



ФРАНЦУЗСКАЯ СЕМИОТИКА

от
к

СТРУКТУРАЛИЗМА
ПОСТ СТРУКТУРАЛИЗМУ

ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМУ

ФРАНЦУЗСКАЯ
СЕМИОТИКА

Составление
и вступительная статья
доктора филологических наук
Г. К. Косикова



Москва
Издательская группа
«ПРОГРЕСС»

УДК 82
ББК 83.3(4Фра)
Ф84

Перевод с французского *Г.К. Косикова*
Редактор *В.Д. Мазо*
Художник *В.К. Кузнецов*

Ф84 Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — 536 с., илл.

Структурализм и постструктурализм — союзники или соперники? Каковы взаимосвязи между поэтикой русской формальной школы и новейшей структурной поэтикой? И в чем суть постструктуралистского «разрушения поэтики»? Почему, едва пережив стремительный взлет, французский структурализм испытал столь же стремительное увядание, уступив место философии и практике «децентрации»? И отчего Ролан Барт, в 60-е годы единодушно признанный главой сциентистской «новой критики», в следующем десятилетии прославился уже как мэтр антисциентистской «семиологии множественности»? Чем «структура» отличается от «произведения» и «произведение» — от «текста»? Почему произведение подавляет свой текст, а текст стремится вырваться из-под власти произведения? Что такое постструктуралистская «множественность без истины»?

Отвечая на эти вопросы, составитель обратился к «золотому веку» французской гуманитарии, включив в книгу классические работы Кл. Леви-Стросса, Р. Барта, А.-Ж. Греймаса, Кл. Бремона, Ж. Деррида, Ю. Кристевой.

УДК 82
ББК 83.3(4Фра)

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского Университета «Translation Project»
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности
(OSI — Budapest)
и Института «Открытое общество».
Фонд Содействия» (OSIAF — Moscow)



В оформлении обложки использована картина С. Дали «Рафаэлевская голова, разлетающаяся на куски», 1951.

© Составление, перевод, вступительная
статья — Г.К. Косиков, 2000

ISBN 5-01-004663-6

© ОАО ИГ «Прогресс», 2000

«СТРУКТУРА» И/ИЛИ «ТЕКСТ» (СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОЙ СЕМИОТИКИ)

Сегодня уже вполне очевидно, что с философской и литературоведческой точек зрения структурализм и постструктурализм останутся одной из важнейших примет европейской культуры второй половины XX в.

Взлет структурализма в 60-е гг. был стремительным, популярность — необыкновенной, а успех — длительным и устойчивым: вплоть до начала 80-х гг. такие мэтры структурализма, как Кл. Леви-Стросс, Ж. Лакан, Р. Барт и М. Фуко, оставались бесспорными «владельцами дум» западной интеллигенции.

Известно, что французский структурализм, возникший как реакция на методологическое отставание гуманитарных наук, имел целью их модернизацию — перевод с эмпирико-описательного на теоретический уровень. Впрочем, подобные попытки делались и раньше, однако опыт перестройки «наук о духе» по модели «наук о природе», принятый в XIX в., не только не привел к успеху, но обнаружил нередуцируемость гуманитарного знания (работы В. Дильтея, В. Виндельбанда, Г. Риккерта). С другой стороны, уже в XX в. различные философские школы, стремившиеся подчинить себе гуманитарное знание, вносили в него спекулятивную проблематику, но отнюдь не приближали к идеалу научности¹. Вот почему, завязывая новый «диалог разума и опыта», французский структурализм резко отталкивался как от естественнонаучного каузализма, так и от любых философских построений — во-первых, от традиционной метафизики с ее субстанциализмом, во-вторых, от иррационализма и интуитивизма (сильного во Франции благодаря влиянию А. Бергсона) и, в-третьих, от «синте-

¹ См.: Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998.

тического гуманизма», нашедшего наиболее полное воплощение в «Критике диалектического разума» (1960) Ж.-П. Сартра.

Методологическим импульсом, приведшим к возникновению структурализма в гуманитарных науках, был идеал «новой научности», обретенный, казалось, соссюрским и постсоссюрским (Пражский лингвистический кружок, структурная фонология Н.С. Трубецкого и Р.О. Якобсона, глоссематика Копенгагенской школы) языкознанием благодаря тому, что Соссюру удалось выделить в многоформной речевой деятельности специфический предмет лингвистики («язык») и, установив в нем необходимые (а не случайно-эмпирические) внутренние связи, создать адекватный этому предмету исследовательский метод. В данном отношении роль Кл. Леви-Стросса как «отца французского структурализма» заключалась не только в том, что он первым применил аналитический аппарат языкознания (фонологическую модель) к нелингвистическому материалу («Элементарные структуры родства», 1949), но и, главное, в том, что он сформулировал фундаментальное теоретическое допущение, согласно которому *«культура обладает строением, подобным строению языка»*². Эта установка открывала путь для переноса лингвистических, а затем и структурно-семиотических методов в любые гуманитарные науки в той мере, в какой они получали возможность выделять в своем материале «язык» и «речь», «диахронию» и «синхронию», «варианты» и «инварианты» и т.п. В 50–60-е гг. структурализм стремительно перекинулся в социологию культуры (Л. Гольдман), в психоанализ (Ж. Лакан), в социальную философию (Л. Альтюссер) и в литературоведение (Р. Барт и др.). Унификация гуманитарных наук под знаком лингвистики — такова была методологическая установка структурализма.

Именно структурализм стал оплотом «новой критики» — широко-го литературоведческого движения, объединившего в 60-е гг. представителей столь разных направлений, каковыми являлись фрейдистская «психокритика» (Ш. Морон), феноменология (С. Дубровский), «тематическая критика» (Ж. Пуле, Ж.-П. Ришар, Ж.-П. Вебер, Ж. Старобинский), сложившаяся под влиянием Г. Башляра, «генетический структурализм» Л. Гольдмана и его школы и др.

Эта консолидация была связана с несколькими обстоятельствами. При всех — весьма заметных — расхождениях между «неокритиками» их объединяло то, что им противостояли одни и те же противники. Это, во-первых, сильный во Франции, восходящий к Сент-Бёву, романтический психологизм, ставивший знак равенства между «внут-

² *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P.: Plon, 1958, p.79.

ренним миром» автора и смыслом его произведения, во-вторых, это литературно-критический импрессионизм и интуитивизм (традиция Бергсона, представленная в свое время такими видными критиками, как П. Суде, А. Тибоде, аббат Бремон) и, главное, в-третьих, позитивистская «университетская критика», со времен Брюнетьера и Лансона занимавшая командные высоты во французском «официальном литературоведении», но уже давно растратившая свой теоретический пафос³ и с неподдельным равнодушием взиравшая на эпистемологические революции, происходившие окрест. «Новая критика» подняла знамя исподволь вызревавшего бунта всех гуманитариев-маргиналов против самолегитимировавшейся власти академического традиционализма, «университетской» науки и образования, противопоставив позитивистскому атомизму принцип холизма (внутренней целостности объектов).

Принцип холизма лежит в основе структурализма как конкретно-научного метода, представленного двумя основными вариантами — «жестким» и «мягким».

Методология «жесткого», сциентистского структурализма, непосредственно ориентированного на лингвосемиотические модели Соссюра, Якобсона и Ельмслева, заключалась в том, чтобы «по ту сторону» эмпирического бытия культурных объектов обнаружить лежащие в их основе имманентные абстрактные единства («языки», или «коды»), а затем формализовать их с помощью структурно-семиотических методов. Этот подход, сформулированный в антропологических работах Леви-Стросса 40–60-х гг. («Элементарные структуры родства», 1949; «Печальные тропики», 1955; «Первобытное мышление», 1962, и др.) и перенесенный на фольклорный и литературный материал в таких программных статьях, как «Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа» (1960) и «“Кошки” Шарля Бодлера» (в соавторстве с Р. Якобсоном, 1960), был доведен до логического конца в литературной семиологии А.-Ж. Греймаса («Структурная семантика», 1965; «О смысле», 1970; «Мопассан, семиотика текста», 1976), его учеников и последователей (Ж.-К. Коке, М. Арри-

³ В данном отношении характерно свидетельство Ц. Тодорова: когда в 1963 г. двадцатичетырехлетний выпускник Софийского университета предстал перед деканом Сорбонны и попросился на факультет, где изучают «теорию литературы», то услышал обескураживающий ответ. Вот как он это описывает: «Декан посмотрел на меня так, словно я — инопланетянин, и чрезвычайно холодно сказал, что у него на факультете теорией литературы не занимаются и заниматься не собираются» (цит. по: *Dosse F. Histoire du structuralisme*, v. I. P.: Seuil, 1992, p.230).

ве, Ж.-Л. Удебин, Ф. Растье и др.), издавших, в частности, коллективный сборник «Очерки семиотической поэтики» (1972). Высокая степень имманентизма отличает также структурную нарратологию Кл. Бремона («Логика повествовательного текста», 1973), равно как и структурно-семиотические работы Р. Барта 60-х гг. («О Расине», 1963; «Основы семиологии», 1965; «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», 1966; «Система моды», 1967).

«Умеренный» структурализм представляли в первую очередь Ж. Женетт («Фигуры», 1966) и Ц. Тодоров («Литература и значение», 1967; «Поэтика», 1968; «Грамматика Декамерона», 1969; «Введение в фантастическую литературу», 1970; «Поэтика прозы», 1971, и др.), причем Тодорову принадлежала особая роль: именно он познакомил парижских интеллектуалов с работами русской формальной школы, издав антологию «Теория литературы, тексты русских формалистов» (1965), способствовав возникновению во Франции структурного варианта общей поэтики. К умеренному структурализму следует отнести и ряд исследований по текстовой семиотике (работы Н. Рюве, А. Мешонника, А. Миттерана, и др.), стилистике (теория «стилистических полей» П. Гиро, «стилистика отклонений» Ж. Коэна) и риторике («Общая риторика» группы «мю») и др. Охотно используя лингвосемиотические методы, все эти авторы, однако, не чуждались влияний, шедших из других источников — от немецкой «морфологии культуры», от стилистики Л. Шпитцера и т.п.

Парадокс сциентистского структурализма заключался в том, что его рационалистическая утопия, стремившаяся отгородиться от любой философии, сама, причем едва ли не сразу же, превратилась в разновидность философского учения, состоящего в очевидном родстве с позитивизмом. В самом деле, утверждая, что философия нужна лишь до тех пор, пока «наука не обрела достаточной силы, чтобы ее заменить»⁴, что гуманитарные науки следует поставить в положение, «подобное физическим и естественным наукам, доказавшим, что только в такой форме может осуществляться познание»⁵, структурализм, по сути, воспроизводил методологические тезисы, известные со времен О. Конта, Э. Ренана или И. Тэна. Разница заключалась лишь в том, что «старые» позитивисты онтологизировали каузальный детерминизм, а структуралисты — детерминизм имманентный, но в обоих случаях дело шло о «смерти субъекта» и о «смерти автора»: вопрос заключался лишь в способах их «умерщвления».

⁴ Lévi-Strauss Cl. Tristes tropiques. P.: Plon, 1955, p. 45.

⁵ Lévi-Strauss Cl. L'Homme nu. P.: Plon, 1970, p. 570.

В 60-е гг. казалось, что структурализм занял доминирующее положение в гуманитарной области не только благодаря энергичной полемике с феноменологической «философией сознания» (П. Рикёр) и экзистенциалистской «философией субъекта» (Ж.-П. Сартр), но и потому, что добился убедительных практических результатов: структуралисты, как и представители «новой критики» в целом, сумели по-новому прочесть едва ли не всю европейскую литературу от Средних веков до XX столетия – поэзию трубадуров (П. Зюмтор), творчество Боккаччо (Ц. Тодоров), Монтеня (Ж. Старобинский), Корнеля (Ж. Руссе, С. Дубровский), Расина (Р. Барт, Ш. Морон, Л. Гольдман, Ж. Старобинский), Руссо (Ж. Старобинский), Шодерло де Лакло (Ц. Тодоров), Нерваля и Малларме (Ж.-П. Ришар), Жарри (М. Арриве), Валери (Ж.-П. Вебер), Пруста (Ж. Пуле, Ж. Женетт), «новый роман» (Р. Барт, Л. Гольдман, Ж. Женетт, Ж. Рикарду) и др.; более того – писатели из группы «Тель Кель» предприняли дерзкую попытку создать «структуралистский роман» – тексты, раздумывающие над собственным структурным устройством («Драма» Ф. Соллерса, проза Ж. Рикарду, Ж.-П. Фая).

Эти успехи на какое-то время сделали незаметным тот радикальный сдвиг, который наметился внутри структурализма уже в конце 50-х – начале 60-х гг.: доклад ««Генезис и структура» и феноменология» Ж. Деррида сделал в 1959 г., а в 1963 г. была опубликована его первая собственно постструктуралистская статья «Сила и значение», за которой последовали такие программные работы, как «Фрейд и сцена письма» (1966), «Театр жестокости и завершение представления» (1966) и в особенности «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» (1966), непосредственно критикующая методологию Леви-Стросса (эти и другие статьи первой половины 60-х гг. были объединены автором в сборник «Письмо и различие» (1967).

В отличие от структуралистов, постструктуралисты с самого начала заняли открытые философские позиции. В программных книгах Ж. Деррида («О грамматиологии», 1967; «Рассеяние», 1972; «Поля – философии», 1972; «Позиции», 1972; «Шпоры, стили Ницше», 1978; «Почтовая открытка, от Сократа до Фрейда и далее», 1980; и др.), Ж. Делёза («Различие и повтор», 1969; «Логика смысла», 1970; «Анти-Эдип», 1972), М. Фуко периода «археологии знания» («Археология знания», 1969) и «генеалогии власти» («Надзирать и наказывать», 1975; «Воля к знанию», 1976) и Ж.-Ф. Лиотара («Состояние постмодерна», 1979; «Распря», 1984) было показано, что структуралистский сциентизм представляет собой один из современных вариантов «философии тождества» (через Гегеля восходящий к Платону), и был сде-

лан решительный поворот в сторону иррационалистической «философии различия», ориентировавшейся на Ницше и Хайдеггера⁶.

Постструктуралисты стремились не столько опровергнуть, сколько «свести с ума» структурализм, не дискредитировать, но «децентрировать» структуру, показать, что у нее есть своя «изнанка» — неструктурные и неструктурируемые силы, сопротивляющиеся репрессивной власти центра. Этот интеллектуальный протест против принципа власти, воплощенного в самой идее структурной упорядоченности мира, оказался созвучен той бунтарской идеологической атмосфере, которая возникла во Франции во второй половине 60-х гг. и, с одной стороны, послужил философской опорой для «спекулятивно-идеологического» постструктурализма, непосредственно попытавшегося поставить семиотическую «теорию» на службу левому политическому радикализму (группы «Тель Кель» и «Шанж»), а с другой — заметно повлиял на весь облик гуманитарного знания во Франции, особенно на литературоведение, где на смену структуралистскому аскетизму пришли элегантный гедонизм и иронический скепсис, а подчеркнутая строгость квазиматематических построений уступила место свободной импровизации и непринужденному эссеизму. Подобно структурализму, французский постструктурализм также не избежал русского влияния, однако если структурная поэтика во многом ориентировалась на аналитический аппарат и методологические установки русской формальной школы, то постструктуралисты ощутили свое родство с «постформалистом» Бахтиным⁷: бахтинские «диалог», «полифония», «карнавал», сопоставимые с такими ключевыми постструктуралистскими понятиями, как «различие», «децентрация», «становление», «множественность» и «полилог», уже в конце 60-х гг. подверглись активной интерпретации со стороны Ю. Кристевой («Бахтин, слово, диалог и роман», 1967; «Текст романа», 1970; «Разрушение поэтики», 1970), впервые предложившей общепринятый ныне термин «интертекст».

Именно Ю. Кристевой, как автору работ «Σημειωτική. Исследования по семанализу» (1969), «Текст романа» (1970), «Революция поэтического языка. Авангард в конце XIX столетия: Лотреамон и Малларме» (1974) и «Полилог» (1977), принадлежит роль пионера во фран-

⁶ Всесторонний аналитический обзор этой проблематики см. в кн.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

⁷ См.: Косиков Г.К. От «внезаходимости» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1997, № 1, с. 8–20.

цузском литературоведческом постструктурализме, однако его классиком стал Р. Барт. Оставаясь мэтром структурализма, не отказываясь от структуралистского инструментария, Барт, чуткий к новым веяниям, не только создал образцовые произведения постструктуралистского литературоведения («S/Z», 1970; «От произведения к Тексту», 1971; «Удовольствие от Текста», 1973; «Ролан Барт о Ролане Барте», 1975; «Лекция», 1977; «Фрагменты любовного дискурса», 1978; и др.), но сформулировал и на конкретном материале развернул основную оппозицию постструктуралистского литературоведения — *произведение/Текст*.

