, что в таких вопросах речь может идти не об абсолютном присутствии или отсутствии той или иной категории, а лишь о количественном превосходстве (которое к тому же пока что мало поддается измерению: сколько метафор должно быть на одной странице текста, чтобы он мог считаться «метафорическим»?); во всяком случае, речь идет не столько о противопоставлении в строгом смысле слова, сколько о постепенных градациях.

[1] Вот в качестве образца названия нескольких недавно вышедших книг, исследующих эту гипотезу: см. библиографию: [12], [131, [14], [15], [16].

1. Первая и особенно очевидная категория, характеризующая регистры, — это то, что обычно называют «конкретностью» или «абстрактностью» речи. На одном из полюсов этого континуума располагаются предложения, субъектом которых является некий единичный, материальный и четко отграниченный предмет, на другом — рассуждения «общего» характера, выражающие некоторую «истину», не соотносимую с определенными сущностями пространственного или временного порядка. Между этими двумя полюсами располагается бесконечное число промежуточных случаев, место которых на этом отрезке определяется в зависимости от степени абстрактности обозначаемого ими объекта. Читатель всегда интуитивно реагирует на это свойство текста, но оценивает его по-разному: так, реалистический роман специализируется на описании различных материальных подробностей (все помнят ногти Леона в «Мадам Бовари» или руки Анны Карениной); романтический роман, напротив, предпочитает «анализ» лирических порывов и абстрактные рассуждения (разумеется, возможны любые сочетания этих двух установок).

2. Вторая категория — не менее известная, чем первая, но более проблематичная — определяется присутствием риторических фигур (то есть связей in praesentia, которые необходимо отличать от тропов, связей in absentia): это степень *фигуративности, орнаментированности* текста. Но что такое фигура? В поисках «общего знаменателя» всех фигур было построено множество различных теорий; но почти всегда они оказывались вынуждены исключить из рассмотрения те или иные фигуры, не укладывавшиеся в определение, подходившее к остальным. В действительности, в поисках определения надо обращаться вовсе не к отношению между фигурой и чем-то другим, а лишь к факту ее существования: фигурой объявляется то, что поддается описанию в качестве фигуры. Фигура есть не что иное, как определенное расположение слов, которое мы можем назвать и описать. Если между двумя словами имеет место отношение тождества, налицо фигура *повторение.* Если два слова находятся в отношении противопоставления, это другая фигура — *антитеза.* Если одно слово обозначает некоторое количество, а другое слово — количество, большее или меньшее по сравнению с пер-

вым, то мы говорим, что перед нами еще одна фигура — *градация.* Если, однако, отношение между двумя словами не подпадает ни под один из этих терминов, то есть если оно отлично от всех перечисленных, то мы скажем, что в данном тексте нет фигур — и будем так считать до тех пор, пока какой-либо новый специалист по риторике не научит нас описывать это неуловимое отношение[1].

Таким образом, любое соотношение двух (или нескольких) слов, соприсутствующих в тексте, может стать фигурой; однако эта потенциальная возможность реализуется только в том случае и в тот момент, когда читатель воспринимает эту фигуру (поскольку она представляет собой не что иное, как *текст, воспринимаемый, как таковой).* Это восприятие обеспечивается либо благодаря обращению к некоторым схемам, уже существующим в нашем сознании (отсюда частая встречаемость фигур, основанных на повторении, симметрии, противопоставлении), либо благодаря настойчивому подчеркиванию в тексте некоторых соотношений между языковыми единицами: так, Р. Якобсону удалось открыть целый ряд «грамматических фигур», на которые до него не обращали внимания, путем исчерпывающего анализа языковой ткани ряда стихотворений.

Противоположная фигурам прозрачность, незаметность словесной оболочки высказывания также представляет собой лишь некую идеальную границу, предел (к которому ближе всего, вероятно, тексты чисто функционального, утилитарного характера) — предел, который полезно иметь в виду, хотя в действительности он никогда не встречается в чистом виде. Многие исследователи были склонны рассматривать слова просто как оболочку скрытого за ней понятия; но Пирс ясно указывает, что «эту оболочку никогда нельзя отбросить полностью, ее можно лишь заменить другой, более прозрачной». Язык не может исчезнуть совершенно, стать чистым посредником в передаче значения.

Теория фигур составляла один из важнейших разделов классической риторики. Под влиянием современной лингвистики были предприняты попытки подвести более основательную базу под этот богатый, но беспорядочный набор, доставшийся нам в наследство от прошлого.

[1] Ср. нашу работу «Тропы и фигуры» в [17].

Так, одна из наиболее распространенных теорий (восходящая по крайней мере к Квинтилиану) рассматривает любую фигуру как нарушение одного из законов языка (теория нарушения), — путь исследования, которым пошел Жан Коэн в своей книге о структуре поэтического языка [18][1].

Такой подход позволяет более точно описать некоторые фигуры; но при попытке распространить его на всю область фигур возникают серьезные затруднения.

3. Другая категория, позволяющая выявить целый ряд регистров языка, — это наличие или отсутствие отсылки к некоторому предшествующему тексту. Назовем *моновалентным* текст (который также следует мыслить себе как некий идеальный случай, ср. выше), не вызывающий у читателя никаких сколько-нибудь определенных ассоциаций с предшествующими ему способами построения высказываний, а текст, который в большей или меньшей степени рассчитан на такие ассоциации, назовем *поливалентным.*

К этому второму типу текста история литературы всегда относилась с некоторым подозрением. Единственной его приемлемой формой считалась та, которая снижала и осмеивала характерные черты предшествующего текста, то есть пародия. Если в более позднем из двух текстов отсутствует критический тон по отношению к более раннему тексту, историк литературы говорит о «плагиате». Грубую ошибку допускают те, кто считает, что текст, отсылающий к некоторому предшествующему тексту, может быть им заменен. При этом забывают, что отношение между этими двумя текстами не обязательно сводится к простой эквивалентности, а отличается большим разнообразием; и прежде всего, что ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов ту игру, в которую новый текст вступает со старым. В поливалентном тексте слова отсылают нас сразу в двух направлениях; игнорирование того или иного из них ведет к непониманию текста.

Возьмем известный пример: история о ране в колене в «Тристраме Шенди» (VIII, 20), повторенная в «Жаке-Фаталисте». Здесь, конечно, речь идет не о плагиате, а о диалоге. Многие детали изменены, так что текст

[1] Другие варианты той же концепции см. в [19], [7]. См. также недавно переизданный классический трактат о фигурах [20].

Дидро, хотя и очень близок к тексту Стерна, непонятен, если не учитывать расхождений между ними. Так, Жаку предлагают «бутылку вина», и он «поспешно» выпивает из нее «один или два глотка»; этот жест может быть понят в полной мере, если вспомнить, что Тристраму предлагают «несколько капель [укрепляющего] на кусочке сахара». Для современников эта перекличка двух текстов была совершенно очевидной (и Дидро сам на это указывает); понять текст, не учитывая его двойного значения, невозможно: его означающим является не только жест персонажа, но и текст Стерна.

Важность этого свойства языка была осознана благодаря работам русских формалистов. Уже Шкловский писал, что произведение искусства воспринимается лишь на фоне других художественных произведений и в силу тех литературных ассоциаций, которые оно вызывает у читателей, и что не только пародия, но и вообще всякое художественное произведение создается как параллель и как противопоставление некоторому образцу. Однако первым, кто выдвинул настоящую теорию межтекстовой поливалентности, был Бахтин, который утверждал: «Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такой внутренней полемикой, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещаемой часто и с явным пародированием его (...) Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется (...). Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным» ([21], стр. 336, 344, 346). А недавно подобный взгляд высказал Хэролд Блум, положивший начало психоаналитическому подходу к истории литературы; он писал о «страхе перед влиянием», ощущаемом всяким писателем, берущимся за перо: литератор всегда отталкивается от какой-то уже существующей книги какого-то другого писателя (причем возможны все промежуточные случаи между безоговорочно положительной

и безоговорочно отрицательной ориентацией по отношению к предшественникам); в его тексте звучат голоса других авторов, и он сразу же оказывается «поливалентным» [22].

В случае если данный текст вызывает в нашем представлении не какой-то конкретный другой текст, а некоторое безымянное множество стилистических и иных присущих текстам свойств, — перед нами другая разновидность поливалентности. Милман Пэрри в своем пионерском исследовании [23] сформулировал следующую гипотезу относительно образцов устной поэтической традиции (как поэм Гомера, так и песен сербохорватских народных сказителей): в такой поэзии эпитет присоединяется к существительному не для того, чтобы уточнить его смысл, а потому, что такое присоединение является традиционным; метафора употребляется там не для того, чтобы повысить семантическую насыщенность текста, а лишь в силу того, что она входит в арсенал поэтических украшений и, следовательно, с ее помощью текст демонстрирует свою принадлежность литературе в целом или одному из ее жанров. Однако Пэрри полагает, что эта особенность свойственна лишь устной литературе и объясняется тем, что барду приходится импровизировать, а потому — черпать из запаса готовых формул. Впоследствии оказалось возможным распространить эту гипотезу и на письменную литературу, что привело к обнаружению одного ограничения, касающегося природы того «другого текста», к которому отсылает поливалентный текст. Новый текст образуется не с помощью элементов, принадлежащих «литературе вообще», а путем отсылки к гораздо более определенным вещам: какому-то конкретному стилю, какой-то конкретной традиции, какому-то конкретному типу обращения со словесным материалом и поэтическими приемами. Этой переработкой гипотезы Пэрри о формулах поэтического языка мы обязаны Мишелю Риффатерру [24]. Отсюда естественно перейти к общей теории клише, которая может относиться в равной мере к явлениям стиля, тематики или повествования, поскольку клише играют определенную роль в формировании смысла связного текста. Явления того же рода — но на материале разговорной речи — были описаны основателем современной стилистики Шарлем Балли, который назвал их эффектом «намека на среду»

[25]. Так, flingue «ружье» в отличие, скажем, от revolver «револьвер» вызывает в нашем сознании представление о некоторой вполне определенной среде и эпохе или об описывающих ее текстах. Разумеется, мы продемонстрировали здесь лишь некоторые из многочисленных видов поливалентного текста.

4. Последний признак, на котором мы остановимся в нашей характеристике типов словесных регистров, это признак, который вслед за Бенвенистом можно назвать «субъективностью/объективностью» речи. Всякое высказывание несет на себе отпечаток того конкретного акта речи, «акта высказывания», продуктом которого оно является; но этот отпечаток, разумеется, может быть более или менее явным [...].

Языковые проявления этих «отпечатков» очень многообразны, и им было посвящено немало исследований[1]. Здесь можно выделить два больших класса: во-первых, сведения об участниках акта речи или о его пространственно-временных координатах, выражающиеся обычно при помощи специальных *морфем* (местоимений или глагольных окончаний); во-вторых, сведения об отношении говорящего и/или слушающего к высказыванию или его содержанию (выступающие в виде *сем,* то есть компонентов лексических значений слов). Именно таким окольным путем указание на процесс высказывания проникает в каждую клеточку словесного текста, поскольку каждое предложение содержит информацию о позиции говорящего. Тот, кто говорит: «Эта книга превосходна», выносит суждение о ее достоинствах и тем самым ставит себя между высказыванием и его референтом; однако и тот, кто говорит: «Это дерево большое», произносит суждение того же рода (хотя это и менее очевидно), поскольку подобной оценкой он вызывает у нас представление о привычных для него размерах деревьев у него на родине. Оценку содержит практически любое высказывание, но оценочность может быть выражена в большей или меньшей степени, что и позволяет нам противопоставлять «оценочный» текст другим регистрам языка.

Внутри этого субъективного регистра языка различают несколько подвидов с более строго определенными

[1] Общий обзор проблем акта высказывания и библиографию можно найти в специальном номере журнала «Languages» (1970, № 17), озаглавленном «Enonciation».

свойствами. Наиболее известный из них — это *эмоциональный* (или экспрессивный) текст. Ему посвящено классическое исследование Шарля Балли («Трактат по французской стилистике») [25]. Кроме того, в многочисленных исследованиях были выявлены и описаны фонетические, графические, грамматические и лексические средства выражения, характерные для этого типа текстов[1].

Еще один тип субъективности — *модальный* — связан с обращением к особому классу слов — модальных глаголов и наречий *(могу, должен; возможно, наверняка* и т. п.). Этим способом внимание лишний раз привлекается к говорящему, то есть субъекту высказывания, а тем самым и к процессу высказывания в целом. Еще раз подчеркнем, что в конкретном литературном тексте все эти регистры переплетаются необычайно тесно. В современной литературе мы видим новые и особенно сложные случаи такого взаимопроникновения [...].

Намеченное выше перечисление регистров языка не может претендовать на полноту: его цель — дать лишь общее представление о разнообразии языковых регистров, используемых в литературных произведениях. Не дает оно и связной, логически систематизированной картины, для чего необходимы многочисленные исследования, основанные на данных лингвистики. Но внимательное и адекватное прочтение литературного произведения невозможно без учета того, как в нем использованы возможности, предоставляемые этими регистрами языка в распоряжение писателя [...].

3. СЛОВЕСНЫЙ АСПЕКТ: МОДУС. ВРЕМЯ

После краткого очерка таких языковых свойств текста, присутствием и взаимодействием которых определяются различные регистры речи, обратимся теперь к тому, что составляет сущность «словесного аспекта» литературы, — кругу вопросов, который близок только что рассмотренному и в то же время отличен от него.

В произведении, основанном на вымысле, осуществляется переход, привычность которого заслоняет его значение и исключительность, — от последовательности фраз к целому воображаемому миру. Перевернув пос-

[1] Общий обзор вопроса см. в [26].