Если возникновение структурализма в значительной мере было связано с методологическими проблемами, возникшими в процессе становления гуманитарных наук двух последних столетий, то постструктурализм, предельно обнажив мировоззренческую основу этих наук, обнаружив «предпосылочный» характер гуманитарного знания, серьезно подорвал иллюзорное представление о его имманентном характере; кроме того, он был гораздо теснее связан со сквозными тенденциями современного литературного процесса, прежде всего — с практикой европейского «постмодернизма» и его предшественников (Жарри, Джойс, сюрреалисты, Арто, Р. Руссель, Ж. Батай, Борхес, У. Эко и др.); более того, в круг постструктуралистских интерпретаций оказалась вовлечена едва ли не вся философская и художественная литература от античности до нового и новейшего времени — Сократ и Платон (Ж. Деррида, Ю. Кристева), Рабле (Ж. Парис, Ю. Кристева), Руссо (Ж. Деррида), Э. По (Р. Барт), Киркегор и Ницше (Ж. Делёз, Ж. Деррида), Бальзак (Р. Барт), Лотреамон (М. Плейне, Ф. Соллерс, Ж. Деррида, Ю. Кристева), Кэрролл (Ж. Делёз), Малларме и символисты (Ю. Кристева, Ж. Деррида, Р. Барт) и др.

Предприняв очередной опыт переоценки «ценностей европейской культуры», структурализм и в особенности постструктурализм сконцентрировали в себе принципиальные философские проблемы нашей современности.

Это прежде всего касается самого соотношения структурализма и постструктурализма: последний родился не после «смерти» структурализма, а как бы пророс в тех «трещинах», которыми изобиловала монолитная на первый взгляд структуралистская конструкция; у структурализма и постструктурализма есть общая проблематика, но они находятся в отношении своеобразной взаимной инверсии (вот, кстати, почему постструктурализм сумел некоторое время успешно «мимикрировать» под структурализм — вплоть до того момента, пока не набрал силу и не избавился от ставшего ненужным союзника). Так, общим для структурализма и постструктурализма является проблематизация са-

мого понятия «произведение», но если структурализм подменил бытие этого произведения бытием его бессознательной структуры, то постструктурализм — столь же бессознательной, многомерной диахронической глубиной его Текста (интертекста). Соответственно, принципу однозначного «структурного объяснения» произведения постструктурализм противопоставил принцип его множественного смыслового «прочтения», а структуралистскому растворению автора в «языке» — его расщепление на множество дискурсных инстанций и распыление в интертекстовых кодах; если структурализм, вслед за русской формальной школой, попытался возродить поэтику как науку, имеющую собственный предмет и знающую, как «сделано» произведение, то постструктурализм, определив поэтику как «дисциплину с неопределенным предметом или вовсе без всякого предмета» (Ю. Кристева), выдвинул представление о литературе как об одном из способов «семиотического производства»; если структурализм отдавал предпочтение синхронии перед историей, понимая последнюю как серию переходов от одного статичного состояния к другому, то постструктурализм подверг радикальному пересмотру само представление об истории как о смыслосообразном процессе, заменив его бесцельным «становлением», движимым множеством гетерономных «желаний».

* * *

Можно выделить два исходных принципа, лежащих в основе структуралистской методологии: 1) принцип «структурного объяснения» объектов гуманитарного знания; 2) представление о бессознательном характере структуры.

Прежде всего структурализм, являющийся одной из форм научного объяснения, следует отличать от *герменевтики*, исходящей из идеи понимания⁸; кроме того, само структурное объяснение следует выделить среди других типов объяснительных процедур.

Еще в середине прошлого века И.Г. Дройзен противопоставил объяснительный метод как метод естественных наук методу понимания как методу, применяемому в истории⁹, а вслед за ним В. Дильтей применил ту же дихотомию для разграничения «наук о природе» и «наук о духе» («Природу мы объясняем, а душевную жизнь понимаем»)¹⁰.

⁸ Косиков Г.К. [Поэтика и герменевтика] // Вопросы литературы, 1993, вып. 2, с. 37–42.

⁹ Droysen J.G. Grundriss der Historik. Leipzig, 1868, § 8, 14, 37.

¹⁰ Дильтей В. Описательная психология. М.: Алетейя, 1996, с. 16.

Понимание предполагает проникновение на мотивационный, интенциональный уровень человеческой деятельности либо а) путем психологического «вживания» в цели, намерения, представления и чувства индивидов (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, Г. Зиммель), либо б) путем депсихологизированного уяснения семантики этой деятельности и ее результатов – знаков, знаковых образований, социальных институтов и т. п. (Г. Шпет, Г.Г. Гадамер, П. Рикёр и др.).

В отличие от понимания, научное объяснение является номологической процедурой: сталкиваясь с единичными явлениями, оно стремится установить тот общий закон («причину» в широком смысле слова), частными случаями (следствиями) которого являются эти факты¹¹.

Поскольку человек одновременно принадлежит и номологическому порядку причинности и свободному порядку мотивации, постольку к нему возможен как научно-объяснительный, так и «понимающий», герменевтический подход. Так, герменевтика устанавливает с литературой субъект-субъектные, «диалогические», а наука – субъект-объектные, предметно-познавательные отношения; герменевтика разговаривает с литературой, а наука говорит о ней; герменевтика, эксплицируя неявные смыслы произведения, подвергает его бесконечным истолкованиям и перетолкованиям, тогда как наука описывает общезначимые законы, которым оно подчиняется; исторически подвижные выводы герменевтики зависят от культурно-изменчивой «позиции наблюдателя», а устойчивые результаты науки от такой позиции не зависят.

Область научного объяснения разделяется на три подобласти: 1) каузальное объяснение; 2) генетическое объяснение; 3) телеологическое объяснение.

Каузальное объяснение, устанавливающее связь между причинным фактором и фактором-следствием, отвечает на вопрос: «почему возникло то или иное явление»; *генетическое объяснение*, связывающее более позднее состояние объекта с его предшествующим состоянием, отвечает на вопрос: «из чего возникло это явление»; *телеологическое объяснение*, раскрывающее «целевую причину» данного феномена, отвечает на вопрос: «зачем, для чего».

Сфера телеологии, в свою очередь, делится на две пересекающихся, но все же самостоятельных области. Это, во-первых, область целе-

¹¹ Подробнее см.: Гемпель К.Г. *Логика объяснения*. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998; Вригт Г.Х. фон. *Объяснение и понимание // Вригт Г.Х. фон. Логико-философские исследования. Избранные труды*. М.: Прогресс, 1986.

полагания, устанавливающая отношения между интенциями, средствами и результатами действий и использующаяся в таких науках о человеческом поведении, как история и социология, и, во-вторых, область функциональных взаимосвязей во внутренне целесообразных объектах, будь то явления живой природы или продукты человеческой деятельности.

Структурное объяснение относится ко второму типу телеологического объяснения в соответствии с принятым ныне определением структуры: в отличие от простой комбинации элементов, структура есть «целое, образованное взаимосвязанными элементами таким образом, что каждый зависит от других и может быть тем, чем он является, только благодаря отношениям с другими элементами»¹²; при структурном подходе «явления рассматриваются не как простая сумма элементов, которые необходимо выделять, анализировать, разлагать, но как связанные совокупности (Zusammenhänge), образующие автономные единицы, характеризующиеся внутренними взаимозависимостями и имеющие собственные законы»¹³ (этим энциклопедическим определением пользовался, в частности, Л. Ельмслев).

Структурное объяснение принципиально отличается от дедуктивно-номологического объяснения, разрабатывавшегося начиная с XIX в. в рамках позитивистской философии. Позитивизм, исходивший из представления о единообразном устройстве природы и человеческого общества, отстаивавший идею методологического монизма, пытался перенести методы естественных наук в гуманитарную сферу, где якобы действуют законы, аналогичные или даже тождественные тем, которые натуралист открывает в природе (в литературоведении представителями такого монизма были И. Тэн и Ф. Брюнетьер). Поскольку, однако, выяснилось, что в общественной жизни искомые законы, не поддающиеся, как правило, экспериментальной проверке, оказываются либо слишком сложными, либо, напротив, эллиптическими, но в любом случае носят гипотетический характер, постольку уже во второй половине XIX в. гуманитарный позитивизм отказался от глобальных номотетических притязаний и ограничил свою задачу установлением индивидуальных случаев каузальной зависимости и исторической филиации отдельных «фактов», более того, вскоре подменил принцип каузального объяснения принципом каузальной редукции, согласно которому тот или иной внеположный произведению «источ-

¹² Lalande A. Vocabulaire technique et critique de la philosophie, v. 2. P.: P.U.F., 1993, pp. 1031–1032.

¹³ Ibid., v. 1, pp. 372–373.

ник» не просто «обуславливает» соответствующую «деталь» произведения, но «запечатлевается» в нем по принципу «аналогического детерминизма»¹⁴. В результате, лишившись собственной смысловой интенции, произведение, по выражению С. Дубровского, превращалось в «зеркало без амальгамы», в прозрачную пленку, сквозь которую просвечивают смыслы, принадлежащие «отраженной» в этом произведении «реальности»: чтение текста становилось «чтением сквозь текст»¹⁵, а история литературы — фактографической историей ее «источников».

Поскольку, далее, эти источники принадлежат самым разнообразным областям действительности (от индивидуальной психологии автора до философских идей его времени, от социально-этнографических условий до бытовой обстановки и т.п.), произведение с неизбежностью превращалось в конгломерат «фактов», а историк литературы — в их собирателя, хотя и рискующего ошибиться на каждом шагу, но все же в конечном счете уверенного, что в результате кропотливого суммирования всех «обстоятельств», «источников» и «влияний» будет достигнута окончательная и однозначная «истина» о литературе — «полное согласие относительно определений, содержания и смысла произведений»¹⁶.

Понятно, что при таком подходе не только литературоведение как таковое утрачивало свой специфический предмет, растворяя его в предметах других наук¹⁷, но и само произведение распадалось на множество элементов-атомов, существовавших до и независимо от произведения и лишь сложившихся в нем в хрупкую мозаику.

Вот почему позитивистскому атомизму структурализм противопоставил принципиально иное представление о самом понятии «элемент»: «элемент не существует до целого», не является «ни более непосредственным, ни более ранним, чем целое», в той мере, в какой «свойства каждого элемента зависят от структуры целого и от законов, управляющих этим целым». «Познание целого и его законов нельзя вывести из знания об отдельных частях, образующих это целое»¹⁸.

¹⁴ Барт Р. Что такое критика? // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с. 271.

¹⁵ Döubrovsky S. Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité. P.: Seuil, 1966, p. 58.

¹⁶ Лансон Г. Метод в истории литературы. М.: Товарищество «Мир», 1911, с. 45.

¹⁷ Подробнее см.: Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (гл. «Французский структурализм в поисках предмета литературоведения», с. 45–76).

¹⁸ Lalande A. Op.cit., p. 373.

Принцип структурного объяснения, объединяющий все направления структурализма, как в лингвистике, так и в других гуманитарных науках, заключается, однако, не только в представлении о внутренней целесообразности целостного объекта, но и в раскрытии дорефлексивного, бессознательного характера этой целесообразности, что было связано с общими установками постклассической философии, оказавшей значительное влияние на гуманитарные науки XX в.

* * *

Классический философский рационализм («философия сознания», «философия рефлексивности») базируется на ряде посылок и допущений, которые можно резюмировать следующим образом:

В рамках «декартовско-кантовской» онто-гносеологической модели мироустройство понимается как рационально самоупорядоченная и внутренне осмысленная целокупность, управляемая универсальными закономерностями, а человеческая субъективная организация, со своей стороны, непосредственно выводится из этой объективной организации бытия. Отсюда следует, что — в силу онтологической причастности человека к мирозданию — человеческое мышление и предстоящая ему реальность обладают одинаковой природой, а именно: составляя сущность мира, разум составляет и сущность человека, вследствие чего мировая целокупность полностью доступна рациональному постижению (принцип тождества бытия и мышления: «порядок идей» соответствует «порядку вещей»), что и гарантирует привилегированное положение человека в мире. Предполагается, далее, что все формы человеческой жизнедеятельности (как инстинктивной, так и волевой) в конечном счете могут быть редуцированы к актам рационального сознания, а само сознание, таким образом, отождествляется с разумом и с познавательной способностью человека (человек приравнивается к своему разуму), а коль скоро разум добывает общезначимые истины о мире, обязательные для любого индивида, то всякий эмпирический субъект в первую очередь предстает как носитель сверхиндивидуального рационального сознания — как «трансцендентальный субъект», чей разум оказывается источником беспредпосылочного, универсального и абсолютно достоверного знания о мире. И наконец, философский рационализм утверждает, что на уровне сознания нет ничего такого, что не попадало бы в сферу самосознания и не получало бы там адекватного отражения, что сознание, следовательно, в точности таково, каким оно само себя представляет (по формуле «я = я»).

Однако, отстаивая всеислие рациональности и тем самым онтологическое достоинство человека, философия рефлексивности делала это ценой разрыва между эмпирическим субъектом и субъектом

трансцендентальным, между конкретной человеческой практикой и рационально-всеобщими формами сознания. Этот разрыв был самым уязвимым пунктом классической европейской традиции XVII – начала XIX в. (от Декарта до Гегеля); философский кризис, разразившийся в прошлом столетии и связанный в первую очередь с деятельностью таких мыслителей, как Шопенгауэр и Ницше, был не столько опровержением названной традиции, сколько «разглашением» имманентных ей противоречий, «развертыванием внутренних неувязок» и сложной «инверсией» классических способов мышления¹⁹, в результате чего возникли разного рода антропологические учения, положившие в основу следующие тезисы: 1) разум не составляет сущность мира; поэтому 2) мир не тождествен познающему сознанию; 3) само сознание не равно разуму и не может быть к нему сведено (большая часть душевной жизни совершается за его пределами, помимо него и ему неподконтрольно); 4) сознание не является ни первичной, ни беспредпосылочной точкой отсчета в человеке, но, напротив, представляет собой сложную функцию дорефлексивных и иррефлексивных процессов.

«Критика сознания», повлекшая за собой перенос внимания на бессознательные процессы, приняла за последние полтора столетия по меньшей мере три типических формы. Во-первых, это замена познавательно-созерцательного отношения к миру установкой на ценностно-волевое отношение к нему (Шопенгауэр, Ницше). Во-вторых, это открытие Фрейдом «бессознательного» как психической деятельности индивида, не только не осознаваемой им самим, но и не могущей быть объясненной на основе сознания. В-третьих, наконец, это структуралистское бессознательное, которое следует принципиально отличать от фрейдовских иррациональных влечений, имеющих энергетически-биологическую природу.

В противоположность этим влечениям структуралистское бессознательное *организовано* («структурировано как язык», говоря словами Ж. Лакана), хотя нужно подчеркнуть, что такая организация отнюдь не тождественна «строению», «плану» или «каркасу» того или иного объекта. Классический пример дорефлексивной структурной упорядоченности — фонологическая система естественного языка, которая не осознается говорящими субъектами и не дана исследователю в эмпирическом наблюдении; это — виртуальный вариант, реализованный

¹⁹ Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука. М.: Наука, 1972, с. 31.

во множестве своих фонических воплощений (и вместе с тем как бы затемненный ими), иными словами, абстрактный конструкт, аналитически выделяемый из конкретного потока живой речи.

Когда Леви-Стросс перенес фонологическую модель на антропологический материал, применив ее к анализу «элементарных структур родства», он получил новаторские результаты. Если, к примеру, Б. Малиновский объяснял запрет на инцест с нравственно-психологической точки зрения (осознаваемая единокровными субъектами несовместимость родственных чувств и сексуальных привязанностей), то Леви-Стросс, обнаруживший «правила обмена» в родовом обществе, показал, что они носят бессубъектный, трансиндивидуальный характер именно потому, что остаются за пределами сознания индивидов. Отсюда — разница между осознаваемыми «социальными отношениями», с одной стороны, и латентными «социальными структурами» — с другой: «зримые социальные отношения никоим образом не образуют структуру; структура выявляется лишь в теоретической модели, разрабатываемой ученым, позволяя уяснить функционирование этих отношений»²⁰.

Таким образом, бессознательная структура — это формообразующий механизм, порождающий все продукты социально-символической деятельности человека (речевые факты, отношения родства, ритуалы, формы экономической жизни и социального взаимодействия, феномены искусства и т.п.); это категориальная сетка, упорядочивающая любое фактическое «содержание», но сама этого содержания не имеющая (структуралистское бессознательное «всегда пусто, или, точнее, оно так же чуждо образам, как желудок чужд проходящей через него пище. Будучи органом специфической функции, оно ограничивается тем, что налагает структурные законы... на перечисленные элементы, поступающие из других мест, — влечения, эмоции, представления, воспоминания»)²¹. В этом смысле структурализм может быть понят как вывернутый наизнанку классический трансцендентализм, где место кантовских априорных форм рассудка занимают другие априорные формы — структуры социального бессознательного, что и позволило П. Рикёру определить структуралистскую философию как «кантианство без трансцендентального субъекта»²².

Именно этот перенос исследовательской проблематики из сферы субъектности и сознательной интенциональности на бессознатель-

²⁰ Les grands penseurs contemporains. P.: Armand Colin, 1997, p. 19.

²¹ Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale, p. 224.

²² Ricoeur P. Le conflit des interprétations. P.: Seuil, 1969, p.55.

ный уровень человеческого мышления как раз и позволил Ж. Лакану дать знаменитую формулу: «Я мыслю там, где не существую, а значит, существую там, где не мыслю»²³.

* * *

Таковы два исходных принципа структурализма, нашедших воплощение в лингвистике и затем перенесенных в другие области гуманитарного знания.

Структурный подход требует различать в любом культурном феномене два уровня: 1) явный, или «поверхностный», данный в непосредственном наблюдении, и 2) неявный, или «глубинный», собственно структурный. Как соотносятся между собой эти уровни? Ответ на этот вопрос дает один из важнейших ключей к структуралистской методологии — раскрывает ее возможности и очерчивает границы.

Сопоставим в этой связи две классические структуралистские модели — структурное описание мифа об Эдипе, предложенное Леви-Строссом в программной статье «Структура мифов» (1955), и нарратологическую модель А.-Ж. Греймаса, разработанную им в книгах «Структурная семантика» (1965) и «О смысле» (1970).

Анализ Леви-Стросса, как известно, построен на резком зазоре между синтагматической и парадигматической осями мифологической истории.

События мифа, соединенные чисто хронологической последовательностью и способные до бесконечности нанизываться на повествовательную нить (Кадм ищет свою сестру Европу, похищенную Зевсом, затем по приказанию оракула прекращает поиски и отправляется в Бетию, где убивает дракона, из зубов которого вырастают воины-спарты, гибнущие в сражении друг с другом; праправнук Кадма Эдип убивает своего отца Лаия и женится на собственной матери, тогда как дочь Эдипа, вопреки царскому запрету, предает погребению тело Полиника и т.п.), на синтагматической оси образуют едва ли не бессвязный и бессмысленный ряд, напоминая Леви-Строссу оркестровую партитуру, прочитанную не по вертикали, а по горизонтали — как последовательность партий флейты, гобоя, кларнета и т.п.

Смысл, однако, немедленно появится, если прочитать миф парадигматически, а именно: распределить упомянутые события по вертикальным колонкам, найдя для каждой из них «общий знаменатель». Так, братская любовь Кадма, кровосмешительство Эдипа и предан-

²³ См.: Лакан Ж. Истина буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, 1997, с. 74.

ность Антигоны (поверхностный уровень) попадают в первую колонку, обозначенную Леви-Строссом как «гипертрофия родственных отношений» (глубинный уровень). В противоположность первой колонке во второй группируются события, свидетельствующие о «недооценке родственных отношений» (спарты, истребляющие друг друга; Эдип, убивающий своего отца; Этеокл, убивающий брата). Общая черта третьей колонки, посвященной уничтожению чудовищ (Кадм, убивающий дракона; Эдип, убивающий сфинкса), — «отрицание автохтонности человека» (оба монстра, лишаящие своих жертв жизни, должны быть уничтожены, чтобы на земле могли рождаться люди), а общая черта четвертой колонки, содержащей имена, которые указывают на трудность прямохождения (Лабдак — «хромой»; Эдип — «пухлоногий»), напротив, «утверждение этой автохтонности» (люди, порожденные землей, часто выступают как еще неспособные ходить или хромающие).

Получив, таким образом, четырехчленную схему, Леви-Стросс видит в ней характерную для мифологического мышления фиксацию неразрешимого противоречия (для общества, верящего в автохтонное происхождение человека, трудно совместить это представление с тем очевидным фактом, что все мы рождаемся от союза мужчины и женщины), а в самом мифе — логический инструмент преодоления этого противоречия путем медиации. Механизм медиации в мифе заключается в том, что одна из первоначальных противоположностей (например, жизнь/смерть) заменяется противоположностью менее резкой, смягчающей, либо «перебрасывает мост» между изначальной проблемой и проблемой производной, так что в результате происходит ослабление фундаментального противоречия (смысл мифа об Эдипе, таким образом, может быть следующим: переоценка кровного родства есть по отношению к недооценке его то же самое, что и стремление отрицать автохтонность по отношению к усилию ее утвердить). При этом самую логику операций, устанавливающих взаимосвязи между мифемами, как раз и можно назвать «структурным законом построения мифа»²⁴, а описание этого закона — структурным объяснением мифа.

Не забудем, однако, что, в соответствии с формулировками самого Леви-Стросса, латентная структура объекта в конечном счете выявляется лишь затем, чтобы уяснить его функционирование на явном уровне. Выполняет ли рассмотренная модель эту роль? Иными словами, приводит ли структурное объяснение мифа к пониманию его семантической полноты?

²⁴ *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*, p. 241.

С одной стороны, модель Леви-Стросса в определенной мере позволяет переходить от синтагматического к парадигматическому уровню, а именно — возводить единичные события-варианты (например, конкретное убийство родственников) к абстрактным инвариантам (типа «обесценение родственных отношений»), хотя мера эта достаточно ограничена (так, несомненной натяжкой является включение в один и тот же класс столь разных по своему смыслу поступков, как погребение Антигоной своего брата и женитьба Эдипа на незнакомой женщине, которая впоследствии окажется его матерью). Однако обратное движение — от абстрактного уровня к конкретному — чрезвычайно затруднено. Таковы, например, эпизоды самоубийства Иокасты и самоослепления Эдипа; будучи связаны с важнейшим тематическим узлом «вина — наказание — знание», они тем не менее не находят себе места в дихотомической матрице недооценка/переоценка родственных отношений, не могут быть выведены из левистроссовской схемы, иными словами, не поддаются объяснению в терминах его модели.

Таким образом, статическая структура мифа оказывается оторванной от его динамической конкретности и семантической полноты; в модели Леви-Стросса поверхностный уровень не столько раскрывает, сколько скрывает и искажает инвариантные отношения между мифемами; играя мистифицирующую роль, он должен быть совлечен с мифа с тем, чтобы обнажилась его «ахронная матричная структура», однако эта структура, образуя семиологическую подоснову мифа, не ведет к его постижению как смысловой целостности, а значит, не обладает порождающей способностью.

Случайно ли это?

На этот вопрос позволяет ответить анализ нарративной модели А.-Ж. Греймаса, попытавшегося соединить леви-строссовскую идею абстрактной структурной матрицы с пропповской «морфологией сказки».

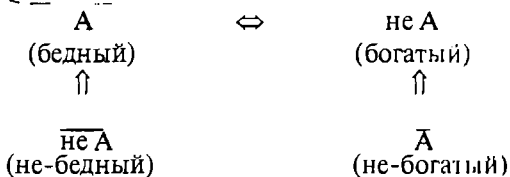
Как известно, В.Я. Пропп обнаружил под собственно событийным слоем русской волшебной сказки уровень, образуемый такими конетруктами, как «действующие лица» и их «функции». Это позволило ему свести бесконечное количество мыслимых персонажей и их поступков к ограниченному числу инвариантов, разработав первый в истории механизм формализации нарративного текста.

По поводу переработки Греймасом морфологической модели В.Я. Проппа можно сделать два предварительных замечания. Во-первых, если сам Пропп ограничил свой материал 100 сказками, сводимыми в конечном счете к одному типу (повествование о победе над змеем — № 300 по классификации Аарне-Томпсона), то Греймас, обобщив и формализовав результаты его анализа, предложил универ-

сальную модель, применимую, по его замыслу, к любому повествовательному тексту. Во-вторых, несмотря на относительно невысокую степень формализации при анализе волшебной сказки, Пропп столкнулся с той же трудностью, что и Лсви-Стросс, — с невозможностью исчерпывающим образом связать явный и неявный уровни повествовательного текста: в сказке, разобранной по «функциям» и «действующим лицам», обнаружился значительный «остаточный» семантический материал («связки», «мотивировки» и «атрибуты» персонажей), не поддающийся выведению из структурного субстрата²⁵.

Преодолеть это затруднение как раз и призвана универсальная модель Греймаса. В ее основе лежит понятие о многоуровневой структуре текста; при этом модель не только фиксирует наличие статических отношений между элементами одного уровня, но и представляет механизм поэтапной конкретизации глубинных категорий и их интеграции в уровни верхнего порядка, то есть стремится описать само порождение эмпирического повествовательного текста.

Самый глубокий абстрактный уровень образует универсальная «фундаментальная грамматика», с помощью которой концептуально упорядочивается любой мыслительный материал. Именно на этом уровне залегает так называемый «семиотический квадрат», построенный с помощью бинарных оппозиций:



где А и $\bar{A}$ связаны отношением противоречивости, А и не-А — отношением противности, А и не-А — отношением импlications.

Конкретизация квадрата происходит следующим образом: достаточно, например, специфицировать свойство не-А как «бедность», приписав его некоему субъекту Х, наделив последнего способностью «желать», а затем ввести процесс трансформации этого свойства в свойство А (богатство), как мы немедленно перейдем с уровня «фундаментальной грамматики» на уровень «антропоморфных действий», где Х становится Субъектом, стремящимся добиться определенной цели.

²⁵ Так, говоря о мотивировках, Пропп был вынужден заключить, что они «иногда придают сказке совершенно особую, яркую окраску» (Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: Наука, 1969, с. 69).

Уровень «антропоморфных действий» у Греймаса образован шестью «актантами» (Субъект — Объект, Адресант — Адресат, Помощник — Противник), представляющими собой продукт формализации пропповских «действующих лиц»; «актанты» связаны отношениями модальности («желать», «знать», «мочь») и выполняют двадцать установленных Греймасом функций, освобожденных от жестких синтагматических зависимостей, которыми они были связаны у Проппа, и выстроенных в парадигматические ряды²⁶.

Чтобы перейти к следующему уровню — уровню «предметной манифестации», нужно персонифицировать субъект X в виде какого-нибудь определенного лица («Жана»), наделить его внутренними и внешними приметами, специфицировать предикат не-А в виде качества «быть бедным», от которого Жан стремится избавиться, и далее конкретизировать процесс трансформации (к примеру, переход Жана от полуголодного существования батрака к жизни состоятельного крестьянина). В результате на уровне «предметной манифестации» придут в движение некоторые конкретные события и не остановятся до тех пор, пока Жан не достигнет своей цели или не потерпит поражения.

При всей стройности подобных рассуждений остается неясным главное: какой из выделенных Греймасом уровней содержит сюжетопорождающие категории, могущие служить предметом такой дисциплины, как сюжетология? Очевидно, что им является уровень *сюжетной семантики*, который должен был бы располагаться между уровнями «антропоморфных действий» и «предметной манифестации». Но его там нет.

Очевидно, что выражение «Субъект X обладает свойством не-А» принадлежит уровню «антропоморфных действий» и устанавливает логические отношения между X и не-А, так как в данном случае безразлично, кто именно является субъектом X и в чем заключается свойство не-А. Зато фраза «Крестьянин Жан беден» (если она описывает исходную сюжетную ситуацию) относится уже к собственно сюжетному уровню; она, с одной стороны, действительно реализует логические отношения, установленные семиотическим квадратом, а с другой — задает семантику сюжета. В сюжете, следовательно, происходит семантизация семиотических категорий, которые, в свою оче-

²⁶ Греймас А.-Ж. Размышления об актантах моделей // Вестник МГУ. Сер. «Филология», 1996, № 1, с. 118—135 (с. 153—170 наст. изд.). См. также: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987, с. 387—422 (с. 186—236 наст. изд.).

редь, упорядочивают его семантическое содержание. Фраза же «В доме у Жана была худая крыша, и ел он только один раз в день» относится уже к уровню «предметной манифестации», то есть к уровню «переменных величин», поскольку детали и краски, при помощи которых изображается бедность Жана, могут стать иными в ином повествовании о нем²⁷.

Дело, конечно, не просто в том, что Греймас «пропустил» сюжетный уровень произведения, отождествив его с уровнем «предметной манифестации», а в том, что сюжет имеет не одно, а, по крайней мере, два измерения и семантические категории не только «наполняют», но и «переполняют» абстрактные схемы, лежащие в основе структурных моделей; хотя они и конкретизируют эти схемы, они не выводятся из них полностью. Сюжетная семантика (связанная в первую очередь с такими понятиями, как «характеры» персонажей и их «мотивировки») имеет свой собственный, независимый от формально-логического механизм порождения, обладающий не семиологической, а социокультурной природой, в чем нетрудно убедиться, знакомясь с произведениями чужой культуры или эпохи, когда мы без труда понимаем актантно-функциональные отношения между персонажами, но не знаем, как проникнуть в свойственную им систему мотивировок.

Оба рассмотренных примера показывают, что понятие структуры не позволяет исчерпывающе объяснить повествовательный текст; не укладываясь в структуру, текст имеет по отношению к ней определенный «избыток». Перефразируя Соссюра и Бенвениста, можно сказать, что в структуре нет ничего, чего бы не было в тексте, однако обратное неверно, ибо в тексте возникает существенное приращение смысла, возникают такие качества, которых не было в структуре. Таким образом, между структурой и текстом существует граница, аналогичная той, что разделяет язык и речь в лингвистике, — граница, которую собственно структурные методы не позволяют переступить.

Это хорошо видно на примере уровневого анализа литературы, использующего механизм иерархической интеграции. Так, мифемы Леви-Стросса обретают значение, группируясь в пучки, которые, в свою очередь, комбинируются между собой, образуя замкнутую систему; уровень функций встраивается в уровень актантов, актанты, претерпев «конкре-

²⁷ Подробнее критический анализ нарратологической модели А.-Ж. Греймаса см. в работах: *Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы.* М.: Наука, 1984, с. 155–205; *Он же.* От Пропла к Греймасу // *Вестник МГУ. Сер. «Филология»*, 1996, № 1, с. 114–117; *Он же.* От структурализма к постструктурализму. М.: Рудомино, 1998, с. 77–122.

тизацию», превращаются в персонажей, а поступки персонажей получают окончательный смысл, когда становятся объектами самого верхнего уровня — повествовательного дискурса, который, согласно структуралистской трактовке, принадлежит имманентной структуре и не имеет выходов вовне в той же мере, что и все прочие уровни, хотя известно, что в реальном акте литературной коммуникации код отправителя, код самого текста и код получателя заведомо не совпадают между собой (то, что «говорит» произведение, не тождественно тому, что «хотел сказать» автор, а то, что «сказалось» в тексте, не тождественно его восприятию читателем). Между тем структурализм, полагая, что все указанные различия, принадлежа области внеструктурной вариативности, несущественны с познавательной точки зрения, принципиально постулирует полную идентичность переданного и воспринятого текстов, а значит, тождество абстрактного автора и абстрактного читателя, в равной степени имманентных повествовательному коду самого произведения²⁸. Иными словами, структурализм, ради познавательной чистоты своей модели, отвергает переход от структуры к тексту и, далее, к коммуникативному контексту. «Подобно тому как компетенция лингвистики ограничивается пределами предложения, — пишет в этой связи Р. Барт, — компетенция повествовательного анализа ограничивается уровнем повествовательного дискурса: далее — переход к иным семиотическим системам» — «социальным», «экономическим», «идеологическим»²⁹.

²⁸ Ср. замечание М.М. Бахтина: «Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя... Это, конечно, не эмпирический слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть *другим* (или чужим) для автора, не может иметь никакого *избытка*, определяемого дружеством. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия» (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1975, с. 367–368).

²⁹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Западная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987, с. 415 (с. 224 наст. изд.).

Анализируя фундаментальную для структурализма дихотомию структура/произведение, можно рассматривать ее с двух противоположных точек зрения. С позиций общей поэтики (или общей лингвистики) первична именно структура («язык» литературы), а произведение выступает как простая материализация ее законов. Напротив, с позиций реального автора и его аудитории первично произведение, а структура (если она вообще осознается) оказывается вторичной абстракцией. В связи с этой антиномией методологические установки структурализма можно уточнить так:

1. Структурные принципы едины для всех знаковых систем без исключения, будь то естественный язык или язык дорожных знаков, язык жестов или язык карточной игры, язык мифа или язык литературы.

2. Структура (язык), будучи «социальным установлением» (Соссюр), находится в определенном конфликте с произведением (речью), возникающим в «индивидуальном акте воли и разума»³⁰. С одной стороны, произведение, разумеется, находится в подчинении у языка, однако, с другой стороны, поскольку отправитель любого сообщения делает это с целью «выражения своей мысли», используя языковой код лишь как необходимое подсобное средство, постольку создание произведения оказывается актом индивидуальной свободы, стремящимся вырваться из-под власти структуры: не ограничиваясь простым комбинированием уже готовых элементов, произведение предстает как продукт инноваций, грозящих «изменениями» и «повреждениями» в наличном состоянии структуры. Поэтому структура, со своей стороны, «ежеминутно препятствует свободе выбора»³¹, а структурализм последовательно отвлекается от речи, дискурса и произведения как от самостоятельного предмета, рассматривая их только как иллюстрацию языковых правил. Исследовательская задача структурализма заключается в том, чтобы, заглянув «по ту сторону» неустойчивых текстовых фактов, реконструировать язык как стабильное виртуальное единство (примером как раз и служат модели Леви-Стросса и Греймаса).