леднюю страницу «Мадам Бовари», мы можем сказать, что познакомились со многими персонажами и узнали довольно много об их жизни; а ведь у нас в руках был всего-навсего текст, «вытянутый» в линейную последовательность. Не следует поддаваться той характерной иллюзии, которая долгое время мешала ясному осознанию этой метаморфозы: в действительности нет никакой «изначальной» реальности и *«последующего»* ее воплощения в тексте. Данностью является лишь сам литературный текст, и, отправляясь от него, читатель производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный персонажами, подобными людям, с которыми мы сталкиваемся «в жизни»; следует подчеркнуть, что хотя эта строительная работа происходит в сознании читателя, она вовсе не представляет собой чего-то сугубо индивидуального, так как сходные конструкции возникают у самых разных читателей.

Это превращение линейного текста в вымышленный мир становится возможным благодаря некоторому множеству сообщений, содержащихся в тексте, — множеству неизбежно неполному (это и есть «схематизм» литературного текста, о котором пишет Ингарден), так как имя «вещи» никогда не исчерпывает самой «вещи»; именно в силу отсутствия абсолютного имени и существуют тысячи способов называния одних и тех же вещей. Эти сообщения характеризуются целым рядом параметров, различение которых и позволит нам более четко и дифференцированно подойти к проблеме «словесного аспекта» художественной прозы[1].

В настоящей работе мы будем различать три вида свойств, характеризующих сведения, обеспечивающие переход от линейного текста к миру художественного произведения. Категория *модуса,* или *наклонения,* касается степени присутствия в тексте описываемых событий. Категория *времени* связана с соотношением между двумя временными осями: осью самого текста литературного произведения (которая для нас проявляется в линейной последовательности букв на странице и страниц в книге) и гораздо более сложно организованной

[1] Ниже, в данном разделе, я во многом следую за Жераром Женеттом, посвятившим словесному аспекту повествования специальный раздел своей работы [27].

осью времени в мире вымышленных событий и персонажей. Наконец, категория *точки зрения* (я пользуюсь этим термином, получившим сейчас очень широкое распространение, несмотря на некоторые связанные с ним нежелательные коннотации), включающая понятия *точки зрения в узком смысле слова,* с которой воспринимаются описываемые события, и *характера этого восприятия* (истинность / ложность, полнота / частичность). К этим трем категориям следует добавить еще одну, располагающуюся несколько в ином плане, но в действительности весьма тесно с ними связанную; мы имеем в виду присутствие в высказывании самого процесса высказывания, которое мы рассмотрели в предыдущей главе в стилистическом аспекте; здесь оно будет интересовать нас с точки зрения его роли в создании вымышленного мира произведения; обозначим его термином *залог.*

Категория *наклонения* довольно тесно связана с языковыми регистрами, о которых речь шла выше; различия лежат в основном в точке зрения на эти явления. Текст литературного произведения неизбежно ставит следующую проблему: с помощью слов в нем создается вымышленный мир, который сам имеет отчасти словесную, а отчасти несловесную природу (поскольку он включает, помимо слов, также действия, свойства, сущности и другие «вещи»); соответственно читаемый нами текст находится в различных соотношениях с изображаемыми в нем а) другими текстами; б) явлениями нетекстового характера.

Это различие обозначалось в классической поэтике (начиная с Платона) терминами *мимесис* (mimesis) (изображение речи) и *диегесис* (diegesis) (изображение «неречи»). Собственно говоря, у нас нет оснований говорить о подражании в строгом смысле слова (кроме как в периферийном случае звукоподражания): слова, как известно, «немотивированны». В первом случае речь идет скорее о *вставлении* в текст слов, якобы кем-то реально произнесенных или возникших в чьем-то сознании; во втором случае — об *обозначении* несловесных явлений при помощи слов (процесс по необходимости «произвольный»).

Повествование о несловесных событиях, следовательно, не может иметь модальных разновидностей (у него могут быть только исторические варианты, создающие с большим или меньшим успехом — с точки зрения ус-

ловностей эпохи — иллюзию «реализма»): на вещах никоим образом не написаны их названия, которые могли бы — с большей или меньшей степенью точности — «вставляться» в текст. Напротив, «рассказ о словах» имеет множество модальных разновидностей, так как слова могут «вставляться» в литературный текст с большей или меньшей точностью.

Жерар Женетт предложил различать три степени «вставления»: 1. *Прямой* стиль, при котором текст не подвергается никаким изменениям; иногда говорят о «передаваемом высказывании». 2. *Косвенный* стиль, который сохраняет «содержание» якобы реального высказывания, но грамматически оформляет его как часть текста рассказчика. При этом изменения могут не ограничиваться сферой грамматики: высказывание может подвергаться сокращению, из него выбрасываются эмоциональные оценки и т. п. Промежуточным случаем между прямым и косвенным стилями является то, что называют «несобственно-прямым» стилем: он строится на грамматических формах косвенного стиля, но сохраняет смысловые нюансы «подлинного» высказывания, в особенности все моменты, относящиеся к субъекту акта высказывания; при этом в авторском тексте отсутствует какой-либо глагол, вводящий чужую речь. 3. Последнюю ступень преобразования речи персонажа представляет собой то, что называют «пересказанной речью»: в этом случае рассказчик ограничивается передачей содержания речи персонажа, пренебрегая всеми остальными ее аспектами и чертами. Возьмем фразу: «Я сообщил своей матери о своем решении жениться на Альбертине». Мы узнаем из этого текста, что имел место акт речи и каково было его содержание, но нам остаются совершенно неизвестны слова, которые были при этом «реально» (то есть якобы) произнесены.

Итак, модус, или наклонение, текста есть степень точности, с которой этот текст воспроизводит свой референт; эта степень является максимальной в случае прямого стиля, минимальной в случае рассказа о несловесных явлениях, промежуточной в остальных случаях.

Еще одним аспектом тех сведений, которые участвуют в превращении текста в художественный мир, является *время.* Проблема времени возникает потому, что в произведении сталкиваются две временные оси: временная ось описываемых событий и явлений

и временная ось описывающего их текста. Это различие между последовательностью событий и последовательностью языковых единиц очевидно, но свое полноправное место в теории литературы оно заняло лишь тогда, когда русские формалисты усмотрели в нем один из важнейших признаков, по которым *фабула* (порядок событий) противопоставлена *сюжету* (порядку изложения); несколько позже одно из направлений немецкого литературоведения положило это противопоставление времени рассказывания (Erzahlzeit) «рассказываемому» времени (erzahlte Zeit) в основу своей теории[1].

В последнее время эти временные соотношения подверглись тщательному изучению, что освобождает нас от необходимости подробно на них останавливаться[2].

Мы ограничимся перечислением основных проблем, встающих в этой связи.

1. Наиболее бросающимся в глаза является отношение *порядка следования:* порядок времени рассказывания не может быть совершенно параллельным порядку рассказываемых событий, неизбежны забегания «вперед» и возвращения «назад». Эти нарушения параллельности связаны с различной природой двух временных осей: ось рассказывания одномерна, тогда как ось описываемых (воображаемых) явлений многомерна. Таким образом, невозможность параллелизма имеет своим следствием *анахронии* двух основных типов: *ретроспективные, или* возвращения назад, и *проспективные,* или забегания вперед. Забегание вперед имеет место тогда, когда *заранее* сообщается то, что произойдет *позже;* классическим примером была у формалистов повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича», развязка которой содержится уже в заглавии. Чаще встречаются ретроспекции, когда рассказчик сообщает *позже* то, что произошло *раньше;* так, введение в повествование нового персонажа обычно сопровождается рассказом о его прошлом, а иногда и о его предках. Указанные два типа анахронии, или временных перестановок, могут комбинироваться друг с другом теоретически до бесконечности (ретроспекция внутри проспекции, которая в свою очередь находится внутри ретроспекции и т. д. ...) [...].

[1] См. [28], [29], [30].
[2] См. [30], [31], стр. 212 — 352, [32], стр. 161-271, [27], стр. 77 — 182.

С другой стороны, можно различать *размер* анахронии (временной интервал между двумя описываемыми событиями) и ее *амплитуду* (длину отрезка времени, описываемого в пределах отступления от основного повествования); в зависимости оттого, пересекается анахрония со временем основного повествования или нет, можно говорить о *внутренней* или *внешней* анахронии. Например, рассказ о двух одновременных событиях, по необходимости располагающий их в последовательности, представляет собой «внутреннюю» анахронию нулевого «размера».

2. Временные соотношения между текстом, как таковым, и изображаемыми в нем событиями могут рассматриваться также под углом зрения *продолжительности,* то есть количества времени, затрачиваемого на чтение текста, по сравнению с продолжительностью реальных (то есть вымышленных) событий, о которых в нем идет речь. Надо сказать, что время чтения не поддается простому хронометрированию, и поэтому приходится говорить о довольно-таки относительных величинах. Можно выделить целый ряд разных случаев. 1. Задержка времени, или *пауза,* имеет место тогда, когда времени чтения не соответствует никакое рассказываемое время, — так обстоит дело с описаниями, общими рассуждениями и т. п. 2. Противоположный случай — когда какому-то отрезку времени описываемых событий не соответствует никакого отрезка времени рассказывания, то есть, когда какой-то эпизод или целый период «реального» времени в повествовании опускается, подвергается *эллипсису.* 3. С третьим важнейшим случаем мы уже знакомы: это случай полной эквивалентности отрезков двух временных осей; такая эквивалентность возможна только в прямом стиле, позволяющем «вставить» изображаемую «реальность» в текст повествования в виде *сцены.* 4. Наконец, возможны два промежуточных случая: время рассказывания может быть либо «длиннее», либо «короче» изображаемого времени. Первый из двух последних случаев, по-видимому, неизбежно приводит нас к двум уже рассмотренным возможностям, — к описанию или к анахронии (вспомним хотя бы о двадцати четырех часах жизни Леопольда Блума, о которых едва ли можно прочесть за двадцать четыре часа: средством, «раздувающим» время рассказывания, оказываются как раз ахронии и анахронии). Второй случай представлен

очень широко — это *резюме,* умещающее в одной фразе события многих лет.

3. Последний признак, существенный для характеристики соотношений между временем рассказывания и временем описываемых событий, которого мы здесь коснемся, это признак *частоты.* Теоретически здесь возможны три случая: *однократность,* когда один компонент текста соответствует одному событию; *повторность,* когда несколько компонентов текста соответствуют одному и тому же событию; наконец, *итеративность,* когда один компонент текста описывает сразу целый ряд (сходных) событий. Повествование, характеризующееся тем, что мы назвали однократностью, в комментариях не нуждается. Повторность в повествовании может проистекать от разных причин: один и тот же персонаж может с болезненной настойчивостью вновь и вновь возвращаться к одним и тем же событиям; одно и то же событие может описываться несколько раз, причем с разных сторон (что создает иллюзию «стереоскопичности»); один или несколько персонажей могут давать несколько противоречивых версий, заставляющих нас сомневаться в том, имело ли место некоторое событие, и если да, то как оно в точности происходило. Хорошо известны эффекты, извлекавшиеся из этого английскими романистами XVIII века, в особенности авторами эпистолярных романов (Ричардсоном, Смоллеттом); в «Опасных связях» Лакло пользуется ими для того, чтобы продемонстрировать наивность одних персонажей (Сесили, Дансени, мадам де Турвель) и коварство других (Вальмона, мадам де Мертей). В сферу действия этого приема вовлекаются, конечно, и другие элементы «словесного аспекта» литературы, но нас здесь интересуют лишь неизбежные временные «деформации», которые возникают постольку, поскольку следованию компонентов текста при этом не соответствует последовательность описываемых событий.

Наконец, итеративное повествование, состоящее в описании при помощи одного компонента текста (одного предложения) некоторых повторяющихся событий, — прием, хорошо известный всей классической литературе, где он играет, правда, довольно ограниченную роль: писатель обычно описывает устойчивое начальное положение при помощи глаголов в имперфекте (имеющем итеративное значение) и лишь затем вводит последователь-

ность однократных событий, образующих собственно повествование. Пруст одним из первых отвел итеративности более важную роль — настолько значительную, что подобным образом у него могут описываться даже такие события, относительно которых не может быть сомнений, что они могли произойти лишь однажды (Пруст создает своего рода «ложную итеративность»: так, некоторые диалоги, которые вряд ли могли повторяться много раз с абсолютной точностью, он вводит формулами типа: «И если Сван спрашивал ее, что она имела в виду, она отвечала с некоторым презрением» и т. п.) Общий эффект, создаваемый с помощью этого приема, состоит, вероятно, в некоторой задержке событийного времени.

4. СЛОВЕСНЫЙ АСПЕКТ: ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. ЗАЛОГИ

Третьей важнейшей категорией, существенной для описания превращения текста в воображаемый мир произведения, является *точка зрения* (vision), поскольку факты, образующие этот мир, предстают перед нами не «сами по себе», а в определенном освещении, в соответствии с определенной точкой зрения. Эта «зрительная» терминология воспринимается как метафора, вернее, как синекдоха, поскольку термином «точка зрения» покрывается все восприятие в целом; но она удобна потому, что многочисленные свойства *зрения* (в буквальном смысле слова) находят полное соответствие в многообразии явлений художественного мира.

До начала XX века проблеме точек зрения не уделялось большого внимания; зато начиная с этого времени в них стали усматривать главный секрет словесного искусства. Книга Перси Лаббока, первое систематическое исследование, посвященное этому вопросу, недаром называется «Искусство прозы» («The Craft of Fiction»). Действительно, точки зрения имеют первостепенное значение. В литературе мы всегда имеем дело не с событиями или фактами в их сыром виде, а с тем или иным изложением событий. Один и тот же факт, изложенный с двух разных точек зрения, — это уже два различных факта. Свойства любого объекта определяются той точкой зрения, с которой он нам преподносится. Роль точки зрения всегда прекрасно осознавалась в изобразительных

искусствах, и теория литературы может многому поучиться у теории живописи [...].

Важно отметить, что точки зрения в художественном произведении имеют отношение не к реальному читательскому восприятию, которое может меняться в зависимости от причин, внешних по отношению к художественному произведению, а к восприятию, внутренне присущему самому произведению, хотя и представленному в нем несколько специфическим образом. [...] Искажение изображения, являющееся следствием подмены точки зрения, внутренне присущей произведению, некоторой другой, более привычной для наблюдателя, ясно демонстрирует объективность существования первой, а также ту важную роль, которую точки зрения играют в понимании произведения искусства.