3. Если различать семиологию как науку о взаимозависимостях знаков в системе и семантику как науку об их употреблении в речи, то структуру следует отнести к области семиологии, а произведение — к области семантики. Семиология оперирует понятием значимости, а семантика — понятием значения. Поскольку с семиологической точки зрения «в языке нет ничего, кроме различий»³², соссюровские значи-

³⁰ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977, с. 52.

³¹ Там же, с. 107.

³² Там же, с. 152.

мости определяются как относительные, дифференциальные величины, конституирующиеся не положительным, а отрицательным образом — через взаимные различия элементов данной системы. Такова фонема — «пучок дифференциальных отношений», образованный ее оппозитивными связями со всеми прочими фонемами данного языка; таково словарное слово, смысл которого определяется его соотносительным местом среди других слов, до бесконечности отсылающих друг к другу в замкнутом лексическом поле словаря; таковы же и леви-строссовские мифемы, приобретающие «сигнификативную функцию» лишь в форме «пучков»; таковы же, наконец, и греймасовские актанты — парадигматические функтивы связывающих их функций. В семиологии, таким образом, знаки определяются имманентно; вопрос об их предметной отнесенности выносится за пределы исследования. Семантика, напротив, интересуется отношением знаков к внеязыковому миру — их референцией, то есть той функцией, которой слова не имеют в структуре, а могут приобрести только за пределами. Семиология имеет дело с идеальными, абстрактными «смыслами», требующими референциальной реализации, осуществляющейся лишь в произведении, тогда как семантика имеет дело с предметно-содержательными значениями, которые реализуются в самом предметно-содержательном мире. Однако структурализм, будучи имманентно-формальным, не имеет средств для выхода за пределы своего замкнутого пространства.

Итак, структура — это замкнутое, статичное, замкнутое в себе абстрактное и императивное отношение к своим пользователям целое, обладающее уровнем организацией и образованное конечным числом составляющих и правил их комбинирования, поддающихся систематизации и инвентаризации. Это значит, что структурализм выводит за пределы своей компетенции:

- причинное объяснение литературы, заменяя каузальный детерминизм имманентным детерминизмом структуры;
- произведение как динамическое событие;
- семантическое измерение произведения, которое оно обретает за счет своего текстового употребления;
- целевые установки автора и интенциональные значения, которые он вкладывает в свое сообщение;
- акты выбора и инновации, осуществляемые в процессе создания произведения;
- коммуникативную ситуацию, адресованность текста, требующую учитывать не только его отправителя, но и получателя, а также контекст.

В сфере языкознания подобные жертвы были оправданны в той мере, в какой соссюрровский и постсоссюрровский структурализм стре-

мился выделить в том разносистемном *объекте*, которым является речевая деятельность (*langage*), специфический *предмет* лингвистики как таковой — язык (*langue*). В самом деле, поскольку речевая деятельность, будучи одновременно физической, физиологической, психической, индивидуальной и социальной и т.п., является, по характеристике Соссюра, «многоформной» и «разнородной», постольку ее могут исследовать самые разные научные дисциплины — акустика, психология, антропология, филология и др.³³, однако если лингвистика хочет конституироваться в самостоятельную науку, она, согласно Соссюру, должна выделить в речевой деятельности такой предмет, который не смешивался бы с предметами прочих наук: *«надо с самого начала встать на почву языка и считать его основанием для всех прочих проявлений речевой деятельности»*³⁴. Вот почему Соссюр и стал создателем «внутренней лингвистики», последовательно устраняющей из рассмотрения все, что чуждо имманентной организации языковой структуры и может быть отнесено к «внешней лингвистике».

В литературоведении к концу прошлого столетия назрели аналогичные проблемы. О том, что под расплывчатым названием «наука о литературе» на самом деле сосуществует целый конгломерат дисциплин, каждая из которых обращается к литературному материалу ради своих собственных целей, еще в 1893 г. не без тревоги писал А.Н. Веселовский: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?»³⁵. Четверть века спустя аналогичным вопросом задался Р. Якобсон: «...до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отхо-

³³ Соссюр Ф. де. Цит. соч., с. 47–48.

³⁴ Там же, с. 47.

³⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940, с. 53.

дят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т.д. — и что последние могут, естественно, использовать и литературные памятники как дефектные второсортные документы»³⁶.

Если, однако, сам Веселовский, сформировавшийся в атмосфере позитивизма, не сумел выделить предмет литературоведения из общей истории культуры («История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»³⁷), то русские формалисты, напротив, дали ряд смелых формул, имевших выраженную «спецификаторскую» направленность: «предметом литературной науки как таковой должно быть исследование специфических особенностей литературного материала, отличающих его от всякого другого» (Б.М. Эйхенбаум)³⁸; «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что производит литературным произведением» (Р. Якобсон).

Однако что такое литературность? Формалистский вопрос два существенно разных ответа. Согласно первому ответу, литературность возникает в дискурсных актах; будучи свойством высказывания, но не речи, она рождается в «высказываниях с установкой на литературность»³⁹ и предполагает «превращение речи в поэтическое произведение и систему приемов, благодаря которым это превращение совершается»⁴⁰. Эта идея, выдвинутая в начале века Л.П. Якубинским и Р.О. Якобсоном и подхваченная Пражским лингвистическим кружком (Я. Мукаржовский и др.), была сочувственно воспринята и активно обсуждалась во французской стилистике 60-х гг. — в работах Ж. Козна, Н. Рюве, А. Миттерана и других авторов, разрабатывавших «стилистику отклонений».

Согласно второму ответу, понятие литературности следует связывать не столько с «ощутимостью формы», сколько, напротив, с обычно неощутимыми, но действенными «общими законами построения литературного произведения» — законами, находящимися в ведении теоретической, или общей, поэтики.

Аристотелевская поэтика, наука о «делании» литературных произведений, носившая телеологический и рецептурно-прагматический характер, имела абсолютно непререкаемый авторитет вплоть до кон-

³⁶ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987, с. 275.

³⁷ Веселовский А.Н. Цит. соч., с. 52.

³⁸ Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987, с. 380.

³⁹ Якобсон Р.О. Цит. соч., с. 273.

⁴⁰ Якобсон Р.О. Цит. соч., с. 275, 81.

ца XVIII в. Отвергнутая XIX столетием («Созданная Аристотелем поэтика мертва» — В. Дильтей), которое телеологии предпочло генезис, а «форме» — «становление», поэтика, однако, возродилась в нашем веке — сначала в рамках русского формализма («Это просто старая теория словесности Аристотеля» — так прокомментировал в 1925 г. свою «Теорию литературы» Б.В. Томашевский), а также немецкой «морфологической школы» и англосаксонской «новой критики», а затем, в 60-е гг., — во французском структурализме, заново введшем в обиход сам термин «поэтика» как синоним «науки о литературе».

Р. Барт, формулируя трихотомию чтение/критика/наука о литературе (где «чтение» требует эмпатического вчувствования в произведение, «критика» — его семантической активизации, а «наука о литературе» — объективированного анализа тех формальных условий, которые делают возможными это вчувствование и эту активизацию) и отделяя задачи поэтики от задач герменевтики, писал: «...придется распрощаться с мыслью, будто наука о литературе сможет научить нас находить тот единственно верный смысл, который следует придавать произведению: она не станет ни *наделять*, ни даже *обнаруживать* в нем никакого смысла, она будет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который *приемлем* для символической логики человека, подобно тому как фразы французского языка приемлемы для “лингвистического чутья” французов»; задача поэтики — описать «приемлемость произведений», подобно тому как языковеды «описывают *грамматичность* фразы, а не ее значение»⁴¹.

Таким образом, первая задача литературоведения заключается в том, чтобы отделить свой предмет от предметов других гуманитарных наук («Фрейд дал анализы литературных произведений, однако они принадлежат не науке о литературе, а психоанализу»⁴²), а вторая — в том, чтобы определить этот предмет. Если предметом сосюрровской лингвистики является не конкретное высказывание (текст), а языковая структура, порождающая любые правильные высказывания на данном языке, то, рассуждая по аналогии, литературоведы-структуралисты также стали рассматривать отдельное произведение как «проявление чего-то иного, нежели само это произведение», как «манифестацию гораздо более общей абстрактной структуры, одной из многочисленных реализаций которой оно является», причем, по мысли Ц. Тодорова, эта структура будет иметь уже не внелитературную природу, а

⁴¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с. 356, 360.

⁴² Todorov Tz. Poétique // Qu'est ce que le structuralisme? P.: Seuil, 1968, p. 104.

принадлежать самой литературе. Она будет внешней по отношению к произведению, но внутренне присущей литературе как таковой: «произведение окажется спроецированным на нечто иное, нежели оно само, как и в случае с психологической и психоаналитической критикой, но это «иное» будет уже не внешней структурой, но структурой самого литературного дискурса. Каждый конкретный текст окажется лишь примером, позволяющим описать качество литературности»⁴³.

Итак, структуралистская «литературность» — это универсальные законы «языка» литературы, позволяющие конструировать все множество правильных с точки зрения этого языка произведений-высказываний. Исследование этих законов вполне плодотворно, что и доказали опыты построения структурной нарратологии, предпринятые А.-Ж. Греймасом, Кл. Бремоном, Ц. Тодоровым и их последователями. Однако если под литературностью понимать именно специфические свойства литературы, присущие только ей и никакому иному способу «понимающего овладения миром», то следует признать, что структурализм не сумел ее обнаружить⁴⁴, поскольку все элементы литературного «языка» (от тропов и фигур до актантов и функций), равно как и правила их комбинирования, без труда можно обнаружить и во внелитературных жанрах — не только в лирическом стихотворении, но и в молитве, не только в романе или в новелле, но и в газетном репортаже, в очерке, в историческом сочинении или даже устном рассказе о происшествии (не говоря уже о том, что, как известно, объем понятия «литература» подвержен историческим изменениям). Специфика литературы не связана с ее «языком»; и, следовательно, следует не на атомарном уровне, а на уровне

⁴³ Ibid., p.102. Ср.: «Поэтика ставит своею задачей не категории, которые позволили бы описать различия между произведениями в их единстве и разнообразии одновременно, но, напротив, выявить то общее, что в них есть индивидуальное. Произведение будет играть роль иллюстрации, а не статус высшей реальности. Поэтика не должна заниматься разработкой теории литературных описаний, которая покажет, в чем различия между возможными в литературе описаниями похожи друг на друга и в чем, с другой стороны, они между собой различаются; но ее отнюдь не будут занимать специфические описания в том или ином конкретном тексте» (*Ducrot O., Todorov Tz. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. P.: Larousse, 1972, p. 106–107).

⁴⁴ Подробнее см.: *Косиков Г. К.* Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М.: Наука, 1977, с. 37–66; *Он же.* От структурализма к постструктурализму, с. 45–76.

⁴⁵ См.: *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М.: Радуга, 1983, с. 355–369.

комплекса, который представляет собой произведение, но который как раз и исключается структурализмом из рассмотрения, получая статус «примера» и «иллюстрации».

Этот «отказ» от произведения имеет принципиальный смысл, свидетельствуя о той качественной перестройке, которой подверглась поэтика в XX столетии. Поэтика Аристотеля была нормативной не потому, что, зная, как должно быть устроено совершенное произведение, она описывала и тем самым предоставляла в распоряжение авторов соответствующие приемы. Это была именно телеологическая поэтика — поэтика осознанного «делания» идеальных произведений. В этом смысле поэтология русского формализма занимает промежуточное положение между аристотелевской и структуралистской поэтиками. Не ставя своей целью научить (прямо или косвенно) писателей сочинять образцовые произведения, формальная школа не отказалась тем не менее от самой телеологии «делания» (ср.: «Как сделана „Шинель“ Гоголя» Б.М. Эйхенбаума, «Как сделан „Дон Кихот“» В.Б. Шкловского), от подхода к произведению как к конструктивному целому, хотя при этом формалисты склонны были считать, что телеологический момент вытекает не из акта индивидуального творчества, а из активности приемов как таковых, отнюдь не всегда осознаваемых автором. Открыв, таким образом, «непреднамеренную телеологию» литературы, формализм в силу ряда причин не смог разработать эту проблематику до конца: данные формализмом описания приемов и способов их функционального вхождения в конкретные художественные единства остались разрозненными, несистематизированными. Поэтика русского формализма — это уже не поэтика произведения, но это еще и не поэтика бессознательного языка литературы, какой она станет у французских структуралистов.

Разницу между формализмом и структурализмом в данном отношении можно сформулировать так: для формалистов язык литературы все еще оставался средством создания произведения, тогда как для структурализма средством стало само произведение, при помощи которого воплощает себя структура.

* * *

Будучи одной из форм сциентизма, структурализм тем не менее в скрытой форме содержал в себе предпосылки постструктурализма хотя бы в той мере, в какой делал своим предметом бессознательное. Однако постструктурализм, воспользовавшись энергией и концептуальным аппаратом своего предшественника, отверг его рационалистические установки. Если структурализм, попытавшийся разоблачить иллюзии разума средствами самого разума, представлял собой само-

критику сознания, стремящегося освободиться от своих нелегитимных порождений, то постструктурализм обвинил в «метафизичности» разум как таковой.

Так, уже сама идея «структурности структуры» с неизбежностью предполагает явную или скрытую веру в наличие («присутствие») некоего — трансцендентного или имманентного миру — упорядочивающего центра, создающего любые структуры и ими управляющего⁴⁶. Именно представление об онтологическом и аксиологическом центре, получавшем в истории западноевропейской метафизики (от Платона и Аристотеля до Фихте и Гегеля) различные наименования (Абсолют, Логос, Истина, Бог, Субстанция, Сущность, Я, Мировой дух и т.п.), лежит в основании философского монизма, или, по Деррида, онто-тео-телео-логоцентризма, который хочет вывести все бесконечное многообразие наличной действительности из одного абсолютно простого и абсолютно всеобъемлющего основания, или первопринципа. В этом отношении разница между Платоном и Гегелем заключается лишь в том, что если в первом случае абсолют мыслился как нечто неподвижное и самотождественное, то во втором ему — с помощью таких понятий, как «противоречие», «отрицание» и «снятие», — была придана динамика. Гегелевская диалектика, однако, не может (и не стремится) подорвать гомогенность метафизической картины мира, поскольку взаимоотрицание «одного» и «иного», введенное внутрь абсолюта, не разлагает «тождество тождества и нетождества», а оборачивается «снятием» противоречия в диалектическом синтезе, который обеспечивает «самодвижение» и «саморазвитие» субстанции; последнее же выступает в виде «бесконечного прогресса», который на самом деле больше напоминает круг, ибо «начало» и «конец» в нем смыкаются.

Таким образом, метафизика основывается на представлении о целостности, тотальности (всеохватности) и внутренней завершенности абсолютного центра. Отсюда, во-первых, возникает истинский преформизм (поскольку центр является первоначальным и сущим, то он в свернутом виде содержит в себе весь мир и, реализуясь, лишь развертывается); во-вторых, гегелевское «отрицание» является псевдоотрицанием именно потому, что оно не выводит за пределы абсолюта (всякое «иное» — «свое иное»), а, скорее, напоминает некое истинное, которое следует пройти, что-

⁴⁶ Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник МГУ. Сер. «Филология», 1995, № 5, с. 171 (с. 408 наст. изд.).

бы в конце концов вернуться в потерянный (на время) рай тотальности, где все различия поглощаются единством (чтобы подчеркнуть этот стабилизирующий момент, Деррида предложил переводить гегелевское «снятие» [Aufhebung] словом «смена» [la relève] по аналогии со сменой караула или часового, коль скоро такая смена производится лишь затем, чтобы надежнее оберечь охраняемое место и его изначальную безопасность⁴⁷; и в-третьих, обуславливает деструктивную установку познающего субъекта по отношению к познаваемому миру: воля к знанию, будучи в конечном счете волей к овладению абсолютной истиной, иными словами, волей к власти, предполагает стремление прорваться сквозь превратный мир феноменов в ноуменальный мир («Человек, — говорит по этому поводу Гегель, — стремится вообще к тому, чтобы познать мир, завладеть им и подчинить его себе, и для этой цели он должен как бы разрушить, то есть идеализировать, реальность мира»⁴⁸).

Стратегическая задача философского постструктурализма тройка. Во-первых, она заключается в том, чтобы освободиться от власти абсолюта. Достаточно осторожный для того, чтобы прямо отрицать истину-логос, Деррида вводит понятие *différance* («различание», «дифференция» и вместе с тем — временная «оттяжка», «отсрочка»), позволяющее поставить под сомнение «наличие» и «самоналичие» этой истины, ее живое присутствие «здесь и теперь»: в концепции Деррида центр либо отступает в бесконечную ретроспективу прошлого, либо ускользает в столь же бесконечную перспективу будущего, но в любом случае он не является человеку, а являет множество следов своего отсутствия. Во-вторых, лишенное онтологического основания, мироздание превращается в чисто феноменальный мир: если, согласно Делёзу, учение Платона было «философией восхождения» (из «пещеры» в «мир Идей»), а учение Ницше — «философией нисхождения» (когда за каждой пещерой открывается другая, еще более глубокая), то для Делёза «нет больше ни глубины, ни высоты» — нет ничего, кроме «автономии поверхности», где обнаруживаются «события, смыслы и эффекты, несводимые ни к глубинам тел, ни к высоким Идеям»⁴⁹. В-третьих, наконец, и сама эта поверхность не обладает ни единством, ни однородностью. В противовес гегелевскому «противоречию», способствующему сохранению целого, постструктурализм вводит понятие радикального «различия», которое, в отличие от «негативности», яв-

⁴⁷ См.: *Derrida J. Marges — de la philosophie*. P.: Minuit, 1972, p. 102.

⁴⁸ *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения, т. 1. М.—Л.: Соцэкгиз, 1929, с. 88.

⁴⁹ *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995, с. 158–164.

ляется не источником целесообразного развития, но источником бесцельного калейдоскопического «движения» множества гетерогенных и гетерономных культурных инстанций, не допускающих ни синтеза, ни ассимиляции, но предстающих как множество «центров силы», ведущих между собою бесконечную и безысходную борьбу (агональную «распря», по Лиотару) — борьбу не за истину, а за власть.

Иллюстрацией всех этих идей может служить постструктуралистская трактовка истории, прямо отталкивающаяся не только от просветительских и постпросветительских, но и от структуралистских представлений об историческом становлении.

Просветительское учение о человеке как о существе, занимающем центральное положение в мироздании (и, соответственно, как о полноправном и ответственном субъекте сознания и самосознания), служило естественным основанием веры в линейно-поступательное развитие человеческого рода, способного «сделать из себя все, чем он может и должен стать»⁵⁰, — веры, получившей классическое обоснование в гегелевской монистической и телеологической концепции истории.

Между тем эта концепция имела и свою уязвимую сторону: превращая каждый предыдущий этап в простую подготовительную ступень для этапа последующего, она тем самым лишала любой из них всякой самостоятельности, так что уже для Гердера был вполне очевиден конфликт между историческим телеологизмом, с одной стороны, и необходимостью признать самоценность каждой культуры и каждой исторической эпохи — с другой.

Этот конфликт, подспудно подрывавший линейную модель истории и заметно усилившийся к середине XIX в., побудил Л. фон Ранке сделать принципиальный акцент на равноправии всех форм организации человечества. «Каждая эпоха по-своему непосредственно обращена к Богу, и ценность ее заключена не в том, что будет после нее, а в ее собственном существовании, в ее самости»⁵¹ — таков знаменитый тезис Ранке, сформулированный им в 1854 г. и выражающий «множественной истины», поскольку за всеми безразличными «ханами» сохраняется полновесный смысл, гарантируемый непосредственной сопричастностью центру.

Стоило, однако, этой идее рухнуть, как она стала практически неизбежным, ярким проявлением, проявившимся сначала в структуралистской, а затем в постструктуралистской философии.

⁵⁰ Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.-Л.: ГИХЛ, 1959, с. 287.

⁵¹ См.: Meinecke F. Die Entstehung des Historismus. München, Berlin, 1936, S. 644.

Что касается структурализма, то, недооценивая диахронию, он не выработал аналитических инструментов, позволяющих объяснять внутренние переходы между сменяющими друг друга историческими формами, и далеко не случайно на место преемственного развития Леви-Стросс поставил дискретную множественность самодовлеющих культур, не имеющих ни общего смыслового центра, ни трансемпоральной связующей нити. Превратив мировую цивилизацию в статическую «коалицию» самобытных культур, Леви-Стросс изъяснял историю как идею прогресса, так и вообще всякую динамику; тем самым, порвав с телеологической историей, структурализм сделал это за счет полного ее обездвижения и вернулся, как показал Деррида⁵², к аисторизму руссоистского типа; в результате, чтобы объяснить очевидный факт временной смены структур, Леви-Строссу пришлось воспользоваться такими понятиями, как «случайность», «прерывность», «скачок» и даже «катастрофа».

В данном отношении постструктуралистская критика структурализма — это критика его статики в пользу динамики, но динамики, понятой как «недиалектическое движение», как «безгрешность становления» (Ницше), не ведающего ни начала, ни цели, ни истины, ни лжи, ни правоты, ни вины.

Если, таким образом, «топографическое» сознание структурализма тяготеет к тому, чтобы расслоить историю на неподвижные состояния, а затем их релятивизировать, то постструктурализм на место «истории зарождающегося, развивающегося, осуществляющегося смысла» поставил «монументальную историю» (Ф. Ницше), лишенную «минимального семантического ядра», историю хаотическую, кишашую множеством диффузных «функций» и взаимоисключающих «модальностей», образующих бесконечный «карнавал времени»⁵³, причем «колеса» этого времени вращаются не только с разной скоростью, но и в разных плоскостях, а зачастую и в разных направлениях.

* * *

Итак, не историческое движение, а «движение без истории», не единство становления, а «становление без единства», не множественная истина, а «множественность без истины» — таково кредо постструктуралистской философии, которое, разумеется, может обязывать лишь тех, кто его исповедует.

⁵² Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук, с. 187 (с. 424 наст. изд.).

⁵³ См.: Деррида Ж. Позиции. Киев: Д. Л., 1996, с. 101–110.

Между тем, если использовать постструктуралистские оппозиции (тождество/различие; единство/множественность; моносемия/полисемия; гомогенность/гетерогенность; системность/внесистемность; интеграция/дезинтеграция; линейность/объемность; закрытость/открытость; монолог/полилог; структура/игра) как аналитический инструмент, они позволяют преодолеть одномерное отношение «структура — произведение» и выйти в многомерное пространство Текста (Р. Барт), или интертекста (Ю. Кристева).

Произведение и Текст — разнокачественные реальности, нуждающиеся в разных способах анализа.

Литературное произведение — это архитектурное целое, единство которого определяется единством его смысловой интенции — задачей внушения читателю/слушателю определенного смысла. Произведение — это телеологическая конструкция, готовый, завершённый, внутренне упорядоченный объект, имеющий смысловую доминанту и организованный для воздействия на адресата. Будучи продуктом авторской воли и имея целью осуществить коммуникативную власть над аудиторией, произведение моноцентрично, моносемично и монологично.

Напомним, что современная теория литературы знает несколько основных подходов к произведению: 1) с точки зрения его каузально-генетического объяснения; 2) с точки зрения общей поэтики, строящей дедуктивную универсальную модель, которая позволяет порождать бесконечное множество конкретных текстов; 3) с точки зрения функциональной поэтики, выявляющей и описывающей внутренние взаимосвязи элементов в отдельном произведении; 4) с точки зрения герменевтики, занимающейся истолкованием смыслового содержания литературы. Вместе с тем литературоведение знает и интертекстовый анализ, касающийся отношения произведения к другим (предшествующим и современным) произведениям и дискурсам — научным, публицистическим, философским, литературным, его как бы в зачаточной форме — в виде проблематики «источников» и «влияний», оказанных на произведение и другими авторами и т.п. или скрытых цитат, отсылок, реминисценций и т.п.

Решая эту проблему, историческое литературоведение, как правило, к двум хотя и противоположным, но дополняющим ответам: составив «воображаемую историю» прочитанных писателем книг, они либо растворяют его в предшествующем «культурном опыте», не располагая инструментом, позволяющим объяснить его самобытность, либо, напротив, пытаются подчеркнуть эту самобытность, но делают это не позитивно, а, скорее, негативно — путем простого

«вычитания» всех элементов, которыми данный писатель обязан своим предшественникам.

Между обоими подходами нет противоречия: оба они предполагают взгляд на произведение как на сугубо индивидуальную, неотчуждаемую собственность автора, довольно механически разделяя в нем то, чем автор «обязан» своим предшественникам, и то, что можно признать его «неповторимым вкладом» в литературу. Разница лишь в том, что в первом случае исследователя более интересует «расходная» статья, а во втором — «приходная», однако и там, и тут он вынужден выделять, с одной стороны, такие элементы произведения, которые имеют «происхождение» в традиции и потому поддаются рациональному объяснению, а с другой — такие, которые находят источник в иррациональном «гении» автора и представляют собой едва ли не чудом возникшую литературную «прибавочную стоимость» (неповторимый «вклад» писателя в литературу).

Между тем проблема должна быть вынесена в иную плоскость.

Литературное произведение имеет по меньшей мере три измерения: во-первых, оно возникает и строится по поводу того предмета, о котором идет речь (автор изображает этот предмет, высказывает свое отношение к нему и т.п.), во-вторых, стремясь воздействовать на адресата, оно пытается учесть его возможную точку зрения и предвосхитить возможные реакции и, в-третьих, оно возникает как отклик и реплика на чужие высказывания. Таким образом, отдельные произведения (а также любые дискурсы и речевые практики) обретают смысловую полноту не только благодаря своей референциальности, но и в силу своей взаимной соотнесенности, в силу того, что все они находятся в общем интертекстовом пространстве: не существует ни одного высказывания вне его взаимодействия с другими высказываниями.

Вот почему интертекст следует понимать не как собрание «точных» цитат из различных авторов (подобный центон или попури есть не что иное, как банальный продукт ножниц и клея), но как пространство схождения всевозможных *цитаций*. Конкретная цитата, реминисценция, аллюзия и т.п. — это частный случай цитации, эллиптический знак, симптом чужих смысловых языков, кодов и дискурсов, которые как бы в свернутом виде заключены в данном произведении и, будучи развернуты, позволяют реконструировать эти коды и дискурсы.

Любая «цитата», таким образом, играет двоякую роль: с одной стороны, вступая в отношения функциональной зависимости со всеми прочими частями и элементами произведения, подчиняясь авторскому заданию, она становится органической частью этого произведения, однако, с другой стороны, пробуждая энергию того произведения или дискурса, из которого цитата заимствована, она пробуждает

Представляя сложное, многократное переплетение множества разнородных кодов, дискурсов и голосов, культура в данном отношении как раз и может быть определена как Текст (*текст* значит «плетение», «ткань»), в который вплетается каждое новое произведение-высказывание. Текст – это память, в атмосферу которой независимо от своей воли погружен каждый писатель: даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, он все равно находится в окружении чужих дискурсов, которые он впитывает либо сознательно, либо бессознательно, и потому по самой своей природе любой текст одновременно является и произведением, и интертекстом.

Поэтика не имеет ключа к интертексту: она способна описать его инвариантную структуру и его «плоскую поверхность», образованную единством авторского задания²⁴, однако выделить в произведении Текст способен лишь такой анализ (Кристева называет его «семанализом»), который отвечает по крайней мере трем условиям. Во-первых, он должен рассматривать литературное высказывание «не как точку (устойчивый смысл), но как место *пересечения* текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним и предшествующим культурным контекстом»; во-вторых, возникновение интертекста должен рассматриваться «как процедура «чтения-письма»: интертекст *пишется* в диалоге чужих дискурсов и потому «всякое чтение – это еще и письмо других слов (текстов), где каждое слово – это еще и другое слово (текст)»; в-третьих, интертекст – это динамический аспект интертекста: интертекст *происходит*, а не наличествует, а

⁵⁴ См.: Крестева Ю. Разрушение поэтики // Вестник МГУ. Сер. «Филология», 1994, № 5 (с. 458 наст. изд.).

вырабатывается по отношению к другой структуре»; возникновение произведения предполагает реструктурирующую трансформацию всего интертекстового материала: «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»⁵⁵.

Текст, таким образом, — это неперемное условие возникновения произведения; однако, в отличие от последнего, Текст не знает ни конца, ни начала, ни внутренней иерархии, ни линейной упорядоченности, ни нарративной структуры; если произведение можно определить как то, что «сказал» автор, то Текст — это то, что «сказалось» в произведении независимо от авторской воли. Текст имеет диахроническую глубину (недоступную для структурного анализа); это культурная память произведения, в которой хранится множество «кодов», новых и старых, забытых и полузабытых и потому обладающих различной степенью актуальности для современной аудитории. Допуская добавление все новых и новых элементов, текстовое пространство непрерывно, открыто и безгранично, что, в частности, выражает известная формула Деррида: «Внетекстовой реальности вообще не существует»⁵⁶. В отличие от произведения, где от предшествующего элемента можно перейти только к последующему или к тому, на который он непосредственно указывает, из любой точки Текста расходится множество следов, пересекающихся между собой, отсылающих друг к другу и образующих непрерывно расширяющуюся сеть, где можно странствовать до бесконечности. Вместе с тем, будучи заполнен разнотипными кодами, текстовой континуум хотя и непрерывен, но отнюдь не однороден: в нем сосуществуют разнонаправленные коды и зачастую взаимонепереводимые культурные языки, имеющие самое разное происхождение. Поэтому гетерогенность Текста, многократно пересеченного культурно-языковыми границами, обуславливает его внутреннюю динамику и конфликтность (диалог, размежевание, вражда, агрессия, ассимиляция, защита кодов друг от друга и т.п.).

Из того факта, что Текст — это культурная полисемия (множественность, вариативность, безвластие, внесистемность), упакованная в моносемичную оболочку произведения, вытекает принципиальная двойственность в отношениях между произведением и Текстом

⁵⁵ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хроно-топ, 1993, № 3, с. 5–6 (с. 429 наст. изд.).

⁵⁶ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000, с. 313.

С одной стороны, произведение без Текста существовать не может: любое произведение, по замечанию Барта, — это всего лишь «эффект Текста», оплотненный результат «текстовой работы», «шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом»⁵⁷. С другой стороны, однако, произведение не является пассивным продуктом Текста, у него есть своя собственная энергия, и возникает оно в результате «поглощения множества текстов (смыслов) поэтическим сообщением, центрированным с помощью какого-нибудь одного смысла»⁵⁸.

Для постструктурализма энергия произведения — это энергия насилия, осуществляемого как по отношению к Тексту, так и по отношению к аудитории.

Властные отношения существуют в первую очередь между произведением и Текстом: перерабатывая текстовый материал, подчиняя его своему телеологическому заданию, произведение как раз и совершает над ним насилие; оно актуализирует и интегрирует только нужные ему смыслы, отсекая все, что не вписывается в его организацию; при внимательном чтении в любом произведении можно обнаружить смысловые лакуны, разрывы и непоследовательности, являющиеся не дефектами конструкции, а следами и симптомами репрессивной работы произведения. Поэтому метод деконструкции, изобретенный Деррида, заключается в том, чтобы, «разобрав» монолитное здание произведения и максимально дезорганизовав составляющие его элементы, подорвать тем самым его власть и высвободить максимальное число разнородных текстовых смыслов.

Текст становится эмблемой безвластия и культурного плюрализма⁵⁹, когда, по Барту, каждая смысловая инстанция несет в себе собственную «истину» («истину желания»), и поскольку таких истин ровно столько, сколько существует субъектов желания, все множество куль-

⁵⁷ Барт Р. Избранные работы, с. 415.

⁵⁸ Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une séma

⁵⁹ «Читателя Текста можно уподобить праздному себя всякие напряжения, порожденные воображаем... не отягощен; он прогуливается... Его восприятия мно... не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению — отблески, цветочные пятна, растения. жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлюпающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом конце лошаины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом». Все эти «цитации», доносящиеся до читателя, суть не что иное, как «языки культуры... старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию» (Барт Р. Цит. соч., с. 417–418).

турных языков образует своего рода сокровищницу, из которой каждый индивид свободен черпать «в зависимости от истины своего желания»⁶⁰.

Что касается коммуникативного отношения «произведение — читатель», то произведение, будучи «идеологемой» (выражение, заимствованное Кристевой у М.М. Бахтина), обладающей эстетической силой воздействия, представляет собой орудие власти автора над читателем; автор и аудитория как бы заключают между собой молчаливый договор, по которому читатели добровольно подчиняются тому художественному «гипнозу», которому их подвергают; полноценный акт эстетической коммуникации предполагает «мимесис» со стороны адресата, вживание, вчувствование в мир произведения. «Читать, — замечает по этому поводу Барт, — значит желать произведение, желать превратиться в него; это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария, на которую способен читатель как таковой, — это подражание...»⁶¹

Однако, позволяя произведению увлечь себя, переживая за судьбу его персонажей, подчиняясь его структурной организации, читатель (как правило, совершенно бессознательно) усваивает и всю его топикку, а вместе с ней и ту идеологию, манифестацией которой является это произведение: вместе с наживкой захватывающего сюжета, характеров и конфликтов мы проглатываем и крючок всего того «порядка культуры», который вобран, сфокусирован и излучаем на читателя романом, стихотворением или пьесой. Произведение, таким образом, принудительно по своей природе.

Нетрудно, однако, заметить, что авторитарной властью обладает не только произведение, но и все те социально-идеологические инстанции, которые оно интегрирует, все те дискурсы, из которых соткан Текст. Бартовская стереофония на поверку оказывается всего лишь стереофонией идеологических стереотипов, и если в таких работах, как «От произведения к Тексту» или «Удовольствие от Текста», автор подчеркивал освобождающую роль «текстовой работы», то в

⁶⁰ «Подобная свобода есть роскошь, которую всякое общество должно было бы предоставлять своим гражданам: языков должно быть столько, сколько существует различных желаний; это — утопическое допущение, коль скоро ни одно общество не готово пока что дозволить существования множества желаний. Ни одно общество не готово допустить, чтобы тот или иной язык — каков бы он ни был — не угнетал другого языка, чтобы субъект грядущего дня — не испытывая ни утрызений совести, ни подавленности — познал радость от обладания сразу двумя языковыми инстанциями» (там же, с. 556).