В настоящее время имеется немало теоретических концепций, связанных с рассмотрением вопроса о роли точек зрения в художественной литературе; можно даже сказать, что этот аспект художественного произведения в XX веке был изучен лучше всего. Помимо уже упоминавшейся книги Лаббока, в нашем беглом обзоре следует назвать также работы Жана Пуйона «Время и роман», Уэйна Бута «Риторика художественной прозы», Б. Успенского «Поэтика композиции», Жерара Женетта — «О структуре повествовательного текста». Эти исследования посвящены прояснению различных сторон интересующей нас проблемы и потому заслуживают более детального рассмотрения. Мы же со своей стороны займемся здесь — в отличие от большинства упомянутых исследователей — описанием не конкретных разновидностей точек зрения, а тех категорий, с помощью которых можно различать эти разновидности.

Дело в том, что каждая из изученных к настоящему времени разновидностей может рассматриваться как определенная комбинация нескольких различных характеристик, последовательное рассмотрение которых представляет значительный интерес.

1. Первая категория, на которой мы остановимся, связана с *субъективностью* или *объективностью* наших знаний об изображаемых событиях (этими терминами мы пользуемся за неимением лучших). Сведения об этих событиях могут касаться как того, что воспринимается, так и того, кто воспринимает; сведения первого типа мы называем объективными, второго — субъективными. Не

следует Думать, что данное различие возможно только в тексте, где повествование целиком ведется «от первого лица»; всякое повествование, будь то от первого или третьего лица, дает нам оба типа сведений. Генри Джеймс назвал тех персонажей, которые выступают не только как объекты, но и как субъекты восприятия, «отражателями». Если другие персонажи — это прежде всего образы, отражающиеся в чьем-то сознании, «отражатель» сам представляет собой такое сознание. Приведем лишь один пример: в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» мы составляем представление о Марселе главным образом не на основании его поступков, а на основании того, как он воспринимает происходящее и судит о поступках других людей.

2. Эта первая категория, характеризующая в основном *направленность* созидательной работы читателя (либо на субъект, либо на объект восприятия), должна быть четко отграничена от второй категории, касающейся уже не качества, а количества получаемой информации или, если угодно, степени *осведомленности* читателя. Продолжив далее аналогию со зрительным восприятием, можно сказать, что внутри этой второй категории различаются две различные характеристики: степень *широты* поля зрения и степень проницательности взгляда, *глубины* проникновения в наблюдаемые явления. Что касается признака «широты», то он позволяет различать внутреннюю и внешнюю точки зрения (точку зрения «изнутри» и точку зрения «снаружи»). В действительности сугубо «внешняя» точка зрения, при которой рассказчик ограничивается лишь регистрацией наблюдаемых им фактов, никак их не интерпретируя и не пытаясь проникнуть в мысли действующих лиц, никогда не может существовать в чистом виде, так как это сделало бы текст совершенно непонятным.

[...] Следовательно, речь идет не о жестком противопоставлении внутреннего/внешнего, а о том, в какой степени присутствует точка зрения «изнутри». Наиболее «внутренней» точкой зрения является такая, в которой нам сообщаются все мысли действующего лица. Так, в «Опасных связях» Вальмон и Мертей видят остальных персонажей «изнутри», тогда как маленькая Воланж может описывать лишь поведение тех, кто ее окружает, или давать их поступкам ошибочное истолкование. Столь же силен контраст между точками зрения

Квентина и Бенджи в «Шуме и ярости» У. Фолкнера.

Категории «широты» (в том виде, как мы *ее* определили выше) и «глубины» зрения не очень сильно отличаются друг от друга; так, рассказчик может не ограничиваться «поверхностным» восприятием — физических или психологических явлений, — а стремиться проникнуть в подсознательные мотивы, движущие персонажами, подвергнуть их психику тщательному анализу (чего они сами, естественно, делать не могут).

Рассмотрим пример, иллюстрирующий обе интересующие нас категории, «направленность» и «осведомленность».

«Все же он смотрел на г-жу Дамбрез и признал ее очаровательной, несмотря на несколько большой рот и слишком широкие ноздри. В ней была грация совсем особенная. Даже локоны, и те будто были полны какой-то страстной томности, и казалось, что ее гладкий, как агат, лоб многое таит и выдает властный характер» (Г. Флобер, Воспитание чувств).

Здесь нам сообщаются «объективные» сведения о госпоже Дамбрез и «субъективные» сведения о Фредерике; последние извлекаются нами из того, как он воспринимает и интерпретирует наблюдаемые им факты. При этом образ госпожи Дамбрез воопринимается в довольно ограниченном аспекте: мы узнаем только о ее физических качествах. Несколько раз Фредерик пытается интерпретировать их, но как осторожно вводятся эти интерпретации! Слову *томность* предпослано «будто бы», ее лоб «кажется» *таящим* и *выдающим* нечто. Флобер, следовательно, не берет на себя ответственности за справедливость предположений своего «отражателя».

3. Нам потребуется далее ввести еще два дифференциальных признака точек зрения, никак, однако, не связанных с их «оптической» природой: это противопоставления по единичности/множественности, с одной стороны, по постоянству/изменчивости — с другой. Действительно, каждая из рассмотренных выше категорий допускает варьирование по этим новым параметрам: «изнутри» может быть виден лишь *один* персонаж (благодаря чему «в фокус» попадают внутренние свойства) или все (тогда мы имеем дело с «всеведущим» рассказчиком). Второй случай мы наблюдаем у Боккаччо: в

«Декамероне» рассказчик одинаково хорошо осведомлен о намерениях всех персонажей. Первый случай представлен в более позднем романе: наиболее строго этот принцип применяется Генри Джеймсом. Аналогичным образом персонаж может показываться «изнутри» либо на протяжении всего повествования, либо только в одной из его частей (как, например, это имеет место в книге «Укрепленные лагеря» Джона Каупера Пауиса); причем такие перемены точки зрения могут не всегда носить систематический характер. Например, если Джеймс на протяжении романа видит «изнутри» несколько персонажей, то переход от одного к другому происходит по строго определенному плану, образующему иногда стержень композиции всей книги. Однако опыт Джеймса вовсе не доказывает, что этот случай является самым распространенным или самым лучшим.

Заметим также вместе с Б. Успенским [33; стр. 130 — 134], что перемена точки зрения — в частности, переход от внешней точки зрения к внутренней — выполняет функцию, сравнимую с функцией рамки в живописном изображении; эта перемена используется для выхода за пределы произведения (так сказать, перехода от произведения к «непроизведению»).

4. Итак, наши сведения о воображаемом мире могут быть объективными или субъективными, они могут быть более или менее полными (причем как «внутренними», так и «внешними»); но есть и еще одна важная для их классификации характеристика, а именно, что эти сведения могут *отсутствовать* или *присутствовать* в самом тексте, причем в последнем случае они бывают *истинными* или *ложными.* До сих пор мы строили наше изложение так, как будто эти сведения всегда истинны; но достаточно Фредерику, которому мы слепо доверяем, неправильно истолковать форму локонов г-жи Дамбрез, чтобы оказалось, что мы имеем дело не с достоверными сведениями, а с заблуждением. Такое несовершенное и даже неправильное восприятие не обязательно является результатом *ошибки* персонажа; может иметь место и намеренное *сокрытие истины.*

Для возникновения иллюзии необходимы хотя бы какие-то сведения, пусть даже ложные. Но возможен и случай полного отсутствия каких-либо сведений, — тогда мы имеем дело не с заблуждением, а с *неведением,* незнанием. Кроме того, не следует забывать, что всякое

описание всегда будет неполным, что вытекает из самой природы языка; мы, следовательно, не имеем права предъявлять описанию обвинение в неполноте до тех пор, пока не дойдем до некоторого места в повествовании, из которого мы узнаем, что в каком-то другом, также вполне определенном месте от нас что-то было сознательно скрыто (сразу приходит в голову «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи, хотя это и не самый яркий пример, где рассказчик «опускает» в своем сообщении, что убийцей является он сам). Неведение и заблуждение, таким образом, предполагают соответственно два вида «поправок»: появление данных о том, о чем ничего не было известно; введение новой интерпретации взамен ошибочной.

5. Несколько иначе по сравнению с остальными категориями, характеризующими точки зрения, выражена *оценка,* даваемая описываемым событиям. Описание любой части фабулы может заключать в себе определенную моральную оценку, и само отсутствие такого суждения придает авторской позиции некоторую многозначительность. Для того чтобы быть понятой читателем, такая оценка вовсе не должна быть сформулирована, мы угадываем ее по тем психологическим установкам и реакциям персонажей, которые преподносятся в произведении как «естественные». Подобно тому как читатель не обязан держаться «внешней» точки зрения и может делать собственные выводы о «внутренней» подоплеке тех или иных событий, точно так же он может не принимать и тех этических и эстетических суждений, которые навязываются «видением» автора; в истории литературы есть немало примеров «переворотов в оценках», в результате которых «отрицательные» персонажи старых книг приобретали наше уважение, а «положительные» начинали вызывать презрение.

Вслед за лихорадочной эксплуатацией выразительных средств, связанных с осознанием феномена точки зрения и получивших воплощение в творчестве ряда писателей, от Генри Джеймса до Фолкнера, в литературе, по-видимому, наметилась тенденция придавать точкам зрения не столь первостепенное значение. Это объясняется тем, что в современной художественной литературе вообще нет стремления к тому, чтобы заставить читателя *видеть;* создаются тексты, не претендующие на изобразительность (на то, чтобы быть *fiction).*

[...] Роль точки зрения переходит к регистрам языка: если у Джеймса основная конструкция произведения создавалась игрой точек зрения, то у Мориса Роша она создается своеобразной комбинацией регистров. Здесь мы приближаемся к некоторой границе, за которой исследование словесного аспекта текста, как такового, теряет смысл, поскольку этот аспект предстает как конститутивное свойство самой художественной прозы.

На все рассмотренные выше категории словесного аспекта литературы можно взглянуть и под другим углом, — а именно заняться соотношением не между текстом и создаваемым им вымышленным миром, а между совокупностью этих двух явлений, с одной стороны, и еще одним явлением — лицом, которое принимает на себя ответственность за этот текст, — «субъектом акта высказывания», или, как его обычно называют, *рассказчиком,* — с другой. Такой взгляд приводит нас к проблеме повествовательного *залога.*

Рассказчик — активный фактор в конструировании воображаемого мира, следовательно, каждый малейший его шаг косвенно осведомляет нас о нем. Именно рассказчик является воплощением тех установок, на основании которых выносятся суждения и оценки. Именно он скрывает от нас или, наоборот, раскрывает нам мысли персонажей, навязывая нам тем самым собственное представление об их «психологии»; именно он выбирает между прямой и непрямой речью, между «правильной» хронологической последовательностью изложения событий и временными перестановками. Без рассказчика нет повествования.

Однако степень его присутствия в тексте может быть — и реально бывает — очень разной. И не только потому, что его прямое вмешательство в повествование (рассмотренного выше типа) может быть большим или меньшим, но и потому, что повествование располагает еще одним способом представить рассказчика: он может быть непосредственным участником событий, развертывающихся в воображаемом мире. Эти два случая столь различны, что для их обозначения иногда даже употребляют два разных термина, говоря о рассказчике только в том случае, когда он явно присутствует в тексте, и оставляя термин *скрытый автор* для более общего случая. Не следует думать, что рассказ от первого лица («я») сам по себе уже достаточен для отличения одного

от другого. Рассказчик может называть себя «я» и не участвуя в событиях — в этом случае он выступает не в качестве персонажа, а в качестве автора, пишущего данную книгу (классический пример — «Жак-Фаталист»).

Существует тенденция недооценки этого противопоставления, связанная с редукционистской концепцией языка. Однако между повествованием, в котором рассказчик видит все, что видит персонаж этого повествования, но сам не появляется на сцене, и повествовавшем, где персонаж отождествлен с рассказчиком и рассказ ведется от имени его *я,* имеется непереходимая граница. Смешивать эти два способа повествования значит свести к нулю роль языка. Видеть дом и говорить: «я вижу дом» — два разных и даже противоположных действия. События никогда не могут «рассказывать сами о себе», так же как имена вещей не написаны на этих вещах; следовательно, акт вербализации, облечения событий в словесную форму, никоим образом не может быть устранен. В противном случае произошло бы ложное отождествление *я* персонажа-рассказчика с настоящим субъектом процесса повествования. Как только субъект процесса высказывания становится субъектом событий, о которых идет речь, это уже не тот же самый субъект высказывания. Говорить о самом себе — значит уже больше не быть тем же самым я. Рассказчик не может быть назван; если он получает имя, то оказывается, что за этим именем никого нет. Автор всегда должен оставаться анонимным. Он совершенно так же ускользает от нас, как и вообще всякий субъект процесса высказывания, который, по определению, не может быть представлен в тексте. В высказывании: «он бежит» есть *он* — субъект высказывания (о котором идет речь) и я — субъект процесса высказывания (говорящий). В высказывании: «я бегу» субъект процесса высказывания, являющийся объектом высказывания, располагается как бы между двумя раздельными субъектами (высказывания и процесса высказывания), присваивая себе часть свойств того и другого, но не поглощая их обоих целиком; он лишь заслоняет их собой. Дело в том, что *он* и *я* продолжают существовать, но то *я*, которое бежит, это не то же самое *я*, которое об этом рассказывает. *Я* не сводит два лица к одному, а, напротив, делает из двух лиц три.

В тексте, где один из персонажей говорит «я», подлинный рассказчик, то есть субъект процесса высказывания, оказывается, таким образом, еще более замаскированной фигурой. Повествование от первого лица не только не проясняет облика повествователя, но, наоборот, скрывает его. И всякая попытка прояснить его ведет лишь к еще большей маскировке субъекта процесса высказывания. Этот вид текста, открыто признавая себя текстом, лишь еще более стыдливо скрывает свою текстовую природу.