⁶¹ Барт Р. Избранные работы, с. 373—374.

книге «S/Z» преобладает другое стремление — вывернуть наизнанку текстовую ткань, из которой сфабриковано произведение, распутить ее на дискурсные нити, смотать их в клубки и выставить напоказ — во всей их идеологической наготе⁶².

Барт 70-х гг. решительно отказывается от структуралистской роли ученого-аналитика, носителя надкультурного метаязыка, на которую претендовал в 60-е гг., и принимает на себя функцию «лицедея», «гистриона» новой формации — актера, одновременно использующего как аристотелевскую технику мимесиса, так и брехтовскую технику очуждения. Не наивно перевоплотиться, но и не варварски разрушить, а разыграть (в обоих смыслах этого слова) полифонию чужих голосов — такова постструктуралистская задача Барта.

Сознательно отказываясь от завершающей авторской установки, автор эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» уподобил себя «эхо-комнате», где звучат, сталкиваются и переплетаются самые разные «голоса», доносящиеся извне, но где не слышно лишь одного голоса — голоса человека, самого себя превратившего в эту комнату. Его собственная позиция заключается в том, чтобы ускользнуть от любой твердой и окончательной позиции — даже от своей собственной, коль скоро она готова возникнуть (если бы М.М. Бахтину понадобилось адекватно проиллюстрировать свой тезис о произведении, в котором автор выступает без собственного «прямого языка», находясь не в одной из ценностных плоскостей произведения, но в «организационном центре пересечения плоскостей», то удачным примером ему могло бы послужить именно творчество позднего Барта)⁶³.

Если Р. Барт противопоставил идеологическому насилию произведения не стратегию противоборства, а тактику пассивно-иронического дистанцирования, уклонения от «последнего» слова, «смещения» и «дрейфа» («Я не опровергаю, я дрейфую» — такова его формула⁶⁴), то Ю. Кристева, напротив, сделала ставку на активный бунт, на «позитивное контрнасилие» и «язык ниспровержения», выработанный ею в результате переосмысления (иногда радикального) таких бахтинских понятий, как «диалог», «полифония», «мениппея» и «карнавал».

Построив свою концепцию на оппозиции монолог/...

Кристева связала само существование монологическим идеологии, ибо основанием всякого идеологич

⁶² См.: Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994.

⁶³ Подробнее см.: Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z, с. 277–302.

⁶⁴ Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cérisy. P.: Christian Bourgois, 1978, p. 249.

является именно монологическое «единство сознания», единство говорящего «я», тогда как в полифоническом тексте идеология моделируется с помощью той инстанции, которой является расщепленный субъект, и идеология рассредоточивается в межтекстовом пространстве — в промежутке между различными «я». Иными словами, если автор-монологист осмысляет мотивы поведения, поступки и судьбы своих персонажей с определенной, объемлющей их точки зрения, в свете своей собственной идеологии, то автор-полифонист, отвергающий любую идеологию, с неизбежностью превращается в «скриптора» — в субъекта, чья задача заключается в том, чтобы спровоцировать столкновение чужих точек зрения, дискурсов, идеологизированных сознаний и голосов. «Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство — площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве»⁶⁵.

Соответственно, средством борьбы против идеологических дискурсов становится карнавално-мениппейный смех. Уже Деррида, озабоченный критикой метафизики, обратил внимание на разрушительную роль смеховых эффектов, приравняв функцию автора-разоблачителя к функции шута и насмешника — «джокера»: «В игре различий у него нет твердого места. Хитрый, скользкий, прячущийся за маской интриган и плут, подобно Гермесу, он не король и не слуга, а скорее своего рода пересмешник, *джокер*, незанятое означающее, пустая карта, дающая ход игре»⁶⁶.

«Негативная истина», раскрывающаяся в процессе такой игры, лишена не только авторитарности, но и общеобязательности: она заявляет о себе путем развенчания любых властных иерархий. Единственная логика, которой руководствуется карнавално-мениппейная стихия, — это,

⁶⁵ Крестева Ю. Разрушение поэтики, с. 55 (с. 472 наст. изд.).

⁶⁶ Derrida J. La dissémination. P.: Seuil, 1972, p. 115. Здесь можно отметить еще одну аналогию с философемой М. М. Бахтина. Ср.: «Им (шуту, плуту и дураку. — Г.К.) присуща своеобразная особенность и право — быть чужим и в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской». «Маски эти не выдуманные... связанные с народом освященными привилегиями не п р и ч а с т н о с т и жизни самого шута... Найдена форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения-опубликования» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975, с. 309—311). Подробнее см.: Косиков Г.К. От «вне-находимости» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1997, № 1, с. 8—20.

по Кристевой, логика нарушения запрета, логика перманентного дистанцирования и логика «становления» (в ницшевском смысле слова)⁶⁷.

Что касается собственно карнавала, то он является ослабленным воплощением той космогонии, которая не знает ни субстанции, ни причинности, ни тождества. Глубоко антитеологичный карнавал, весь состоя из разрывов, аналогий и неисключающих оппозиций, знаменует собою смерть индивида: коль скоро всякий участник карнавала является исполнителем и зрителем одновременно, субъектом и объектом действия, в карнавале утрачивается самотождественность личности, предстающей и как «я», и как «другой», и как человек; и как-его маска.

Двойственна сама природа карнавала: с одной стороны, в нем присутствует монологический принцип репрезентации: карнавал выводит на сцену, «изображает» все те законы и запреты, которые как раз и подлежат отрицанию; с другой стороны, такое изображение нужно лишь затем, чтобы подвергнуть изображенную норму трансгрессии.

Вот почему, по Кристевой, карнавал не сводится и не может сводиться к пародии; пародия лишь «цементирует закон», ибо на деле утверждает «от противного» все то, что она пародирует. Карнавальное пространство не является ни пространством закона, ни пространством его пародирования; это — пространство *закона и его другого*; в карнавале равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала, вследствие чего карнавальная смех замирает, переходя в серьезность — «смертоносную», «циническую» и «революционную»⁶⁸.

Аналогичной трактовке подвергает Кристева и бахтинскую «мениппею». Не зная разницы между онтологией и космологией, совмещая в себе трагическое и комическое, подрывая веру в принцип тождества, строясь на столкновении репрезентации и ее трансгрессии, не ведая никакой иерархии и профанируя все высокое и священное, отвергая катарсис и уничтожая индивидуальную жизнь во имя раскрепощения коллективного экстатического начала, мениппея, подобно карнавалу, оказывается «празднеством жестокости» и «вечной радости становления», истаивающей в сиюминутном поступке⁶⁹.

Проецируя оппозицию монолог/полифония в область литературы. Кристева связывает монологическое начало с «эпосом», а полифоническое — с «романом».

В эпическом дискурсе господствует «абсолютный вестователя», эквивалентная тому единству, ко

⁶⁷ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман, с. 11 (с. 435—436 наст. изд.).

⁶⁸ Там же, с. 16 (с. 444 наст. изд.).

⁶⁹ Там же, с. 19 (с. 449 наст. изд.).

собою эпический коллектив, как раз и выступающий в данном случае в роли «трансцендентального означаемого»; вся система репрезентации в эпосе (характеры, конфликты, вытекающие из них события и т.п.) нужна в конечном счете лишь для того, чтобы продемонстрировать ту непреложную «правду» о мире, носителем которой является сам себя воспевающий эпический коллектив; отсюда вытекают три конститутивные черты эпоса: 1) в любом единичном явлении эпическая логика стремится обнаружить общее, воплощенное в «трансцендентальном означаемом», а потому 2) ценность любого факта определяется мерой его причастности/непричастности к этому означаемому; эпический принцип – это принцип каузально-телеологической иерархии, требующей установления парадигматических отношений между фактами; 3) эпическая монологика с необходимостью подавляет всякий диалогизм, допуская его лишь на предметно-изобразительном уровне (обмен речами между персонажами и т.п.), но ни в коем случае не превращая в формообразующий принцип⁷⁰.

Напротив, «полифонический» роман (Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Достоевский, Лотреамон, Джойс, Кафка, Батай), который, по Кристевой, резко противостоит роману монологическому (Толстой), будучи транспозицией в литературную плоскость карнавально-мениппейной стихии, является способом разложения эпико-монологического единства. Прежде всего, отвергая всеохватывающую точку зрения автора-эпика и заменяя ее множеством релятивных социально-языковых инстанций, такой роман освобождает единичное от власти общего; тем самым он уничтожает иерархию, авторитет и закон, замещая каузальную логику логикой реляционно-аналогической, а парадигматический принцип подобия синтагматическим принципом смежности; и наконец, уничтожая абсолютный центр и раскрепощая полифонию, он делает это лишь затем, чтобы подвергнуть провоцирующему испытанию любой дискурс. Всякое высказывание соотносится не с общим для них центром, а лишь с другими высказываниями, и в этом взаимном освещении множества автономных точек зрения, без конца оспаривающих друг друга, и заключена «истина» полифонии, отвергающей «абсолютизм» трансцендентального означаемого.

Оппозиция *произведение / Текст*, столь важная для постструктурализма, не является чем-то принципиально новым в литературоведении; она, в сущности, лишь заново поднимает старый вопрос о соотношении «данного» и «созданного» в литературном высказывании. «Настоящее созидание – вещь редкая, создавать нечто дотоле неслы-

⁷⁰ Там же, с. 14 (с. 442 наст. изд.).

ханное — дар особый и удивительный. То, что кажется нам новым созданием, обычно составлено из того, что уже было ранее; но способ компоновать делает его в какой-то мере новым; да ведь и создавший первым тоже лишь компоновал свой сюжет, свою картину из того, что уже было — в опыте, в мыслях, в воспоминаниях, из того, что он читал или слышал»⁷¹ — под этими словами, несомненно, подписались бы и Деррида, и Кристева, и Барт. Они лишь сместили — но сместили радикально — ценностные акценты в приведенном «уравнении», потому что прежние историки и теоретики литературы всегда стремились привилегировать именно «созданное» за счет «данного».

Так, зная, что каждая новая литературная эпоха неизбежно возвращается в границах «устойчивых мотивов» и «известных определенных формул», позволяя себе лишь «новые комбинации старых», А.Н. Веселовский тем не менее самый смысл литературного «прогресса» усматривал в том, что «исстари завешанные образы» наполняются «новым пониманием жизни» и «новое содержание жизни, этот элемент *свободы*, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы *необходимости*...» (курсив мой. — Г.К.)⁷². Равным образом и М.М. Бахтин, рассматривая «данное» в качестве исходного материала, подлежащего «преображению» в творческом акте, подчеркивал, что произведение «всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое»⁷³.

Постструктурализм вывернул подобные формулы наизнанку. Там, где Веселовский или Бахтин видели свободу, творчество и новизну, предстала моноцентрическая, иерархически организованная и ригидная конструкция, которая, создавая единый образ мира, делает это ценой подавления и корыстной эксплуатации чужих образов этого мира. И наоборот, там, где прежняя теория литературы видела лишь готовые, застывшие формы, воплощающие в себе идею косной «необходимости», — там постструктуралисты усмотрели надежду на освобождение: задача «скриптора» заключается в том, чтобы, добровольно отрекшись от прерогатив ав-

⁷¹ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987, с. 59. Ср.: «Образы “ничьи”, “божие”. Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. | ских школ сводится к накоплению и выявлению новых | ния и обработки словесных материалов и, в частности, го | положению образов, чем к созданию их» (Шкловский В. | Советский писатель, 1983, с. 10).

⁷² Веселовский А.Н. Историческая поэтика, с. 51–52.

⁷³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества, с. 299.

тора-властелина, предоставить волю «данному» — позволить всем интегрированным в произведение «языкам» и «дискурсам» заговорить собственным голосом, заявить о своей гетерономности, вступить в отношения притяжения и отталкивания, резонанса и переключки, взаимообратимости и взаимопроницаемости — в отношения, которые, разрушая однородность произведения, создают многомерное пространство Текста (Барт), арену бесконечной субститутивной Игры (Деррида) или безвидную область «семиотической хоры» (Деррида, Кристева).

Размыкание и «рассеивание» структуры как раз и приводит к тому, что произведение предстает не как результат, в котором сняты следы создавшей его «работы», а как процесс, приведший к этому результату, не как форма, а как становление, не как устойчивое «бытие», а как динамическое «событие бытия»⁷⁴.

Постструктурализм никогда напрямую не отрицал «трансцендентального означаемого» (греческий «логос», гегелевское «понятие», гуссерлианский «смысл», хайдеггеровское «бытие» и т.п.), он лишь ставил под сомнение его изначальную самотождественность и непосредственное «наличие-присутствие». Но коль скоро «трансцендентальное означаемое» оказывается проекцией и воплощением нашей потребности в таком означаемом, то его «присутствие» как раз и подвергается бесконечной «отсрочке», подобно миражу, бесконечно отступающему в бесконечную даль. Трансцендентальное означаемое способно являть лишь *следы* своего *отсутствия*.

* * *

Общей чертой структурализма и постструктурализма является критика автора-субъекта, его сознания и литературного произведения в качестве продукта этого сознания, хотя критика ведется с разных позиций и преследует разные цели.

⁷⁴ О различных аспектах интертекстуальности в истории литературы см.: Косиков Г.К. Франсуа Вийон // *Villon F. Oeuvres*. М.: Радуга, 1984; Он же. Франсуа Рабле // *Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К.* История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987; Он же. Последний гуманист, или Подвижная жизнь истины // *Монтень М.* Опыты. Избранные главы. М.: Правда, 1991; Он же. Теофиль Готье — автор «Эмалей и камней» // *Готье Т.* Эмали и камси. М.: Радуга, 1987; Он же. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // *Бодлер Ш.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. *Жан-Поль Сартр.* Бодлер. М.: Высшая школа, 1993; Он же. О прозе Бориса Виана // *Виан Б.* Пена дней: Роман. Новеллы. М.: Художественная литература, 1983; Он же. «Адская машина» Лотреамона // *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998.

Стремясь «постичь бытие по отношению к нему самому, а не по отношению к «я»⁷⁵, структурализм рассматривает «я» как средоточие иллюзорных идентификаций авторской личности и, стало быть, как искаженный симптом подлинного смысла произведения, скрытого в структуре. Отсюда — два методологических шага: 1) перенос проблемы значения из области интенциональной деятельности в сферу анонимной структуры и 2) редукционистская объяснительная процедура, исходящая из того, что «понимание заключается в сведении одного типа реальности к другому, что истинная реальность никогда не бывает самой явной и что природа истины заключается в том способе, каким она пытается скрыться»⁷⁶. Эти шаги, сознательно направленные против любой (от Декарта до Гуссерля и Сартра) «философии субъекта», чреваты не только онтологической подменой произведения структурой, но и в конечном счете уничтожением оппозиции природа/культура, а значит, и специфики гуманитарного знания. Провоцируя исследователя на то, чтобы двигаться от вариантов к инвариантам и далее — от менее абстрактных инвариантов к более абстрактным (от множества конкретных мифов к единому виртуальному мифу, от конкретного сюжета к сюжетным типам, затем — к универсальным законам сюжетосложения, от них — к универсальным интеллектуальным операциям и т.п.), структуралистская установка с необходимостью подталкивает к выявлению некоей общей бессознательной праструктуры, поглощающей и человека, и природу, и потому перерастает в философско-методологическое требование к гуманитарным наукам, со всей определенностью сформулированное Леви-Строссом: «конечная цель наук о человеке не в том, чтобы конституировать человека, но в том, чтобы растворить его», а именно: «реинтегрировать культуру в природу и в конечном счете жизнь — в совокупность физико-химических состояний»⁷⁷.

Сам по себе факт выделения бессознательных структур обладает высокой объяснительной силой, однако для последователей Леви-Стросса структура представляет собой исходное основание человеческой деятельности и предельную цель научного анализа. Между тем любая структура, во-первых, есть не что иное, как опредметившийся и застывший продукт праксиса, и, во-вторых, является отнюдь не целью, а средством и инструментом создания произведений; как таковая, структура — всего лишь совокупность условий, позволяющих упорядочивать различный мыслительный материал, однако эта упорядоченность сама по себе не дает никаких ключей к тому означиванию реальности, кото-

⁷⁵ *Lévi-Strauss Cl.* Tristes tropiques, p. 45.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷ *Леви-Стросс Кл.* Первобытное мышление. М.: Реч., 1987.

рое происходит в творческих актах. За пределами семантической функции, принадлежащей автору и открывающей произведение навстречу жизненному миру, закрытые семиологические системы не имеют никакого актуального смысла. Еще Э. Бенвенист показал, что применительно к структуре («языку»), анонимной по определению, вопрос «кто говорит?» попросту не может быть поставлен, однако он приобретает решающее значение на уровне речи, высказывания, а значит, и литературного произведения. Все дело именно в этом: речевое высказывание и язык, произведение и его структура принадлежат качественно разным уровням реальности, и сегодня задача должна заключаться уже не в ре-дукции первого из этих уровней ко второму, а в том, чтобы уяснить характер тех трансформаций, которые их связывают.