С другой стороны, в данном случае было бы ошибкой совершенно забывать о свойствах рассказчика как «скрытого автора» и рассматривать его просто как одного из персонажей. Для ясности полезно сравнить повествование с драмой, где высказываются персонажи (и никто, кроме них). Однако различие между этими двумя литературными формами является более глубоким: в повествовании, где рассказчик говорит «я», он — персонаж особого рода по сравнению с остальными; в драме же все персонажи находятся на одном уровне. Поэтому персонаж-рассказчик оказывается изображенным иначе, чем остальные: если о других персонажах мы узнаем из их непосредственных речей, а также из описания их рассказчиком, то сам он дан исключительно через его речь. Рассказчик не говорит, подобно остальным участникам повествования, а *рассказывает.*

Таким образом, соединяя в себе одновременно героя и рассказчика, персонаж, от имени которого рассказывается книга, занимает совершенно особую позицию — он отличается как от того персонажа, которым бы он был, если бы назывался «он», так и от рассказчика, то есть потенциального «я» повествования.

Нужно добавить, что этот персонаж-рассказчик может играть в произведении как главную роль (быть главным действующим лицом), так и роль всего лишь незаметного свидетеля происходящих событий. Пример первого случая — «Записки из подполья», второго — «Братья Карамазовы». Между этими двумя полюсами располагается бесчисленное множество промежуточных случаев, среди которых (мы назовем лишь несколько достаточно разных) Цейтблом (в «Докторе Фаустусе»), Тристрам Шенди и знаменитый доктор Ватсон.

Помимо рассказчика (в широком смысле слова) следует помнить и о существовании его «партнера», то есть того, к кому обращен рассказываемый текст (в современной критике принят термин *narrataire* — «адресат повествования»). Он похож на реального читателя не больше, чем рассказчик на реального автора (роль не следует смешивать с играющим ее актером). Тот факт, что появление рассказчика сразу же влечет за собой появление адресата повествования, — не что иное, как следствие общего семиотического закона, согласно которому *я* и *ты* (точнее, отправитель и получатель сообщения) неотделимы друг от друга. Адресат повествования несет определенные функции: согласно Принсу [34], «он представляет собой промежуточное звено между рассказчиком и читателем; помогает более четко прочертить рамку повествования и охарактеризовать рассказчика; способствует подчеркиванию некоторых элементов темы и развитию сюжета; может играть роль рупора морали, утверждаемой в произведении». Изучение этой категории не менее важно для теории повествования, чем изучение категории рассказчика.

5. СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ: ТЕКСТОВЫЕ СТРУКТУРЫ

Обратимся теперь к последней группе проблем, объединенных нами под названием синтаксического аспекта текста.

Достаточно очевидно, что любой текст поддается разложению на элементы. Характер отношений, устанавливаемых между этими элементами, мы и будем считать главным критерием при различении разных типов структур текста. Разберем три таких типа.

Следует, однако, сразу же отметить, что наблюдать их отдельно друг от друга почти не приходится — в каждом конкретном произведении используется одновременно несколько типов отношений между элементами и, следовательно, это произведение управляется одновременно закономерностями разного порядка. Если мы говорим о какой-то книге, что в ней лучше всего представлен такой-то тип структуры, это всего лишь значит, что в ней преобладает тип отношений, свойственный этому типу структур. Это понятие *преобладания* или (большей или меньшей) *роли* уже несколько раз появ-

лялось в нашем изложении, но мы пока не можем полностью его эксплицировать. Мы ограничимся следующим утверждением: это преобладание имеет как количественные аспекты (указывая на большую частоту появления некоторого типа отношений в данном тексте), так и качественные (показывая, что этого рода отношения между элементами текста возникают в наиболее важных точках повествования).

Вслед за Томашевским мы будем различать два принципиально разных способа организации текста. Томашевский писал: «В расположении тематического материала наблюдаются два важнейших типа: 1) причинно-временная связь между вводимым тематическим материалом; 2) одновременность излагаемого или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого» [35]. В первом случае мы будем говорить о временной и логической организации текста, а во втором — который Томашевский определяет «посредством отрицания первого» — о пространственной организации.

1. *Логическая и временная организация.* Большинство художественных произведений прошлого построено по законам одновременно временной и логической организации (сразу же добавим, что обычно имеется в виду логическое отношение импликации, или, как сейчас говорят, *каузации, причинности).*

Причинность тесно связана с временной последовательностью событий; их даже очень легко спутать друг с другом. Вот как иллюстрирует разницу между ними Форстер, полагающий, что во всяком романе присутствуют обе, причем причинные связи образуют его сюжет, а временные — собственно повествование: «Король умер и вслед за ним умерла королева» — это повествование; «Король умер и вслед за ним от горя умерла королева» — это сюжет. Однако, несмотря на то, что почти в каждом повествовании, построенном по законам причинности, представлены и временные отношения, последние воспринимаются очень редко. Это следствие того, что с таким видом повествования у нас невольно и бессознательно связывается некоторый детерминистский взгляд на вещи. «Пружиной повествовательного процесса является само смешение следования во времени и причинного следования, когда то, что происходит *после этого,* воспринимается при чтении как происшедшее *по причине этого;* можно сказать, что подобное повество-

вание строится на систематическом применении ложного логического вывода, известного в схоластике под названием post hoc, ergo propter hoc»[1], — пишет Ролан Барт [36]. В глазах читателя логическое следование — это отношение, гораздо более сильное, чем следование во времени; если в повествовании присутствуют одновременно оба, читатель видит только причинность.

Можно представить себе случаи, когда причинно-следственные и временные связи встречаются в чистом виде, причем каждый отдельно от другого, но для этого мы должны выйти за пределы того, что обычно называют литературой. Временная, хронологическая организация, лишенная какой бы то ни было причинности, преобладает в исторической хронике, летописи, частном дневнике или судовом журнале. Причинно-следственную структуру текста в наиболее чистом виде мы находим в аксиоматических рассуждениях логиков или в телеологических построениях адвокатов и политических ораторов. В литературе примером причинности в чистом виде может служить жанр портрета и другие описательные жанры, где временная задержка обязательна (характерный пример — новелла Кафки «Маленькая женщина»). Иногда, наоборот, литература, строящаяся на временной организации, не подчиняется — по крайней мере на первый взгляд — причинным зависимостям. Такие произведения могут принимать непосредственно форму хроники или «саги», как, например, «Будденброки». Но наиболее совершенный образец полного подчинения временному порядку — это «Улисс» Джеймса Джойса. Единственным, или по крайней мере главным, отношением между событиями в «Улиссе» является простое следование во времени; нам пунктуально, минута за минутой, сообщается, что происходит в каком-либо месте или в сознании персонажа. Отступления в том виде, в каком они знакомы классическому роману, здесь уже невозможны, поскольку они указывали бы на присутствие в произведении какой-то структуры, отличной от чисто хронологического порядка; единственная форма, в которой они здесь допустимы, — это сны и воспоминания персонажей [...].

Эти исключительные случаи лишний раз подтверждают тесную связь, в которой находятся друг с другом

[1] После этого — значит, вследствие этого (лат.). — *Прим. перев.*

временные и каузальные зависимости (причем последние играют главную роль). Но и в самой причинности можно выделить различные типы. В рамках нашего подхода наиболее важно выявить следующее противопоставление: соотносятся ли минимальные единицы каузальной организации друг с другом непосредственно или через посредство некоторого общего закона, иллюстрациями которого они оказываются. Повествование, в котором преобладает первый из указанных двух видов причинности, мы назовем *мифологическим,* а то, где преобладает второй из них, — *идеологическим.*

а) Повествование, которое мы назвали *мифологическим,* первым подверглось исследованиям «структуралистского» толка. Первое систематическое описание этого типа повествования [37] было дано русским фольклористом Владимиром Проппом (1928) в духе идей современных ему русских формалистов. Правда, Проппа интересовал только один жанр — волшебная сказка, причем он ограничился русским материалом; однако признано, что ему удалось описать элементарные составляющие всякого повествования подобного рода, и многочисленные исследования, вдохновленные книгой Проппа, обычно строятся в направлении ее обобщения[1]. Мы еще вернемся к этому типу повествования в последующих разделах. Непосредственные причинные связи не обязательно сводятся к связям между событиями, *действиями* (как полагал Пропп); вполне возможны и случаи, когда действие влечет за собой какое-то состояние или, наоборот, вызывается каким-то состоянием. В этом случае мы имеем дело с так называемым «психологическим» повествованием (как мы увидим, однако, этот термин может покрывать самые разные явления).

В своем «Введении в структурный анализ рассказа» Ролан Барт показал, насколько понятие причинности нуждается в детализации: наряду с элементами, которые каузируют подобные себе единицы или каузируются таковыми (он называет их «функциями»), существует другой тип единиц текста, называемых «показателями», которые отсылают «не к какому-то дополнительному по отношению к ним последующему событию, находящемуся в той же причинной цепи, а к более или менее размытому понятию, которое, однако,

[1] Обзор этой серии работ см. в [38] и [39].

необходимо по смыслу излагаемой фабулы: таковы сведения о характерах персонажей, об их тождестве/различии, об «атмосфере» и т. п.»

б) В *идеологическом* повествовании составляющие его единицы не вступают в прямые причинные связи друг с другом; они выступают как проявления некоторой постоянной идеи, некоторого единого закона. Иногда приходится подниматься на довольно высокий уровень абстракции, чтобы понять, в каком соотношении находятся два действия, соседство которых в тексте кажется на первый взгляд чисто случайным [...].

В изолированных и независимых действиях, совершаемых часто к тому же разными персонажами, обнаруживается действие единого абстрактного закона, единой идеологической организации.

Литература XX столетия внесла серьезные коррективы в прежние представления о причинности. Очень часто она пыталась совершенно выйти из-под ее господства, но, даже подчиняясь ей, она в значительной степени ее изменяла. С одной стороны, начиная с конца прошлого столетия, так сказать, абсолютная величина описываемых событий резко уменьшилась; если прежде излюбленными темами были подвиги, любовь и смерть, то с появлением Флобера, Чехова и Джойса литература обратилась к незначительному, повседневному; и такого рода причинность кажется пародией на причинность. С другой стороны, писатели, так сказать, «фантасмагорического» направления заменили причинность «здравого смысла» своего рода «иррациональной» причинностью; у них мы наблюдаем своего рода «антипричинность», но эта категория принадлежит все-таки к сфере причинности. Сказанное относится, например, к романам Кафки и Гомбровича и, несколько по-иному, — к новейшей «литературе абсурда». Очевидно, такая причинность весьма существенно отличается от причинности у Боккаччо.

Говоря о причинности, ни в коем случае не следует сводить ее к тому, что можно было бы назвать эксплицитной причинностью. Между высказываниями «Жан бросает камень. Окно разбивается» и «Жан бросает камень, чтобы разбить окно» есть некоторая разница. Причинность в полной мере присутствует в обоих случаях, но только во втором случае она выражена эксплицитно. Это различие часто использовалось, чтобы отличить хороших писателей от плохих, так как считалось, что

последние предпочитают эксплицитную причинность; это утверждение, однако, не представляется достаточно обоснованным. Принято также считать, что для массовой литературы (детективов, научной фантастики и т. п.) характерна грубая и очевидная причинность; но например, Хэммет, как раз наоборот, последовательно опускает всякие указания на причинные связи.

Если повествование строится на связях причинного характера, но при этом они остаются в значительной степени имплицитными, то читатель должен проделать работу, от которой отказался автор. В той мере, в какой причинность необходима для восприятия произведения, читателю приходится восполнять ее; при этом он оказывается даже под более сильным воздействием произведения, чем в противоположном случае, поскольку на него возлагается задача восстановления связности повествования. Можно сказать, что подобная книга предполагает некоторое определенное количество причинности; рассказчик и читатель вдвоем должны обеспечить целостность повествования, так что их усилия обратно пропорциональны друг другу.

2. *Пространственная организация.* Художественные произведения, основанные на этом типе отношений, обычно не рассматривают как «повествование» («recit»); такой тип структуры в прошлом был больше распространен в поэзии, чем в прозе. Изучался он также главным образом на материале поэзии. Этот способ организации текста можно, в общем, охарактеризовать как основанный на определенном, более или менее правильном размещении единиц текста. Логические или временные отношения отступают при этом на второй план или вовсе исчезают, и организация текста целиком определяется пространственными соотношениями его элементов. (Очевидно, что это «пространство» должно пониматься в особом смысле и обозначать нечто имманентное по отношению к тексту.) […]

Наиболее систематическое исследование пространственной организации в художественной литературе было проведено Романом Якобсоном. В своих анализах поэзии он показал, что все пласты высказывания, от фонемы и ее дифференциальных признаков и до грамматических категорий и тропов, образуют сложнейшую конструкцию, основанную на симметриях, нарастаниях, противопоставлениях, параллелизмах и т. п., которые в

совокупности складываются в настоящую пространственную структуру. Не случайно, по-видимому, рассмотрение параллелизма Якобсон заканчивает ссылкой на геометрию, а наиболее абстрактная формулировка «поэтической функции» принимает у него такую форму: «В поэзии на всех уровнях языка сущность художественной техники состоит в многократно возвращающихся повторениях» [41, 234][1]. Пространственные отношения пронизывают, таким образом, «все уровни» — равным образом и все повествование в целом может строиться в соответствии с этими отношениями, будучи организовано на симметрии, нарастании, повторении, антитезе и т. п. Кстати, Пруст, говоря о своем произведении, настаивал именно на пространственной аналогии: он сравнивал его с кафедральным собором.

В наши дни литература склонна ориентироваться на повествование пространственного или временного типа в ущерб причинному [...]. Конкретно в литературе реализуется лишь определенная комбинация всех трех типов организации текста. В чистом виде причинность мы встречаем только в деловых текстах, временную организацию — в простейших исторических текстах, пространственную организацию — в кроссвордах. Не в этом ли одна из причин того, как трудно говорить о структуре текста?

6. СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ: ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

В двух следующих разделах мы ограничимся рассмотрением лишь одного типа синтаксической организации — того, который характерен для так называемого «мифологического» повествования.

Мы с самого начала установили, что объектом нашего рассмотрения являются соотношения между повествовательными единицами. Теперь нам следует более конкретно посмотреть, какова природа этих единиц. С этой целью мы введем три типа единиц, из которых первые два представляют собой конструкты, а третий — эмпирическую данность. Речь идет о *предложении, эпи-*

[1] Другие разборы, основанные на тех же принципах, см. в [42].

зоде и *тексте.* За примерами мы обратимся к «Декамерону» Боккаччо.

1. Проблема выявления мельчайшей единицы повествования была поставлена уже у одного из предшественников русских формалистов, историка литературы Александра Веселовского. Он обозначил ее термином «мотив», позаимствованным из фольклористики, которому дал следующее неформальное определение: «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку». Образцом мотива в этом смысле является, например, такая фраза: «Змей похищает царскую дочь». Но уже Пропп, хотя и вдохновлявшийся трудами Веселовского, подверг этот взгляд критике: подобное предложение не является неразложимым, ибо содержит по крайней мере четыре элемента (змей, похищение, дочь, царь)! Чтобы справиться с этой трудностью, Пропп вводит дополнительный критерий выбора, связанный с понятиями постоянства и вариантности. Так, он замечает, что в русских волшебных сказках постоянным является похищение, тогда как остальные три элемента меняются от сказки к сказке. Поэтому он объявляет, что названия *функции* заслуживает в данном случае только похищение; понятие функции и легло в основу его концепции.

Но, вводя критерий вариантности/инвариантности, Пропп вынужден перейти от общей поэтики к поэтике определенного жанра (волшебной сказке, притом именно русской). Однако вполне можно представить себе некий другой жанр, в котором постоянной величиной будет король, а остальные «мотивы» — переменными. Лучшим способом избежать упреков, адресуемых Проппом Веселовскому, не ограничиваясь при этом рамками поэтики конкретного «жанра», является, по-видимому, сведение первоначального «мотива» к множеству элементарных предложений, или суждений (в логическом смысле слова), например:

X — девушка.
Y — отец.
Z — змей.
Z похищает *X.*

Эту минимальную единицу мы назовем *повествовательным предложением.* Такое предложение, по-видимому, всегда состоит из компонентов двух типов, которые принято называть соответственно *актантами (X, Y, Z)* и *предикатами (похищать, быть девушкой, змеем* и т. п.)

Актанты являются двусторонними единицами. С одной стороны, они позволяют отождествить некоторые дискретные элементы повествования, имеющие точный адрес в пространстве и времени; речь идет о *референциальной* функции, которую в языке выполняют собственные имена (а также выражения, сопровождающиеся непосредственным указанием, деиксисом); ничего не изменится, если на место *X* мы подставим «Марью», на место У «Ивана» и т. п.; собственно, именно это и происходит в реальных повествованиях, где актантам обычно (хотя не всегда) соответствуют отдельные, обычно человеческие, существа. С другой стороны, актанты находятся в определенном отношении к глаголам: например, в последнем из приведенных предложений *Z* является субъектом, а *X* — объектом. Это *синтаксическая* функция актантов, которые в данном смысле не отличаются от языковых синтаксических функций, во многих языках выражающихся в виде категории падежа (отсюда и термин «актант»). Как показали исследования Клода Бремеона, основные роли актантов — это агенс и пациенс, каждый из которых может далее характеризоваться по целому ряду параметров: первый может быть помощником или вредителем, второй — получателем помощи или жертвой.

Предикаты могут быть очень разнообразны, поскольку они соответствуют всему многообразию языковой лексики; но уже с давних пор исследователи делят их на два больших класса, в зависимости от того, как некоторый рассматриваемый предикат соотносится с предикатом, предшествующим ему в тексте. Томашевский сформулировал это различие между двумя классами предикатов (он говорит, правда, о мотивах) следующим образом: «Фабула представляет собою переход от одной ситуации к другой (...) Мотивы, изменяющие ситуацию, являются *динамическими мотивами,* мотивы же, не меняющие ситуации, — *статическими мотивами».* В основу этой дихотомии положено четкое противопоставление, известное из грамматики, где прилагатель-

ное (и существительное) противопоставляются глаголу. Добавим, что предикат в адъективной форме, то есть в форме прилагательного, дается как предшествующий процессу называния, тогда как предикат в глагольной форме предстает как одновременный с этим процессом. Как сказал бы Сепир, в первом случае предикат «существует», во втором — «происходит».

Обратимся к примеру, который позволит нам проиллюстрировать эти повествовательные «части речи». Перонелла принимает своего любовника в отсутствие мужа, бедного каменщика. Но однажды муж приходит домой раньше обычного. Перонелла прячет любовника в бочку; когда муж входит, она говорит ему, что пришел человек, пожелавший купить бочку, и что в настоящий момент он ее осматривает. Муж верит ей и радуется продаже бочки. Он начинает скоблить бочку, чтобы очистить ее; в это время любовник нежничает с Перонеллой, которая просунула голову и руки в отверстие бочки и тем самым закрыла его (VII, 2).

Перонелла, любовник и муж являются актантами этой фабулы; их можно обозначить через *X, Y* и *Z.* Слова *любовник* и *муж* указывают нам к тому же на определенное положение вещей (речь идет именно о законности связи между Перонеллой и этими двумя персонажами); поэтому они играют здесь роль «прилагательных». Эти прилагательные описывают исходную ситуацию: Перонелла является супругой каменщика и не имеет права вступать в любовную связь с другими мужчинами.

Далее следует нарушение этого порядка вещей: Перонелла принимает любовника. Ясно, что здесь должен появиться «глагол», что-то вроде *нарушать, преступать (закон).* Это приводит к состоянию неравновесия, так как семейный порядок оказывается нарушенным.

Начиная с этого момента есть две возможности восстановления равновесия. Первая состоит в наказании: неверной супруги, что и привело бы к восстановлению начального состояния. Но новелла (по крайней мере новелла Боккаччо) никогда не строится на таком повторении начального состояния. Следовательно, «наказание» присутствует в структуре новеллы (в виде опасности, нависшей над Перонеллой), но оно не реализуется, а остается лишь потенциальной возможностью. Второй способ восстановления равновесия состоит в

нахождении средства избежать наказания; именно это и делает Перонелла. Она достигает этого путем «перекрашивания» ситуации неравновесия (нарушение закона) в ситуацию равновесия (покупка бочки не нарушает законов семейного очага). Таким образом, здесь мы встречаемся с еще одним глаголом «перекрашивать, маскировать под». Конечным результатом является новое состояние, то есть прилагательное: установлено новое положение вещей, новый закон, хотя и не формулируемый в явном виде, согласно которому женщина имеет право следовать своим естественным склонностям.

2. Описав таким образом ту минимальную единицу повествования, которой является предложение, мы можем теперь вернуться к первоначальному вопросу об *отношениях* между минимальными единицами. Сразу же можно сказать, что с точки зрения своего содержания отношения расслаиваются по тем различным «способам организации», обзор которых был дан в предыдущем разделе, — мы имеем здесь дело с причинными или логическими связями, отношениями включения и т. д., с временным отношением следования или одновременности; с «пространственными» отношениями повторения, контраста и т. д. Но сочетание предложений связано и с другими категориями.

Прежде всего напрашивается введение более крупной единицы повествования. Предложения не образуют бесконечных цепочек; они объединяются в циклы, которые интуитивно распознаются любым читателем (у него возникает ощущение законченного целого) и которые вполне поддаются аналитическому описанию. Эта более крупная единица называется *эпизодом;* граница эпизода помечается неполным повторением (вернее, трансформацией) начального предложения. Если с целью упрощения анализа принять, что начальное предложение описывает некоторое устойчивое положение вещей, то окажется, что полный эпизод всегда состоит ровно из пяти предложений. Идеальное повествование начинается с устойчивого положения, которое нарушается действием некоторой силы. Возникает состояние неравновесия; благодаря действию некоторой противоположной силы равновесие восстанавливается; новое равновесие подобно исходному, но они никогда не тождественны полностью. Таким образом, в состав повествова-

ния входят предложения двух типов: такие, которые описывают состояние (равновесия или неравновесия), и такие, которые описывают переходы от одних состояний к другим. Нетрудно узнать в них предложения атрибутивные и глагольные. Конечно, эпизод может быть прерван посредине (сразу после перехода от равновесия к неравновесию или от неравновесия к равновесию) или расчленен на еще более мелкие составные части[1].

Формулировка «переход от одного состояния к другому» (или, как говорит Томашевский, «от одной ситуации к другой») описывает рассматриваемое явление на самом абстрактном уровне. Но этот «переход» может реально осуществляться самыми различными путями. Детальному рассмотрению разнообразных разветвлений исходной абстрактной схемы посвятил свою книгу о логике повествования Клод Бремон («Logique du recit»), который попытался построить полную таблицу всех «возможных повествований».

Эпизод в том виде, как мы его определили, содержит минимальное необходимое число предложений; но он может содержать и большее их количество, не перерастая в два самостоятельных эпизода, — благодаря тому, что не все предложения будут относиться к ядерной конструкции эпизода. Здесь также важное различие было впервые выявлено Томашевским (который опять-таки имел дело с «мотивами», покрывавшими в его терминологии одновременно и предикаты и предложения). Он писал: «Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно опустить, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы не исключаемые называются *связанными;* мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными».* Нетрудно узнать здесь противопоставление, проводимое Бартом между «функциями» и «индексами». Само собой разумеется, что эти факультативные предложения («свободные мотивы»-«индексы») являются таковыми лишь с точки зрения связности конструкции; очень

[1] В своей книге [43] Джералд Принс отождествляет эпизод с тем, что, на наш взгляд, является полуэпизодом (тремя предложениями). Но это, конечно, вопрос соглашения.

часто именно они являются самым необходимым компонентом текста.

3. Читатель реально имеет дело не с предложениями и даже не с эпизодами, а *текстом* как целым: романом, новеллой или драмой. Но текст почти всегда содержит более одного эпизода. Возможны три типа соединений эпизодов в тексте.

Первый тип, часто встречающийся *в* «Декамероне», это *обрамление.* В этом случае предложение некоторого эпизода заменяется целым новым эпизодом. Например:

Бергамин приезжает в незнакомый город, будучи приглашен на трапезу мессиром Кане; но в последний момент тот отменяет свое приглашение, не возместив Бергамину убытки. Последний оказывается вынужден потратить много денег; встретив однажды мессира Кане, он рассказывает ему историю о примасе и аббате де Клюни. Примас явился на обед к аббату де Клюни без приглашения, и тот отказал ему в угощении. Впоследствии, терзаемый угрызениями совести, он осыпал примаса благодеяниями. Мессир Кане понял намек и возместил Бергамину убытки.

Главный эпизод содержит все обязательные компоненты: начальное положение Бергамина, его ухудшение, отчаянное состояние, в котором он оказывается, найденный им способ выйти из этого положения, конечное положение, сходное с начальным. Но четвертым предложением является рассказ, который образует в свою очередь целый эпизод; в этом состоит техника обрамления.

Есть много разновидностей обрамления, различающихся тем, к каким повествовательным уровням принадлежат соединяемые эпизоды (к одному и тому же уровню или к разным, как в только что приведенном примере), и типами тематических соотношений между ними. Так, например, встречаются: отношение причинной мотивировки; отношение тематического присоединения при «прении сказками» или при рассказывании истории, контрастирующей с предыдущей; отмеченное Шкловским «рассказывание новелл-сказок, для задержания исполнения какого-нибудь действия», как, скажем, в случае «Шехерезады».

Другой характерный способ соединения эпизодов — это *сцепление.* В этом случае эпизоды не вставляются друг в друга, а следуют друг за другом. Такова, например, седьмая новелла восьмого дня: Елена оставляет

влюбленного в нее писца в саду зимой на ночь (первый эпизод), впоследствии этот писец запирает ее летом в жару, совершенно обнаженную, в башне на целый день (второй эпизод). Здесь, так же как и в первом случае, оба эпизода имеют одинаковую структуру; ее тождество подчеркивается противопоставлением временных и пространственных обстоятельств. У сцепления имеются семантические и синтаксические разновидности; Шкловский различал, например, «нанизывание», при котором один персонаж проходит через ряд эпизодов (как в «Жиль Блазе»), «ступенчатое построение», или параллелизм эпизодов, и т. п.

Третий тип комбинации эпизодов — *чередование* предложений первого и второго эпизодов. В «Декамероне» примеры этого типа немногочисленны (ср., однако, V, 1); но для романа подобные построения достаточно характерны. Таким образом чередуются в «Опасных связях» линии мадам де Турвель и Сесили; это чередование мотивировано эпистолярной формой романа. Разумеется, эти три элементарные формы могут также комбинироваться друг с другом.

7. СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ: КАТЕГОРИЗАЦИЯ, РЕАКЦИИ

После этого общего обзора имеет смысл рассмотреть некоторые свойства повествовательных предикатов, оставленные нами пока что без внимания.

1. Из изложенного выше читатель мог заключить, что все предикаты совершенно отличны друг от друга. Однако достаточно самого поверхностного взгляда на эти предикаты, чтобы заметить сходства между ними, позволяющие объявить некоторые действия разными проявлениями одного и того же более абстрактного действия. Первый шаг в этом направлении был сделан Проппом, который свел все волшебные сказки к тридцати одной функции. Однако выбор этой цифры показался читателям произвольным, а потому неубедительным: дело в том, что 31 — это одновременно слишком много и слишком мало. Слишком мало, если представить себе, что эмпирическое число всех возможных разных действий не превышает 31; слишком много, если исходить не из разнообразия действий, а из аксиоматической

модели. Поэтому общим местом работ, посвященных критическому анализу модели Проппа, стали утверждения о возможности обобщения функций Проппа путем представления одних функций как результатов преобразования других, более элементарных. Так, Леви-Стросс пишет: «Можно было бы рассматривать «нарушение (запрета)» как обращение «запрета», а этот последний — как негативную трансформацию «приказа» ([44, 28]).