Если для структурализма структура — это самодостаточное целое, не нуждающееся ни в адресате, ни в коммуникативной ситуации, ни в авторе, а сам автор — не более чем простой исполнитель структурных предписаний, то с точки зрения постструктурализма структура — это воплощенный логоцентризм, а авторское «я» — тиран, осуществляющий — с помощью произведения — террор монологической истины.

Постструктурализм объявляет войну на два фронта — и против структуры, и против автора как против двух «агентов логоса», подавляющих всякое разноречие и чинящих насилие над «диссеминальной» действительностью. С одной стороны, децентрация структуры призвана высвободить такие внеструктурные элементы, как «излишки», «резервы», «края», «поля», «отклонения», «исключения», «семантические случайности», «аффективные события», «шизофрения», «безумие», «инакомыслие» и т.п. — одним словом, любые «беспорядки», подрывающие структурную устойчивость. С другой стороны, твердому «смыслу», опредмеченному в произведении, противопоставляется неконтролируемое множество «желаний», свободно блуждающих по Тексту и являющихся подлинным источником «говорения», которое происходит за спиной не только произведения, но и его структуры. Это анонимное «говорение» и есть «письмо» — орудие «текстовой работы», проникающей в «трещины», «щели» и «потаенные уголки» структуры, дестабилизирующей любые устойчивые оппозиции. «Работа письма» — это бесконечные оговорки, смещения, хитрости и уловки, сопротивляющиеся диктату структуры. «Письмо» — это «воплъ», но не руссоистский вопль природы во имя взаимного признания и взаимного понимания индивидов, а вопль индивида, протестующего против коллектива, вопль исключения против правила и в конечном счете хаоса против космоса. «Философия различия» — это попытка подвести рациональную базу под мышление «по ту сторону» рациональности.

Георгий Косиков

НА ПОРОГЕ СТРУКТУРАЛИЗМА

Все время чувствуя себя повинным в собственном одиночестве, письмо, тем не менее, жадно мечтает о том времени, когда слова станут наконец счастливы, оно грезит о языке, чья непосредственность идеальным образом предвосхитила бы тот новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения.

Ролан Барт

Ролан Барт

НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ПИСЬМА

Введение

Эбер не начинал ни одного номера своего «Папаши Дюшена» без какого-нибудь ругательства вроде «черт подери» или еще похлеще. Эти забористые словечки ничего не значили, зато служили опознавательным знаком. Знаком чего? Всей существовавшей тогда революционной ситуации. Перед нами пример письма, функция которого не только в том, чтобы сообщить или выразить нечто, но и в том, чтобы утвердить сверхязыковую реальность — Историю и наше участие в ней.

Всякое писаное слово отмечено подобным ярлыком, и то, что верно по отношению к «Папаше Дюшену», верно и по отношению к Литературе. В ней тоже должен быть опознавательный знак чего-то, что отлично от ее содержания и конкретной формы, и это «что-то» — ее замкнутость, благодаря которой она, собственно, и заявляет о себе как о Литературе. Отсюда — совокупность знаков, существующих вне связи с конкретными идеями, языком или стилем и призванных обнаружить обособленность этого ритуального слова среди плотной массы всех остальных возможных способов выражения. Этот обрядовый статус письменных знаков утверждает Литературу как особый институт и откровенно стремится отвлечь ее от Истории, ибо любая замкнутость обряда не обходится без представления о вечной неизменности. Однако именно тогда, когда Историю отвергают, она действует наиболее открыто; вот почему можно проследить историю литературного слова, которая не будет ни историей языка, ни историей стилей, но лишь историей знаков Литературности. Можно даже предположить, что такая история формы по-своему, но с достаточной ясностью сумеет обнаружить свою связь с глубинной Историей.

Дело, разумеется, идет о такой связи, формы которой способны меняться вместе с самой Историей. Нет никакой необходимости прибегать к идее прямого детерминизма, чтобы почувствовать влияние Истории на судьбу различных видов письма: движение некоего функционального фронта, вовлекающего события, ситуации и идеи в поток исторического времени, предопределяет не столько последствия, сколько границы совершаемого выбора. История предстает перед писателем с предложением обязательного выбора между несколькими языковыми моральями; она понуждает его *означить* Литературу исходя из наличных возможностей, над которыми он не властен. Так, мы увидим, что идеологическое единство буржуазии привело к возникновению единого письма и что в буржуазную (то есть классическую и романтическую) эпоху форма не могла разрываться между несколькими возможностями, потому что разорванным не было само сознание писателя. Напротив, с того момента (1850 г.), как писатель перестал быть выразителем универсальной истины и превратился в носителя несчастного сознания, его первым актом стал выбор формы: он принимает на себя обязательство, ангажируется, принимая либо отвергая письмо, принадлежащее его прошлому. Так вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература — от Флобера до наших дней — превратилась в одну сплошную проблематику слова.

Именно в этот момент Литература (само слово возникло немногим ранее) бесповоротно стала объектом рефлексии. Классическое искусство неспособно было ощутить себя в качестве языка, ибо оно само *было* языком, то есть чем-то прозрачным, находящимся в безостановочном перетекании без осадка, — способом идеального слияния универсального разума и декоративных знаков, не обладавших собственной плотью и не обязывавших ни к какой ответственности; этот язык был замкнут в себе самом в силу социальных, а отнюдь не естественных причин. Известно, что к концу XVIII в. эта прозрачность была замутнена; литературная форма развила в себе дополнительную силу, не связанную ни с ее строением, ни с ее благозвучием; она начинает очаровывать, смущать, околдовывать; она обретает весомость; Литературу воспринимают отныне не в качестве социально привилегированного способа общения, но в качестве оплотненного, углубленного слова, исполненного таинственности, ее ощущают как грезу и как угрозу одновременно.

Отсюда следствие: литературная форма как объект обрела возможность вызывать к себе экзистенциальные ощущения, — значные с
глубинной сущностью всякого объекта: ощущение чужденности, отвращения, приязни, обыкновенности, почему уже в течение ста лет всякое письмо является

чить или отвергнуть ту Форму-Объект, с которой писатель неизбежно встречается на своем пути, в которую ему надлежит всматриваться, приходить с ней в столкновение или примиряться и которую он не может разрушить, не разрушив самого себя как писателя. Форма маячит перед его взором как объект; что с ней ни делай — она вызывает скандал: если форма блестяща, то кажется устаревшей, если анархична — то становится антиобщественной, если необычна для своего времени и своих современников — превращается в воплощенное одиночество.

Весь XIX век был свидетелем этого драматического процесса отверждения формы. У Шатобриана это еще лишь незначительное отложение, почти невесомый груз языковой эйфории, своего рода нарциссизм, когда письмо еще только едва заметно отвлечлось от своего инструментального назначения и принялось вглядываться в свой собственный лик. Флобер (мы указываем здесь лишь на наиболее характерные моменты названного процесса), создавший рабочую стоймость письма, окончательно превратил Литературу в объект: форма стала конечным продуктом «производства», подобно горшку или ювелирному изделию (это значит, что сам акт производства был «означен», иными словами, впервые превращен в зрелище и внедрен в сознание зрителей). И наконец, этот процесс конструирования Литературы-Объекта Малларме увенчал последним актом, завершающим всякую объективацию, — убийством: известно, что все усилия Малларме были направлены на разрушение слова, как бы трупом которого должна была стать Литература.

Таким образом, письмо пережило все этапы постепенного отверждения; сделавшись сначала объектом разглядывания, затем производства и, наконец, убийства, ныне оно пришло к конечной точке своей метаморфозы — к исчезновению: в тех нейтральных типах письма, которые мы назовем здесь «нулевой степенью письма», нетрудно различить, с одной стороны, порыв к отрицанию, а с другой — бессилие осуществить его на практике, словно Литература, которая вот уже в течение столетия пытается превратить свой лик в форму, лишенную всяких черт наследственности, обретает таким путем большую чистоту, чем та, которую способно ей придать отсутствие всяких знаков, позволяя наконец сбыться орфеевой мечте: появлению писателя без Литературы. Белое письмо, например письмо Камю, Бланшо, Кейроля, или же разговорное письмо Кено — это последний эпизод Страстей письма, шаг за шагом сопровождающих процесс раскола буржуазного сознания.

Мы хотим здесь наметить эту связь, а также обосновать наличие некоего формального образования, не зависящего ни от языка, ни от стиля; мы намереваемся показать, что это третье измерение Формы

также — хотя и не без доли трагизма — связывает писателя с обществом; мы собираемся подчеркнуть, наконец, что не бывает Литературы помимо языковой морали. Объем настоящей работы (страницы из которой публиковались в газете «Комба» в 1947 и в 1950 годах) ясно показывает, что речь идет лишь о Введении в книгу, которая могла бы стать Историей Письма.

Часть первая

I. Что такое письмо?

Известно, что язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех писателей одной эпохи. Это значит, что язык, подобно некой природе, насквозь пронизывает слово писателя, хотя при этом не придает ему никакой формы и даже никак его не питает: он похож на абстрактный круг расхожих истин; лишь за его пределами начинается своеобычность одинокого писательского слова. Язык окружает всю сферу литературы примерно так же, как линия, у которой сходятся небо и земля, очерчивает пределы привычного для человека мира. Язык — это не столько запас материала, сколько горизонт, то есть одновременно территория и ее границы, одним словом, пространство языковой вотчины, где можно чувствовать себя уверенно. Писатель в буквальном смысле ничего не черпает в языке; скорее, язык для него подобен черте, переход через которую откроет, быть может, надприродные свойства слова; язык — это площадка, заранее подготовленная для действия, ограничение и одновременно открытие диапазона возможностей. Язык — это не та сфера, где человек принимает на себя социальные обязательства, это лишь рефлекс, не ведающий выбора, нераздельная собственность всех людей, а не одних только писателей; он не участвует в обрядовом действе Словесности; социальным объектом он является по своей природе, а не в результате человеческого выбора. Ни одному писателю не дано беспрепятственно привести свою свободу в этот непроницаемый язык, ибо на нем держится вся История — непрерывная и единая подобно природе. Вот почему язык для писателя — это всего лишь человеческий горизонт, где в отдалении вырисовывается возможность *близости*, определяемой к тому же совершенно негативно: сказать, что Камю и Кено говорят на одном и том же языке, — значит посредством операции различения напомнить обо всех шлогах или будущего, на которых они не говорят: занимая точное положение между уже исчезнувшими и еще неведомыми, язык писателя являет собой не столько почву, сколько край...

предел; это геометрическая граница, за которой он не может сказать ничего, не утратив при этом, подобно обернувшемуся Орфею, устойчивого смысла своего речевого поступка и главного признака своей принадлежности к обществу.

Итак, язык располагается как бы по эту сторону Литературы. Стиль же находится едва ли не по другую ее сторону: специфическая образность, выразительная манера, словарь данного писателя — все это обусловлено жизнью его тела и его прошлым, превращаясь мало-помалу в автоматические приемы его мастерства. Так, под именем «стиль» возникает автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его речевого организма, где рождается самый первоначальный союз слов и вещей, где однажды и навсегда складываются основные вербальные темы его существования. Как бы ни был изыскан стиль, в нем всегда есть нечто от сырья: стиль — это форма без назначения; его толкает некая сила снизу, а не влечет к себе известный замысел свыше; стиль — это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном измерении. Он отсылает к биологическому началу в человеке или к его прошлому, а не к Истории: он — природная «материя» писателя, его богатство и его тюрьма, стиль — это его одиночество. Безразличный для общества, которое смотрит сквозь него, стиль представляет собой самодовлеющий личностный акт, а вовсе не продукт выбора и рефлексии писателя относительно Литературы. Стиль участвует в литературном обряде на частных правах, он вырастает из глубин индивидуальной мифологии писателя и расцветает вне пределов его ответственности. Это живописный голос потаенной, неведомой плоти; он действует подобно самой Необходимости, так, словно в порыве к прорастанию являет собой конечную стадию слепой и упрямой метаморфозы, оказывается частью некоего низшего языка, возникающего на границе между плотью и внешним миром. Стиль — некий феномен растительного развития, проявление вонне органических свойств личности. Вот почему все, на что намекает стиль, лежит в глубине; обычная речь обладает горизонтальной структурой, любые ее тайны располагаются на той же поверхности, что и составляющие ее слова, и все, что она пытается скрыть, немедленно раскрывается в самом процессе ее развертывания; в речи все явлено непосредственно, предназначено для немедленного потребления; здесь слово, молчание и их движение устремлены к отсутствующему пока смыслу: это бег, не знающий задержки и не оставляющий за собою следа. Напротив, стиль обладает лишь вертикальным измерением, он погружен в глухие тайники личной памяти, сама его непроницаемость возникает из жизненного опыта тела; стиль — это всегда метафора, то есть отношение между ли-

тературной интенцией автора и структурой его плоти (вспомним, что в структуре свернута всякая длительность). Вот почему стиль — это неизменная тайна, однако его безмолвствующая сторона вовсе не связана с подвижной, чреватой постоянными отсрочками природой речи. Тайна стиля — это то, о чем помнит само тело писателя; его намекающая сила не зависит от быстроты движения речевого потока, где даже невысказанное становится формой сказанного; эта сила проявляется в самой оплотненности стиля, ибо под ним прочно и глубоко залегают такие слои реальности, которые абсолютно чужды слову, и эта реальность интенсивно сгущена или мягко разлита во всех его фигурах. Стиль оказывается своего рода сверхлитературным действием, в котором человек стоит на пороге всемогущества и магии. Биологическая природа стиля ставит его вне искусства, иначе говоря, вне договора, связывающего писателя с обществом. Вот почему нетрудно представить себе авторов, предпочитающих безопасность, которую сулит им мастерство, одиночество, на которое обрекает их стиль. Так, Андре Жид, извлекающий благодаря своей ремесленнической манере удовольствие из современной обработки классического этоса, подобно тому как Сен-Санс переделывал Баха, а Пуленк — Шуберта, являет собой самый тип писателя без стиля. Напротив, современная поэзия — поэзия Гюго, Рембо, Шара — насыщена стилем, а *искусством* оказывается лишь в той мере, в какой сохраняет связь с интенциями Поэзии. Именно могущество стиля, иначе говоря, совершенно свободная связь слова с его телесным двойником, придает писателю свежесть дыхания, как бы веющего над Историей.

Горизонт языка и вертикальное измерение стиля очерчивают для писателя границы природной сферы, ибо он не выбирает ни свой язык, ни свой стиль. Язык действует как некое отрицательное определение, он представляет собой исходный рубеж возможного, стиль же воплощает Необходимость, которая связывает натуру писателя с его словом. В одном случае он обретает близость с Историей, в другом — с собственным прошлым. Но каждый раз речь идет о чем-то природном, то есть о привычном образе действий, когда сама энергия писателя имеет лишь орудийный характер и уходит в одном случае на перебор элементов языка, в другом — на претворение собственной плоти в стиль, но никогда на то, чтобы вынести суждение или заявить о сделанном выборе, означив его.

Между тем всякая форма обладает также и значимостью. Вот почему между языком и стилем остается место еще для одного образования — письма. Любая литературная форма, общую возможность избрать известный тон или, точнее рим, этос, и вот здесь-то наконец писатель обретает отчетли-

видуальность, потому что именно здесь он принимает на себя социальные обязательства, ангажируется. Язык и стиль предшествуют любой проблематике слова, они — естественные продукты Времени и биологической личности автора. В области же формы писатель может действительно стать самим собой лишь за пределами установлений, диктующих ему грамматические нормы и константы его стиля, — там, где писаное слово автора, поначалу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы, превращается наконец во всеобъемлющий знак, в способ выбора определенного типа человеческого поведения, в способ утвердить известное Благо, тем самым вовлекая писателя в сферу, где он получает возможность уяснить и сообщить другим ощущение счастья или тревоги, где сама форма его речи — в ее языковой обыкновенности и стилевой неповторимости — вплетается наконец в необъятную Историю других людей. Язык и стиль — слепые силы; письмо — это акт исторической солидарности. Язык и стиль — объекты; письмо — функция: оно есть способ связи между творением и обществом, это литературное слово, преображенное благодаря своему социальному назначению, это форма, взятая со стороны ее человеческой интенции и потому связанная со всеми великими кризисами Истории. Так, Мериме и Фенелона разделяли не только феномены языка, но и особенности их стиля; и тем не менее их слово было пронизано одной и той же интенцией, они исходили из одинакового представления о форме и содержании, прибегали к одной и той же системе условностей, пользовались одними и теми же техническими приемами; разделенные полуторавековой дистанцией, они работали — одними и теми же приемами — одинаковым инструментом, несколько изменившим, конечно, свой внешний вид, но отнюдь не свое положение или назначение; короче, у них было одно и то же письмо. Напротив, Мериме и Лотреамон, Малларме и Селин, Жид и Кено, Клодель и Камю — почти современники, говорившие или говорящие на одном и том же исторически сложившемся французском языке, — пользуются глубоко различными видами письма; их разделяет все: тон, выразительная манера, цели творчества, мораль, особенности речи, так что общность эпохи и языка мало что значит перед лицом столь контрастных и столь определенных именно в силу этой контрастности типов письма.