В естественном языке категории, позволяющие выделить специфику некоторого действия и в то же время указать на свойства, общие у него с другими действиями, выражаются глагольными окончаниями, а также наречиями и частицами. Простейшим и наиболее широко распространенным примером может служить *отрицание* (и его вариант — *противопоставление).* Бергамин сначала богат, затем беден, затем снова богат: имеет смысл усматривать здесь не два совершенно различных предиката, а две формы — утвердительную и отрицательную — одного и того же предиката.

Еще одной важной категорией глагола — наряду с утвердительностью/отрицательностью — является *вид:* действие может представать как начинающееся, развивающееся или законченное (в грамматике говорят о категориях инкоативности, продолженности и завершенности). Еще более важной с точки зрения повествования является категория *наклонения,* или модальности: с этой категорией мы уже сталкивались в истории с Перонеллой, где существенную роль играло запрещение адюльтера; но ведь запрещение это, по сути дела, не что иное, как предложение, высказанное в отрицательной форме и с элементом модальности («Ты не должна...»).

Подобная категоризация (specification) кажется сама собой разумеющейся, когда речь идет о грамматических категориях; но, по сути дела, такую же роль играют в предложении и так называемые обстоятельства образа действия. Любые действия можно представлять осуществленными «хорошо» или «плохо», устанавливая тем самым некоторые общие для них всех категории; и наоборот, каждое отдельное действие можно характеризовать по целому ряду категорий, в зависимости от того, каким образом оно совершается.

Этот анализ по логическим категориям (именно логическим, а не грамматическим, как это может пока-

заться на первый взгляд) — не просто еще одна новая форма записи. Она позволяет довести анализ до неразложимых единиц, что является необходимым условием подлинно научного описания.

2. Итак, один из способов классификации и обобщения предикатов состоит в установлении набора категорий, «оформляющих» и тем самым, так сказать, детально характеризующих некоторый исходный предикат. Еще один способ классификации предикатов связан с их первичным или вторичным характером.

Действительно, есть такие действия, назовем их первичными, которые не предполагают каких-то других действий. Обратимся к уже знакомому нам примеру. Мы можем узнать, например, что змей похищает Марью, не зная, что она дочь царя; такие предложения могут следовать друг за другом, образовывать причинную цепь, но ничто не мешает им фигурировать и независимо друг от друга. Иначе обстоит дело, скажем, с тем же предикатом «узнавать». Представим себе, что Иван узнает о похищении Марьи. Такое действие мы будем называть вторичным, потому что оно предполагает существование другого, предшествующего предложения: некто похищает Марью. Можно говорить, таким образом, о действиях и реакциях на них; реакции всегда появляются как необходимое следствие некоторого другого действия.

Можно ли дать систематическое перечисление всех реакций? Собственно говоря, мы уже один раз это сделали, и не случайно в предыдущем абзаце слово «узнавать» встретилось дважды — один раз с подлежащим «мы» (то есть читатель), а другой раз с подлежащим «Иван» (то есть персонаж). Подобно тому как читатель на основании текста воссоздает вымышленную «действительность» произведения, персонажи этой «действительности» должны воссоздавать — на основании текстов и знаков, с которыми они имеют дело, — мир своего восприятия. Таким образом, произведение содержит внутри себя изображение того самого процесса чтения и воссоздания, которым занят читатель. Персонажи творят свою «действительность» из воспринимаемых ими знаков совершенно так же, как мы творим мир произведения из читаемого текста; освоение ими мира, в котором они «живут», — прообраз освоения книги читателем.

Но в таком случае мы будем иметь здесь дело со всеми теми категориями, которые мы выявили при рассмотрении «словесного аспекта» литературного произведения, и можем воспользоваться ими для более детальной разработки типологии повествовательных, предикатов. В качестве примера возьмем категорию времени. Подобно тому как мы, читатели, можем узнавать о некотором действии до или после момента его воображаемого совершения (проспективно или ретроспективно), точно так же и персонажи не ограничиваются участием в действиях, а *вспоминают* о них или *представляют* их *себе заранее,* что и дает «реакции», существующие, так сказать, за счет других действий. К тому же имеется множество предикатов, основанных на этой игре со временем, различия между которыми связаны с тем, кто является субъектом знания о действии, насколько положительно, оценивается это действие и т. п. Например, *планировать* или *решать* — это действия, осуществляемые самим субъектом и только им; тогда как *обещать* или *угрожать* предполагают также и некоторого адресата; а в таких ситуациях, как *надеяться* или *опасаться,* исход событий не зависит от субъекта.

С *модальными* категориями мы встретимся, если обратимся к проблеме передачи информации внутри вымышленного мира произведения: те или иные вещи могут *говориться, рассказываться* или *изображаться с* большей или меньшей адекватностью (следует помнить, что в этом воображаемом мире процесс рассказывания о каком-то факте, являющийся «реакцией», может играть более важную роль в повествовании, нежели сам этот факт).

Однако наибольшее многообразие реакций связано с различными категориями, известными нам из раздела о точках зрения.

Самый простой случай — это *заблуждение,* или ложная информация, и его устранение. Вспомним о ловкости Перонеллы, которая *замаскировала* адюльтер под покупку бочки. В классической поэтике хорошо известна и функция, являющаяся дополнительной к заблуждению, состоящая в обнаружении истины, или *узнавании.* Вот как определяет его Аристотель: «Узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию...» [45; 74]. Как следует из определения Аристотеля, узнавание соответствует двум компонентам сюже-

та: сначала «незнанию», а затем «знанию». Эти два компонента, или, согласно нашей терминологии, два предложения, соотносятся с одним и тем же реальным событием, но в первый раз некто интерпретирует его ошибочно, наиболее часты примеры, в которых речь идет об отождествлении какого-нибудь персонажа: так, в первый раз Ифигения принимает Ореста за кого-то другого, а во второй раз узнает его. Ясно, однако, что узнавание вовсе не обязательно сводится к установлению подлинной личности какого-то персонажа, — всякое раскрытие подлинного смысла какого-либо события, которое сначала было понято неправильно, также равносильно «узнаванию», Сходным образом обстоит дело и с *незнанием,* предполагающим в качестве «реакции» *ознакомление.*

Говоря, что персонаж может «опасаться» того или иного события или, наоборот, «надеяться» на его осуществление, мы обращали пока что внимание только на временную сторону этих «реакций». Но очевидно, что они подразумевают одновременно и определенную оценку ожидаемых событий, причем эта оценка может, конечно, принимать и другие формы, помимо деления на «хорошо» и «плохо». Наконец, уже сама транспозиция некоторого действия из объективного плана в субъективный план персонажа равносильна введению определенной точки зрения: «Перонелла обманывает мужа» — это действие, а «муж полагает, что Перонелла его обманывает», — это реакция (которой как раз нет в данной новелле Боккаччо).

Таким образом, все, что могло казаться простым приемом изложения на уровне линейного текста, превращается — на уровне воображаемого мира произведения — в элемент тематический.

Существенно видеть разницу между категоризацией предикатов и реакциями: в первом случае речь идет о различных формах, в которых выступает один и тот же предикат, во втором — о двух разных типах предикатов, о первичных, или действиях, и вторичных, или реакциях. Наличие и расположение в тексте предикатов того или иного типа сильно влияет на его восприятие. Что может быть более поразительным в тексте вроде «Поисков Грааля», чем две такие «реакции»: с одной стороны, все происходящие события объявляются заранее, с другой — после того, как они произошли, они получают

новое осмысление в терминах особого символического кода. Литераторы конца XIX века особенно любили изображать процесс познания; этот прием достиг своего расцвета у писателей вроде Генри Джеймса и Барбе д'Оревильи, которые часто рассказывают нам лишь о процессе узнавания, но в результате мы ничего так и не узнаем — потому что либо и узнавать-то, собственно, нечего, либо истина оказывается непознаваемой. Для подобных текстов особенно характерен тот «эффект бездны», который вообще присущ литературе: книга, как и мир, нуждается в истолковании.

3. ПЕРСПЕКТИВЫ

1. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Мы с самого начала указали на взаимную дополнительность поэтики и критики; теперь, после обзора проблем описания литературного текста, мы можем попытаться сопоставить поэтику с другими дисциплинами, занимающимися изучением литературы.

И прежде всего с *историей литературы.* Но для того чтобы заняться этим сопоставлением, нам необходимо сначала вдуматься в самый смысл этого термина. Вскрывая его двусмысленность, Тынянов писал в 1927 году: «Исторические исследования распадаются по крайней мере на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование генезиса литературных явлений и исследование эволюции литературного ряда, литературной изменчивости» ([46; 31]). Мы будем исходить из этого противопоставления, позволяя себе придавать ему смысл, отличный от того, который в него вкладывал сам Тынянов.

Генезис отдельных произведений формалисты считали явлением, внешним по отношению к литературе, связанным с соотношениями между литературным и нелитературным «рядами». Однако подобное утверждение наталкивается на два возражения, которые, как это ни странно, были впервые сформулированы тоже Тыняновым. В работе о теории пародии он показал, что некоторый текст одного писателя (Достоевского) не может быть полностью понят без обращения к тексту другого писателя, более раннему (Гоголя). Именно

к этому исследованию Тынянова восходят все позднейшие работы о том, что мы назвали здесь поливалентным (или диалогическим) регистром текста. Из этого следует, что генезис неотделим от структуры, история создания произведения — от его смысла: пренебрежение пародийной функцией текста Достоевского (на первый взгляд относящейся исключительно к его генезису) серьезно мешало его правильному пониманию.

В другой работе, написанной несколько лет спустя и посвященной понятию «литературного факта», Тынянов показал, что этому понятию невозможно дать вневременное, внеисторическое определение: один и тот же вид текстов (например, личные дневники) в одну эпоху может рассматриваться как часть литературы, а в другую — как нечто, находящееся за ее пределами. За осознанием этой невозможности фактически скрывалось другое утверждение (Тыняновым не сформулированное), состоящее в том, что нелитературные тексты могут играть решающую роль в создании литературного произведения.

Если мы теперь объединим эти два отдельных вывода, то станет ясно, что нам придется пересмотреть исходное положение о генезисе как явлении, внешнем по отношению к литературе, способном претендовать лишь на внимание психологов и социологов, но не литературоведов. Как далеко мы бы ни заходили в исследовании генезиса какого-либо текста, мы не обнаружим ничего, кроме других текстов, других продуктов языка, причем совершенно неясно, где должна быть проведена граница. Следует ли исключить из рассмотрения языковые факторы, определившие генезис бальзаковского романа, в частности сочинения не писателей, а философов, моралистов, мемуаристов, хроникеров общественной жизни? Или даже те анонимные, но постоянно и активно присутствующие в сознании эпохи тексты, которые заполняют газеты, журналы, юридические документы, своды законов, повседневную разговорную речь? То же самое может быть сказано и о взаимосвязях между произведениями одного и того же писателя. В настоящее время все согласны считать «существенной» связь между двумя поэмами одного автора; но можно ли исключить из рассмотрения связь между той же самой поэмой и трактовкой — скажем, противоположной — ее темы или лексики в дружеском письме

автора (только потому, что это письмо не принадлежит к «литературе»)?

Нельзя представить себе ничего «внешнего» по отношению к языку и знаку. Жизнь — это био-графия, мир — это социо-графия, и нигде мы не найдем ничего «экстрасимволического» или «доязыкового». Точно так же не является «внелитературным» и генезис; но надо сказать, что сейчас стал неуместным и сам этот термин: следует говорить не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно и только о *переработке* одних текстов в другие.

Разница между генезисом и изменчивостью связана, таким образом, вовсе не со степенью «внутрилитературности» («intériorité» à la littérature). Напротив, она подобна установленному выше различию между критикой (или интерпретацией) и поэтикой. Ибо совершенно ясно, что изменяются вовсе не отдельные произведения, а литература; и наоборот, говоря о генезисе, конечно, имеют в виду исключительно историю создания тех или иных текстов[1].

Таким образом, исследование изменчивости представляет собой неотделимую часть поэтики, поскольку оно, как и поэтика в целом, интересуется абстрактными категориями литературы как типа текстов, а не отдельными произведениями. В рамках такого подхода можно представить себе исследования, посвященные каждому из основных понятий поэтики. Таким образом, может описываться эволюция сюжета с психологической причинностью, эволюция точек зрения или эволюция регистров языка и их использования в литературе. Ясно, что эти исследования не будут качественно отличаться от тех, которые относятся к области собственно поэтики. Тем самым исчезает искусственное противопо-

[1] Можно говорить и о генезисе литературы или отдельных литературных форм; именно этому посвящена книга Андре Иоллеса о простых формах [47]. По мнению этого автора, который объявляет себя представителем «морфологического» направления, литературные формы, которые мы видим в современных произведениях, могут рассматриваться как производные от языковых форм; причем эта деривация происходит не непосредственно, а через ряд «простых форм», представленных главным образом в фольклоре. Эти простые формы представляют собой результат экстраполяции языковых форм и сами в свою очередь играют роль базовых элементов по отношению к «большой» литературе. Однако очевидно, что слово *генезис* приобретает здесь другой смысл.

ставление «структуры» и «истории», так как литературная эволюция может описываться только на уровне структур; изучение структур не только не препятствует изучению изменчивости, но, напротив, это единственный возможный способ поставить вопрос об изменчивости как объекте науки.

Здесь на сцену снова выходит понятие жанра. Как и понятие истории литературы, понятие жанра должно быть прежде всего подвергнуто тщательному критическому анализу. Как оказывается, этим словом покрываются два различных явления, для которых Леммерт в уже упоминавшейся книге предлагает термины *тип* и (собственно) *жанр.* Под типом подразумевается некоторый определенный набор свойств литературного текста, признаваемых важными для тех текстов, в которых они встречаются. Понятие типа — абстракция, имеющая право на существование лишь в рамках сугубо теоретических построений; оно предполагает, что мы умеем абстрагироваться от многочисленных специфических свойств разных текстов, признаваемых несущественными, и выявлять постоянные их свойства, единые для всех текстов и потому признаваемые определяющими для их структуры. Если свести число отбрасываемых свойств к нулю, то каждое произведение предстанет в качестве особого типа (и это утверждение не лишено смысла); с другой стороны, при максимальной степени отвлечения от конкретных свойств текстов можно считать, что все литературные произведения принадлежат к одному типу. Между этими двумя полюсами располагаются те типы, к которым нас приучили классические трактаты по поэтике, например поэзия и проза, трагедия и комедия и т. д.

Понятие типа относится к общей, а не исторической поэтике.

Иначе обстоит дело с жанром в узком смысле слова. Во всякую эпоху некоторый круг литературных типов становится настолько хорошо известен публике, что она пользуется ими как ключом — в музыкальном смысле этого слова — для понимания остальных; по выражению Яусса[1], жанр в этом случае образует для публики как бы «горизонт ожидания»; жанр становится для нее «моделью письма» («modèle d'écriture»). Иначе говоря,

[1] Ср. [48], а также [49], [50].

жанр — это тип, который обрел конкретное историческое существование и занял известное место в литературной системе определенной исторической эпохи.

Воспользуемся примером истории типа, который дал Михаил Бахтин в своей книге о поэтике Достоевского. Бахтин выделяет некоторый тип, который редко подвергался серьезному изучению; он называет его полифоническим или диалогическим повествованием (впоследствии мы еще вернемся к этому определению). Этот абстрактный тип не раз в ходе истории получал воплощение в виде конкретных жанров, например в диалогах Сократа, в мениппее, в карнавальной литературе Средневековья и Возрождения.

Поэтому если первой задачей истории литературы является изучение изменчивости литературных категорий, то следующий шаг будет состоять в том, чтобы научиться рассматривать жанры одновременно диахронически, как это делает Бахтин (иначе говоря, изучать разновидности одного типа), и синхронически, в их взаимоотношениях друг с другом. Не следует забывать, что в каждую из этих эпох постоянные признаки жанра обрастают большим количеством других черт, которые, однако, рассматриваются как менее важные и, следовательно, не влияющие на отнесение произведения к тому или иному жанру. Можно поэтому полагать, что в разные моменты истории одно и то же произведение может принадлежать к разным жанрам в зависимости от того, какие именно черты его структуры признаются существенными. Так, в античности «Одиссею», бесспорно, относили к жанру «эпопеи»; для нас, однако, это понятие утратило свою актуальность, и мы скорее склонны отнести «Одиссею» к жанру «повествования» или даже к «мифологическому повествованию».

Третья задача истории литературы должна, по-видимому, состоять в формулировании законов эволюции, управляющих переходом от одной литературной «эпохи» к другой (разумеется, если такие законы существуют). Предлагалось немало моделей, претендовавших на объяснение исторических поворотов; по-видимому, можно констатировать (в исторической поэтике в целом) переход от «органической» модели (согласно которой литературная форма рождается, живет и умирает) к «диалектической» (тезис — антитезис — синтезис). Мы не рискнем излагать их здесь от своего имени, но из этого

не следует, что такой проблемы не существует. Просто ее рассмотрение сейчас затруднено в связи с отсутствием конкретных работ, которые подготовили бы почву для постановки и решения этой проблемы. Дело в том, что история литературы, в течение долгого времени пытавшаяся поглотить соседние дисциплины, оказалась в конце концов на положении бедной родственницы: историческая поэтика является в настоящее время наименее разработанным разделом поэтики.

2. ПОЭТИКА И ЭСТЕТИКА

Есть одно требование, которое часто предъявляется к любому литературоведческому анализу, — будь то структурному или неструктурному. Согласно этому требованию, для того чтобы анализ мог считаться удовлетворительным, он должен быть в состоянии объяснить эстетическую ценность художественного произведения, или, другими словами, объяснить, почему одно произведение считается прекрасным, а другое — нет. Если же анализ художественного произведения не дает удовлетворительного ответа на этот вопрос, это считается свидетельством его неудачи. «Ваша теория очень изящна, — говорят обычно в таком случае, — но на что она мне нужна, если она не в состоянии объяснить, почему человечество хранит и так высоко ценит именно те произведения, которые составляют предмет ваших исследований?»

Литературная критика не оставляла этот упрек без внимания и регулярно предпринимала попытки ответить на него созданием рецепта, автоматически устанавливающего присутствие прекрасного. Едва ли нужно напоминать, что такие рецепты всегда вызывали яростные нападки со стороны критиков следующего поколения и сейчас мы уже вряд ли помним все эти попытки постичь универсальные законы красоты. Приведем здесь, без комментариев, лишь одну из них, которая заслуживает внимания хотя бы из уважения к имени автора. Гегель писал в «Идее прекрасного»: «Поскольку самое идеальное состояние человека совместимо лишь с определенными эпохами, предпочтительными в этом отношении по сравнению с другими, постольку и искусство выбирает в качестве своих героев определенную среду,

которая предпочтительна по сравнению с другими возможными; оно описывает жизнь *царей.* И вовсе не из какой-то тяги к аристократизму или ко всему выдающемуся, а для того, чтобы иметь возможность продемонстрировать свободу воли и творчества, которая не может осуществиться ни в какой иной среде».

Возникновение поэтики вновь поставило роковой вопрос об эстетической ценности произведения. Попытки поэтики точно описать структуру художественного произведения с помощью предлагаемых ею категорий наталкиваются все на то же недоверие относительно возможности объяснить таким образом его красоту. Например, исследователь описывает грамматические структуры или фонетическую организацию стихотворения — но зачем? Позволяет ли нам это описание понять, почему данное стихотворение признается прекрасным? И таким образом сама идея построения строго научной поэтики оказывается поставленной под сомнение.

Было бы ошибочно думать, будто исследователи, много сделавшие для выявления и описания некоторых важнейших свойств явлений искусства, не интересовались изучением вопроса о законах прекрасного. Есть даже один такой закон, сформулированный приблизительно пятьдесят лет назад применительно к роману, который и сегодня продолжает преподноситься — причем даже во многих вполне серьезных исследованиях — в качестве критерия совершенства художественного произведения. Этот закон заслуживает того, чтобы остановиться на нем несколько подробнее.

Он касается того, что выше было названо точками зрения в повествовании. Когда Генри Джеймс положил их в основу своей творческой и эстетической программы, казалось, что наконец впервые удалось нащупать какие-то подлинные и осязаемые свойства структуры художественного произведения и что сезам литературной эстетики вот-вот откроется. Перси Лаббок в книге, которую мы уже упоминали, пытался оценивать произведения прошлого с помощью критерия, основанного на учении о точках зрения: для того чтобы произведение было хорошим, эстетически прекрасным, утверждал он, рассказчик на протяжении всего повествования не должен изменять точку зрения; если же изменение точки зрения все-таки происходит, оно должно оправдываться сюжетом и всей структурой произ-

ведения. Исходя из этого критерия, Джеймса ставят выше Толстого.

История этой концепции, которая жива и по сей день, имела забавное продолжение, хотя нельзя утверждать, что ее различные приверженцы непосредственно влияли друг на друга. Так, в этом же русле находятся утверждения, содержащиеся в уже упоминавшейся книге Бахтина. В этой книге, которая, несомненно, является одним из наиболее значительных трудов по поэтике, Бахтин противопоставляет диалогический (или полифонический) «жанр» монологическому, к которому принадлежит традиционный роман (как мы видели, это скорее не жанры, а типы). Конститутивным свойством диалогического «жанра» является отсутствие объединяющего сознания рассказчика, которое охватывало бы сознания отдельных персонажей. По Бахтину, в романах Достоевского, которые являются наиболее совершенным образцом диалогического повествования, не существует того сознания рассказчика, которое было бы выделено в особый уровень, вознесенный над остальными сознаниями и принимало бы на себя ответственность за текст в целом. «Новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я».

Однако Бахтин не довольствуется лишь описанием, которое оставляет другим произведениям право не подчиняться этим законам без риска быть проклятыми, — в его анализах всегда подразумевается превосходство этой формы над остальными. Например, он пишет: «Подлинная жизнь личности доступна только *диалогическому* проникновению в нее, которому она сама ответно и свободно раскрывает себя», и т. п.

Таким образом, Бахтин представляет нам другую версию эстетического закона, установленного Джеймсом и вслед за ним Лаббоком. Он указывает, что точка зрения в повествовании должна быть тем, что Пуйон называет точкой зрения «от персонажа» (avec), и что таких точек зрения должно быть несколько в одном и том же произведении. Только при этих условиях

в повествований может состояться диалог. Мы не беремся оспаривать эти заключения, пока и поскольку речь идет о Достоевском. Однако несколькими страницами позже сам Бахтин приводит другой пример — некий незаконченный отрывок, — также иллюстрирующий диалогический принцип. Автором этого отрывка является уже не Достоевский, а Чернышевский, писатель, произведения которого имеют, мягко выражаясь, весьма спорную эстетическую ценность*. Таким образом, за пределами произведений Достоевского диалогический принцип сразу же теряет все свои столь превозносимые достоинства.

Совсем недавно Сартр в своей знаменитой статье о Мориаке по-новому переформулировал закон Лаббока. В этой статье Мориак подвергается критике не с точки зрения эстетики сартровского романа, а с точки зрения эстетики романа вообще. Опять выдвигается требование сохранения точки зрения «от персонажа» (с исключительно «внутренней фокусировкой», focalisation interne) на всем протяжении книги. «В настоящем романе, так же как в мире Эйнштейна, не бывает избранного наблюдателя... Роман пишется человеком для людей. Роман несовместим с божественным взглядом, способным проникать в сущность явлений, не задерживаясь на поверхности».

В чем же заключается основное требование этой эстетики? Прежде всего она исключает неравноправие двух полюсов в повествовании — субъекта акта повествования (рассказчика) и субъекта событий, о которых идет речь (персонажа). Если первый хочет быть услышан, он должен выступить в обличий второго. Так, Сартр пишет: «Персонажи романа живут по особым законам, самый строгий из которых состоит в следующем: рассказчик может быть либо свидетелем, либо соучастником их действий, но ни в коем случае не тем и другим одновременно: либо изнутри, либо снаружи». Невозможно одновременно быть самим собой и кем-то другим. Голоса двух персонажей создают полифонию, однако надо полагать, что из голосов персонажа и такого рассказчика, который не скрывает, что он является единственным субъектом процесса повествования, не может получиться ничего, кроме какофонии. Какофонии, примерами которой являются «Одиссея» и «Дон Кихот».

Аналогично тому, как Бахтин опирается в своем рассуждении на положительный пример Достоевского, Сартр в своих построениях использует произведения Мориака, — но в качестве отрицательного примера. Однако законы нельзя формулировать на основании одного примера. Рассмотрим небольшой отрывок из Кафки.

«К. сначала был счастлив оказаться за пределами этой жаркой комнаты, в которой толклись гувернантки и прислуга. Было прохладно, снег затвердел, идти стало легче. К несчастью, начало темнеть, и К. ускорил шаги» («Замок»),

Очевидно, что этот текст построен на точке зрения «от персонажа». Мы следуем за К., мы видим и слышим то, что он видит и слышит, мы знаем его мысли, и не знаем мыслей других персонажей. И однако... Рассмотрим два слова «счастлив» и «к несчастью». В первом случае К., возможно, чувствует себя счастливым, но он не думает: «Я счастлив». Перед нами описание, а не цитата. Счастлив К., но пишет «К. был счастлив» кто-то другой. Иначе обстоит дело с выражением «к несчастью». Эти слова — запись констатации, принадлежащей самому К.; он ускоряет свой шаг ввиду этой констатации, а не самого факта наступления темноты. В первом случае имеет место безымянное ощущение К., имя которому дает сам рассказчик. Во втором случае К. сам констатирует свое собственное ощущение, а рассказчик ограничивается *передачей* слов К., а не *описывает* его ощущения; «модальные» различия очевидны.

Иначе говоря, здесь не выполняется закон Лаббока — Бахтина — Сартра. В тексте присутствуют одновременно два сознания, и они не равноправны; рассказчик остается рассказчиком, не сливаясь с каким-либо персонажем. Но снижается ли от этого эстетическая ценность приведенного отрывка? Не следует ли, напротив, считать эту почти незаметную подмену субъекта акта повествования одной из конститутивных черт того ощущения неопределенности и даже раздвоенности, которое обычно создается у нас при чтении выдающегося произведения искусства?

Речь не идет, разумеется, о том, чтобы заменить указанный закон противоположным. Целью вышеизложенных замечаний было лишь показать невозможность

сформулировать универсальные эстетические законы, основываясь на анализе, пусть даже блестящем, Одного или нескольких произведений. Все, что вплоть до сегодняшнего дня предлагалось в качестве критериев эстетической ценности, на деле оказывалось в лучшем случае всего лишь хорошим описанием тех или иных произведений или групп произведений; но ясно, что описание, сколь бы удачным оно ни было, нельзя выдавать за раскрытие законов красоты. Не существует такого литературного приема, применение которого безотказно вызывало бы чувство прекрасного.

Как же быть? Действительно ли надо оставить всякую надежду, что когда-нибудь мы научимся говорить об эстетической ценности? На самом ли деле надо провести непроходимую границу между поэтикой и эстетикой, между структурой и ценностью произведения? Следует ли оставить право судить об эстетической ценности произведений лишь за членами литературных жюри?

Неудачи всех предпринимавшихся в прошлом попыток легко могли бы толкнуть нас на этот путь. Однако эти неудачи имеют не более чем относительное значение. Поэтика находится в самом начале своего пути. Неудивительно, что уже в первых исследованиях по поэтике была поставлена проблема эстетической ценности произведений искусства; но не более удивительно и то, что полученные ответы были неудовлетворительными. Ибо, сколь бы многообещающими ни были описания, содержащиеся в этих исследованиях, следует помнить, что они представляют собой всего лишь первое грубое приближение к истине, ценное прежде всего как указатель направления дальнейших поисков, не более. Проблема эстетической ценности, по-видимому, более сложна; и в ответ тем, кто критикует описания, исходящие из принципов поэтики, за их бесполезность для выяснения сущности красоты, можно просто сказать, что для постановки этого вопроса еще не пришло время, что нельзя начинать с конца еще до того, как сделаны самые первые шаги. Однако вполне естественно задаться вопросом, куда должны быть направлены наши усилия.

В настоящее время считается неоспоримой истиной, что суждение об эстетической ценности произведения зависит от его структуры. Но важно подчеркнуть и тот

факт, что структура не является единственным фактором, влияющим на подобное суждение. Возможно, что для лучшего понимания эстетической ценности произведения следует отказаться от того первичного, необходимого, но обедняющего разграничения, которое отсекает произведение от его *читателя.* Эстетическая ценность произведения — это его внутреннее свойство, однако оно выявляется лишь в тот момент, когда произведение вступает в контакт с читателем. Чтение представляет собой не только процесс манифестации произведения, но также и процесс его оценки. Эта гипотеза не равносильна утверждению, что красота произведения привносится в него читателем и что этот процесс представляет собой каждый раз совершенно индивидуальное переживание, которое не поддается строгой фиксации; эстетическая оценка не является сугубо субъективным суждением; однако хотелось бы преодолеть этот барьер между произведением и читателем и рассматривать их в некой динамическом единстве.

Эстетические оценки — это суждения, в которых существенную роль играет самый процесс их высказывания. Подобное суждение не может восприниматься без учета как свойств контекста, в котором оно произносится, так и того, кто его произносит. Я могу говорить о той эстетической ценности, которую я вижу в произведениях Гёте; я могу, наверное, взять на себя смелость говорить также об их эстетической ценности, как ее понимали Шиллер или Томас Манн. Но вопрос об эстетической ценности этих произведений, как таковых, самих по себе, не имеет смысла. Возможно, именно это свойство эстетических оценок фактически имела в виду классическая эстетика, когда она утверждала, что они всегда остаются относительными.

В свете всего сказанного ясно видно, почему поэтика не может и, более того, не должна считать своей первой задачей научное объяснение эстетической ценности произведений искусства. Для решения этой задачи требуется не только научное знание о структуре произведений искусства, к которому ведут исследования по поэтике, но и научное знание о читателе, о факторах, определяющих его оценки. Если эта вторая часть задачи разрешима и будут найдены способы изучения того, что обычно называют «вкусами» эпохи, будь то путем исследования традиций, которые их формируют, или путем

выявления врожденных склонностей, свойственных всякому индивиду, то тогда будет перекинут мост между поэтикой и эстетикой и вновь можно будет поставить старый вопрос об эстетической ценности произведения искусства.

3. ПОЭТИКА КАК ПЕРЕХОДНАЯ СТУПЕНЬ

Мы видели, что поэтика определяется как наука о литературе, противопоставленная одновременно интерпретации отдельных произведений (занятию, имеющему отношение к литературе, но не носящему научного характера) и другим наукам, таким, как психология или социология, от которых ее отличает выбор в качестве объекта исследования именно литературы, как таковой, тогда как раньше она рассматривалась просто как одно из проявлений психической или общественной жизни.

Таким образом, тот методологический шаг, благодаря которому поэтика конституируется как самостоятельная наука, безупречен, ибо тем самым к области научного знания добавляется еще один участок, до сих пор служивший лишь «проходом» к объекту другой науки.

Однако этот шаг имеет многочисленные последствия, вопрос о которых, впрочем, сразу же был поставлен на повестку дня. Конституируя поэтику в качестве самостоятельной дисциплины, объектом которой является литература, как таковая, мы постулируем и автономность этого объекта: если бы она не была полноценной, то нельзя было бы говорить и о самостоятельности поэтики. Якобсон еще в 1919 году выдвинул формулу, ставшую впоследствии знаменитой: «Предметом, науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением». Объект поэтики составляют специфически литературные аспекты литературы, те, которые присущи только ей. Самостоятельность поэтики зависит от автономности литературы.

Иначе говоря, признание литературы в качестве объекта исследования не представляется достаточным обоснованием права литературоведения на существование в качестве самостоятельной науки. Для этого потребовалось бы доказать не только *необходимость познания*

литературы (необходимое условие), но и признать, что она представляет собой нечто совершенно особое, специфическое (достаточное условие). Более того, поскольку объект науки определяется прежде всего некоторыми самыми простыми конститутивными элементами и категориями, постольку — для того чтобы узаконить самостоятельность научного статуса поэтики — следовало бы доказать, что специфика литературы начинается уже на самом элементарном, «атомном», уровне, а не на более сложном, «молекулярном», уровне комбинаций элементарных единиц.

Сформулированная таким образом гипотеза, конечно, не теряет смысла, но она противоречит нашему повседневному опыту восприятия литературы. Литература на всех уровнях обнаруживает свойства, общие с другими подобными ей явлениями. Так, уже предложения, образующие литературный текст, разделяют многие свойства с любыми другими высказываниями; и даже те их свойства, которые принято считать специфически литературными, встречаются также в каламбурах, детских считалках, жаргонной речи и т. п. Хотя и менее явно, они соотносятся также с жестовым и изобразительным способами коммуникации. На уровне организации связного текста лирическая поэма имеет одни черты, общие с философскими текстами, другие — с молитвами или воззваниями и т. п. Повествовательная проза, как известно, во многом сходна с сочинениями по истории, газетными статьями и свидетельскими показаниями. С точки зрения социальной антропологии роль литературы, вероятно, подобна роли кино или театра, всякой символической деятельности вообще.

Вполне возможно поэтому, что специфика литературы (меняющаяся в ходе истории) может быть установлена, но лишь на «молекулярном», а не на «атомном» уровне. Литература окажется в таком случае точкой пересечения ряда уровней, что не исключает, однако, возможности, что на каждом из них ее свойства будут общими для литературы и для некоторых других видов деятельности. Высказывают также предположение (мне это кажется сомнительным), что существуют некоторые свойства, присущие только литературным текстам; но сколь бедным было бы представление о литературе, сводящееся лишь к общему множителю всех литературных текстов, к набору сугубо литературных свойств, — по

сравнению с таким, которое объединяло бы все свойства реально существующих и потенциально возможных литературных произведений!

Выражение «наука о литературе», таким образом, является вдвойне дезориентирующим. Не существует единой науки о литературе, поскольку литература, если на нее смотреть с разных точек зрения, оказывается частью объекта той или иной гуманитарной науки. Соссюр говорил то же самое по поводу языка: «Чтобы отвести лингвистике определенное место, не надо подходить к языку сразу со всех сторон. Очевидно, в этом случае многие науки (психология, физиология, антропология, грамматика, филология и т. д.) могли бы претендовать на язык как на объект исследования». В применении к литературе Якобсон уже писал о том, что другие науки «могут использовать литературные памятники как дефектные, второсортные документы». Но, с другой стороны, не существует и науки именно о литературе, поскольку ее существенные свойства встречаются и вне нее, хотя, быть может, и в других комбинациях. Первый негативный вывод связан с законами научного познания; второй — с особенностями изучаемого объекта.

Таким образом, становится более ясным, в чем состояла и в чем должна состоять роль поэтики. Отказ от познания литературы, как таковой, — лишь одно из проявлений невнимания к символической деятельности вообще, выражающегося в сведении символа к чистой функциональности или к простому отражению. Тот факт, что реакция на это невнимание наступила раньше всего в литературоведении, а не, скажем, в исследовании мифа или ритуала, — результат стечения обстоятельств, выяснение которых является делом историка. Но сейчас уже нет никакого смысла ограничивать литературой сферу применения того научного подхода, который сложился в рамках поэтики: «как таковые» должны изучаться не только литературные, а вообще любые тексты, не только словесный, но и вообще всякий символизм [...].

Итак, поэтика призвана сыграть роль *переходного этапа:* она должна послужить орудием обнаружения, открытия всего класса явлений, имеющих текстовую природу («révélateur» de discours), благодаря тому, что наиболее специфичные типы текста встречаются именно в литературе; но после этого открытия и создания основ науки о тексте ее собственная роль оказывается довольно

скромной: она сводится к выяснению причин, по которым в такие-то эпохи такие-то тексты признавались «литературными». Едва появившись на свет, поэтика оказывается призванной — в силу достигнутых ею самой результатов — принести себя на алтарь общего прогресса науки. И кто возьмется утверждать, что такая судьба не является завидной?

1973

ЛИТЕРАТУРА

1. Valéry P., De l'enseignement de la poétique au Collège de France, Varieté, V, Paris, Qallimard, 1945, p. 291.
2. Yggdrasill, II, 1937—1938, III, 1938 — 1939.
3. Jakobson R., Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963.
4. Barthes R., Critique et verité, Paris, Seuil, 1966.
5. Empson W., The Structure of Complex Words, London, Chatto Windus, 1950.
6. Empson W., Assertions dans les mots, «Poétique», 6, 1971, p. 239 — 270.
7. Dubois, Jacque et al., Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970.
8. Brooke-Rose, Christine, A Grammar of Metaphor, London, 1958.
9. Browne R. M., Typologie des signes littéraires, «Poétique», 7, 1971, p. 334 — 353.
10. «New Literary History», III (1972), 2 et IV (1973), 2.
11. «Le Discours réaliste», «Poétique», 16, 1973.
12. Frye N., Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1967 (1-st ed., 1957).
13. Durand G., Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969 (1-re ed., 1960).
14. Girard R., Mensonge romantique et verité romanesque, Paris, Grasset, 1961.
15. Greimas A.-J., Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.
16. Todorov T., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.
17. Todorov T., Littérature et Signification, Paris, Larousse, 1967.
18. Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.
19. Levin S., Deviation — Statistical and Determinate — in Poetic Language, «Lingua», 1963, p. 276 — 290.
20. Fontanier P., Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968.
21. Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, изд. 3-е, «Художественная литература», М., 1972 (1-е изд. — 1929).
22. Bloom H., The Anxiety of Influence, New York, Oxford UP, 1973.
23. Parry M., The Making of Homeric Verse, Oxford, Clarendon Press, 1971.

24. Riffaterre M., Le poème cornme représentation, «Poétique», 4, 1970, p. 401 — 418.
25 Bally Ch., Traité de stylistique française, Geneve — Paris, 1909
26 Stankiewicz E., Problems of Emotive Language, Th. A. и др. (eds), «Approaches to Semiotics», La Haye, Mouton, 1964
27. Genette, Gerard, Figures III, Paris, Seuil, 1972.
28. Müller G., Erzählzeit und erzählte Zeit, Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider, 1948, S. 195 — 212.
29. Lammert E., Bauformen des Erzahlers, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.
30. Mendilow A. A., Time and the Novel, London, 1952.
31. Лихачев Д., Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.
32. Ricardou J., Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, p. 161 — 171.
33. Uspenski B., L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une oeuvre littéraire, «Poétique», 9, 1972.
34. Prince, Gerald, Introduction à l'étude du narrataire, «Poétique», 14, 1973, p. 178 — 196.
35. Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика, изд. 5-е, М. — Л., 1930.
36. «Communications», 8, 1966.
37. Пропп В. Я., Морфология сказки, изд. 2-е, М., «Наука», 1969 (1-е изд. — 1928).
38. Bremond Cl, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973. Русский перевод в сб. «Семиотика и искусствометрия», М., 1972, стр. 108 — 135.
39. Hamon Ph., Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit. «Le Française moderne», 40 (1972), p. 200 — 221.
40. Garnier I. et P., Poèmes architectures, «Approaches» 1, 1965.
41. Jakobson R., Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973.
42. Ruwet N., Language, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972.
43. Prince, Gerald, A Grammar of Stories, La Haye, Mouton, 1973.
44. Lévy-Strauss, Claude, La structure et la forme, «Cahiers de I'ISEA», 99, 1960, p. 28.
45. Аристотель, Об искусстве поэзии, М., 1957.
46. Тынянов Ю. Н., Архаисты и новаторы., Л., 1929.
47. Jolles, Andre, Die Einfachen Formen, 1930.
48. Jauss H. R., Litérature médiévale et théorie des genres, «Poétique», 1, 1970.
49. Stierle K., L'Histoire comme Exemple, L'Exemple comme Histoire, «Poétique», 10, 1972.
50. Lejeune Ph., Le pacte autobiographique, «Poétique», 14, 1973.
51. Auerbach E., Mimesis, Paris, Gallimard, 1969 (1-е изд. — 1946).
52. D. Delas et J. Filliolet, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, 1973.
53. Erlich V., Russian Formalism, History — Doctrine, La Haye, Mouton, 1965 (1-е изд. — 1955).
54. Genette G., Figures I, Paris, Seuil, 1966. — Figures II.

55. Kayser W., Das sprachliche Kunstwerk, Bern, Schweiz, 1959, (1-е изд. — 1948).
56. Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970.
57. Meschonnic H., Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970.
58. Mukažovsky J., Kapitel aus der Poetik, Frankfurt, 1967 (1-е изд. — 1941).
59. Riffaterre M., Essais de stylistique structural, Paris, Flammarion, 1971.
60. Starobinski J., La Relation, Paris, Gallimard, 1970.
61. Todorov T., Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971.
62. Kibédi Varga A., Les constantes du poème, La Haye, 1963.
63. Wellek R., Warren A., La Théorie littéraire, Paris, Seuil, 1971 (1-е изд. — 1949).

Более полную и подробную библиографию можно найти в работе:

64. Ducrot O., Tod or o v Tz., Dictionnaire encyclopêdique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972. За современным развитием поэтики можно следить по таким специальным журналам, как «Poétique» (Франция), «New Literary History» (США), «Poetica» (ФРГ), «Strumenti Critici» (Италия), «Poetics» (Нидерланды), «Poetik» (Дания) и др.