Тем не менее, хотя эти типы письма и отличаются друг от друга, они все же сопоставимы между собой, ибо порождены одним и тем же порывом — рефлексией писателя относительно социального использования формы и связанного с этим выбора. Письмо — находясь в самом центре литературной проблематики, которая возникает лишь вместе с ним, — по самому своему существу есть мораль формы, оно

есть акт выбора того социального пространства, в которое писатель решает поместить Мир своего слова. Но это вовсе не то пространство, где происходит фактическое потребление Литературы. Для писателя речь идет вовсе не о выборе той или иной социальной группы, для которой он намеревается писать: он хорошо знает, что — за вычетом революционных эпох — всегда пишет для одного и того же общества. Его выбор — это выбор в сфере духа, а не в сфере практической эффективности. Письмо — это способ мыслить Литературу, а не распространять ее среди читателей. Или так: именно потому, что писатель не в силах изменить объективных условий потребления литературы (эти сугубо исторические условия неподвластны ему даже тогда, когда он их осознает), он умышленно переносит свою потребность в свободном слове в область его истоков, а не в сферу его потребления. Вот почему письмо представляет собой двойственное образование: с одной стороны, оно, несомненно, возникает на очной ставке между писателем и обществом; с другой — увлекает писателя на трагический путь, который ведет от социальных целей творчества к его инструментальным истокам. Не имея возможности предоставить в распоряжение писателя свободно потребляемый язык, История тем не менее способна внушить ему потребность в свободно производимом языке.

Итак, и сам выбор письма, и налагаемая им ответственность свидетельствуют о свободе писателя, однако пределы этой свободы различны в различные периоды Истории. Писателю не дано выбирать свое письмо в некоем вневременном арсенале литературных форм. Возможные для данного писателя виды письма возникают под давлением Истории и традиции: существует История письма, у которой, однако, два лика: в тот самый момент, когда общая История выдвигает — или навязывает — новую проблематику литературного слова, письмо все еще погружено в воспоминания о своей прошлой жизни, ибо слово никогда не бывает безгрешным: слова обладают вторичной памятью, которая чудесным образом продолжает жить среди новых языковых значений. Письмо — это не что иное, как компромисс между свободой и воспоминанием, это припоминающая себя свобода, остающаяся свободой лишь в момент выбора, но не после того, как он свершился. Да, сегодня я вполне могу избрать для себя то или иное письмо и тем самым утвердить свою свободу — притязнуть на новизну или, наоборот, заявить о своей приверженности к традиции; но все дело в том, что я неспособен оставаться свободным и дальше, ибо мало-помалу превращаюсь в пленника чужих или даже своих собственных слов. Остаточные магнитные токи, упорно исходящие не только от всех разновидностей чужого, но и от моего собственного прошлого письма, перекрывают звучание моего нынешнего гол

крепленном на письме слове происходит процесс выпадения осадка, как в химическом растворе, поначалу прозрачном, чистом и нейтральном; однако уже само течение времени выявляет в нем его прошлое, концентрирующееся, словно суспензия, и все яснее заставляет проступать скрытую в нем криптограмму.

Итак, подобно самой свободе, письмо есть только момент, но это — один из наиболее очевидных моментов в Истории, ибо История в первую очередь как раз и несет в себе возможность выбора и одновременно указывает на его границы. Именно потому, что письмо возникает как продукт значимого поступка писателя, оно соприкасается с Историей несравненно более ощутимо, нежели любой другой пласт литературы. Переход от единства классического письма, в течение веков сохранявшего свою однородность, к разнообразию современных видов письма, распространившихся за последние сто лет вплоть до крайних пределов, уже на границе литературы, — этот своеобразный взрыв, происшедший во французском письме, глубоко сопричастен великому кризису, пережитому общей Историей и гораздо более смутно различимому в литературной Истории в собственном смысле слова. То, что отличает «мышление» Бальзака от «мышления» Флобера, есть разница литературных направлений, к которым они принадлежали; но что делает противоположным их письмо, так это решительный перелом, случившийся в тот самый момент, когда происходила смена двух экономических структур, и повлекший за собой — на стыке этих структур — коренные перемены менталитета и сознания.

II. Политическое письмо

Для любого письма характерна внутренняя замкнутость, чуждая разговорной речи. Письмо — вовсе не орудие общения между людьми, не свободная дорога, по которой могла бы устремиться чисто языковая интенция. Обычная речь извергается как хаотический поток, ей свойственно безоглядное, навеки незавершенное движение вперед. В противоположность этому письмо представляет собой отвердевший язык, оно живет, сконцентрировавшись в самом себе, и отнюдь не стремится превратить процесс собственного разворачивания в подвижную последовательность поэтапных приближений к известной цели; напротив, располагая цельными и непроницаемо плотными знаками, оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения. Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо *явлено* как некое символическое, обращенное вовнутрь самого себя, преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образование, тогда как обычная речь представляет собой лишь последовательность пустых знаков,

имеющих смысл лишь благодаря своему движению вперед. Вся речь как раз и состоит в этом изнашивании слов, уносящихся вперед, подобно пенистым барашкам на поверхности речевого потока; речь есть лишь там, где язык открыто функционирует как процесс некоего пожирания, захватывающего одни только неустойчивые маковки слов; корни же письма, напротив, уходят во внеязыковую почву, письмо прорастает вверх, словно зерно, а не тянется вперед, как линия; в нем заключена некая сокровенная сущность и таинственная угроза; письмо антикоммуникативно, оно устрашает. В любом письме можно обнаружить двойственность, свойственную ему как особому объекту, который одновременно является формой языкового выражения и формой принуждения: в глубине письма всегда залегает некий «фактор», чуждый языку как таковому, отсюда устремлен взгляд на некую внеязыковую цель. Этот взгляд вполне может быть направлен на само слово и заморожен им, как это имеет место в литературном письме; но в таком взгляде может сквозить и угроза наказания — и тогда перед нами политическое письмо: в этом случае задача письма состоит в том, чтобы в один прием соединить реальность фактов с идеальностью целей. Вот почему всякая власть, или хотя бы видимость власти, всегда вырабатывает аксиологическое письмо, где дистанция, обычно отделяющая факт от его значимости-ценности, уничтожается в пределах самого слова, которое одновременно становится и средством констатации факта, и его оценкой. Слово превращается в алиби (то есть в свидетельство об отсутствии на месте преступления, в оправдательный акт). Сказанное верно не только по отношению к различным видам литературного письма, где знаки испытывают заволаживающее влияние доязыковых или сверхязыковых сфер, но и — в еще большей степени — по отношению к политическому письму, где языковое алиби есть одновременно и средство устрашения, и средство прославления: поистине, именно власть и борьба порождают наиболее характерные типы письма.

Ниже мы увидим, что классическое письмо торжественно заявляло о коренной причастности писателя к определенному политическому социуму и что выражаться в соответствии с предписаниями Вожака значило в первую очередь вставать на сторону тех, в чьих руках была власть. И если в результате Революции нормы этого письма не претерпели изменений (ибо носителем мыслительной энергии в целом продолжал оставаться один и тот же класс, и лишь его духовное владычество переросло в политическую власть), то сама исключительность условий, в которых протекала борьба, породила — в лоне великой Классической Формы — собственно революционное письмо. Разрывным оно было не в силу его структуры, более чем когда-либо

сохранявшей академичность, а в силу его специфической замкнутости, подобно двойнику воспроизводившей черты действительности, ибо в ту эпоху языковая практика, как никогда в Истории, оказалась связана с потоками лившейся вокруг крови. У Революционеров не было ни малейших причин стремиться к изменению классического письма, им и в голову не приходило усомниться в природе человека и еще менее — в его языке; авторитет «орудия», унаследованного от Вольтера, Руссо и Вовенарга, не мог быть подорван в их глазах. Своеобразие революционного письма возникло за счет своеобразия исторического момента. Бодлер обронил как-то фразу об «эмфатической истинности жеста, сделанного в решающих жизненных обстоятельствах». Революция как раз и оказалась одним из таких решающих обстоятельств, когда истина настолько пропиталась заплаченной за нее кровью, что для ее выражения могли подойти лишь помпезные средства театрального преувеличения. Революционное письмо явилось тем самым эмфатическим жестом, который только и пристал людям, ежедневно всходящим на эшафот или посылавшим на него других. Язык, поражающий сегодня своей напыщенностью, в то время был под стать самой действительности. Письмо, отмеченное всеми признаками языковой инфляции, было единственно точным для своей эпохи: никогда еще человеческая речь не была более искусственной и менее фальшивой. Эмфаза оказалась не просто формой, которую породила совершавшаяся драма, она стала ее самосознанием. Без тех экстравагантных словесных одеяний, в которые облекались тогда все великие революционеры и которые позволили жирондисту Гаде, арестованному в Сент-Эмильоне, без тени улыбки (ибо он шел на смерть) воскликнуть: «Да, я Гаде! Палач, делай свое дело! Ступай, отнеси мою голову тиранам отечества. Один ее вид всегда приводил их в трепет: узрев ее отрубленной, они затрепещут еще более!» — без этих одеяний Революция не смогла бы сыграть роль того мифологического события, которое оплодотворило дальнейшую Историю и предвосхитило любое будущее представление о Революции. Революционное письмо стало как бы энтелехией революционной легенды: оно устрашало и давало гражданское благословение на Кровь.

Совсем не таково марксистское письмо. Сама замкнутость его формы возникает не как результат риторического усиления или речевой эмфазы, но вследствие употребления особой лексики, столь же специфической и функциональной, как и в технических словарях; даже метафоры подвергаются здесь строжайшей кодификации. Письмо эпохи Французской революции давало право либо на кровь, либо на моральное оправдание; марксистское же письмо по самому своему происхождению есть язык познания; это письмо однозначно, ибо

призвано утвердить внутреннюю монолитность Природы; лексическое единство этого письма позволяет ему давать единообразное объяснение действительности и поддерживать устойчивость метода; с языками политической практики марксистское письмо соприкасается лишь у крайних пределов своей языковой территории. Насколько революционное письмо во Франции было эмфатичным, настолько марксистское письмо литотично в силу того, что каждое слово здесь есть лишь намек на целостную совокупность стоящих за ним, хотя и не обязательно высказываемых здесь же принципов. Так, выражение *повлечь за собой*, нередкое для марксистского письма, обычно лишено того нейтрального значения, которое оно имеет в словаре, но служит указанием на совершенно определенный, конкретно-исторический процесс; оно уподобляется алгебраическому символу, которым обозначают целую совокупность сформулированных ранее постулатов, выносимых, однако, за скобки.

Марксистское письмо связано с действием, и потому оно очень скоро превратилось в выражение определенной системы оценок. Эта особенность, заметная уже у Маркса (хотя в целом его письмо сохраняет объяснительный характер), полностью овладела письмом торжествующего сталинизма. Некоторые понятия, тождественные с формальной точки зрения, которые в нейтральном словаре вряд ли станут упоминаться дважды, здесь оказываются ценностно расколотыми, причем каждая половинка получает свое собственное наименование: так, «космополитизм» (уже у Маркса) — это негативное название «интернационализма». В мире сталинизма, где *определение*, проводящее границу между Добром и Злом, завладевает языком безраздельно, больше не существует ценностно безразличных слов, и функция письма в конечном счете сводится к тому, чтобы сэкономить на судебном процессе, коль скоро письмо уничтожает всякий временной зазор между актом именования и актом вынесения судебного приговора; замкнутость языка оказывается абсолютной, поскольку здесь любая ценность в конечном счете выступает как объяснение другой ценности; так, когда утверждается, что некий преступник развернул вредительскую по отношению к интересам Государства деятельность, то это означает лишь то, что преступником является человек, совершивший преступное деяние. Как видим, дело идет о самой настоящей тавтологии, и такая тавтология — постоянный прием сталинистского письма. Действительно, его цель — не марксистское обоснование фактов или оправдание тех или иных поступков интересами революции, но изображение реальности в уже оцененном виде, непосредственное навязывание приговоров; ведь объективное содержание слова «уклонист» носит уголовный характер. Если два уклониста собирают

они превращаются во «фракционеров», что представляет собой не преступление, объективно относящееся к другому типу, но лишь ведет к усугублению наказания. Следует различать собственно марксистское письмо (письмо Маркса и Ленина) и письмо торжествующего сталинизма (письмо стран народной демократии); несомненно, что существует еще и троцкистское письмо, а также письмо тактическое; таково, к примеру, письмо французских коммунистов (с его заменой «рабочего класса» «народом», а затем и «всеми честными людьми», с сознательной двусмысленностью таких выражений, как «демократия», «свобода», «мир» и т.п.).

Очевидно, что любой политический режим располагает своим собственным письмом, чью историю еще предстоит написать. Социальные обязательства языка проявляются в письме с особой наглядностью; в силу своей утонченной двусмысленности письмо представляет всякую власть и как то, что она есть, и как то, чем она кажется; оно раскрывает и то, какой эта власть является на самом деле, и то, какой она хотела бы выглядеть, — вот почему история различных видов письма могла бы стать одной из лучших форм социальной феноменологии. Эпоха Реставрации, например, выработала такое классовое письмо, при помощи которого любой репрессивный акт немедленно предстал как обвинительный приговор, естественным образом исходящий от самой классической «Природы»: бастующие рабочие неизменно именовались здесь «субъектами», штрейкбрехеры — «благоразумными рабочими», а раболепство судей превращалось в «отеческую бдительность магистратов» (в наши дни, используя аналогичный прием, голлисты называют коммунистов «сепаратистами»). Мы видим, что письмо в данном случае выступает в роли спокойной совести, и его задача состоит в том, чтобы самым жульническим образом смешать первопричины явления с его отдаленнейшими последствиями, оправдывая любое действие самим фактом его существования. Впрочем, эта особенность письма характерна для любых авторитарных режимов, и подобному письму вполне подходит название полицейского; известен, например, от века репрессивный смысл такого выражения, как «Порядок».

Вторжение политической и социальной действительности в поле сознания Словесности породило новый тип скриптора — нечто среднее между активистом и писателем. От активиста такой индивид заимствует идеальный облик гражданина, а от писателя перенимает представление о том, что произведение письма есть акт творчества. Параллельно с тем, как происходил процесс подмены писателя интеллектуалом, в журналистике, в эссеистике происходил процесс рождения активистского письма, полностью освободившегося от сти-

ля и выступающего в роли профессионального языка, который предназначен для использования «на службе». Такое письмо изобилует оттенками. Никто не станет отрицать, что существует, например, письмо марки «Эспри» или письмо марки «Тан модерн». Общей чертой любых разновидностей интеллектуального письма является то, что язык здесь перестает быть особой, привилегированной областью и стремится превратиться в наглядный опознавательный знак социального обязательства. Приобщиться к такому языку, обособившемуся под напором всех тех, кто на нем не говорит, — значит выставить напоказ и подтвердить самый акт совершившегося выбора; письмо здесь превращается в своего рода подпись, которую мы ставим под коллективным заявлением, даже если не принимали никакого участия в его составлении. Освоить или, лучше сказать, присвоить то или иное письмо — значит сэкономить на самих предпосылках сделанного нами выбора, это значит объявить, что причины такого выбора подразумеваются сами собой. Вот почему всякое интеллектуальное письмо является первым среди всех возможных «скачков интеллекта». Если письмо, воплощающее абсолютную свободу, никогда не сможет стать этикеткой моей личности и не сообщит ничего ни о моей истории, ни о моей свободе, то готовое письмо, которому я веряюсь, есть не что иное, как общественное установление; оно обнаруживает и мое прошлое, и мой выбор, оно снабжает меня историей, выставляет напоказ мое положение, накладывает на меня социальные обязательства, освобождая от необходимости сообщать об этом. Более чем когда бы то ни было форма оказывается самодовлеющим объектом, опознавательным знаком коллективной и охраняемой собственности, и этот объект подобен сберегательному вкладу, он функционирует как экономический показатель, при помощи этого объекта скриптор дает знать о своем обращении в известную веру, избавляясь при этом от труда объяснять историю своего обращения.

Двуличие всех видов современного интеллектуального письма усугубляется тем обстоятельством, что вопреки всем усилиям эпохи, в которую мы живем, Литературу так и не удалось уничтожить окончательно: она представляет собой манящий горизонт словесности. Интеллектуалы и поныне продолжают оставаться все теми же писателями, только не до конца сменившими кожу; и если только такой писатель не стремится сесть на мель и не хочет навеки превратиться в активиста, который больше не способен писать (а ведь с некоторыми так и случилось, почему они и были забыты), он не может не поддаться гипнозу всех предшествующих видов письма, которые Литература вручает ему как прекрасно сохранившийся, хотя и устаревший инструмент. Вот почему интеллектуальное письмо отличает

тойчивостью: мера его литературности оказывается мерой его бессилия, а политическим оно является лишь в силу неотвязного стремления к ангажированности. Короче, речь вновь идет об этическом письме, в котором скриптор (отныне трудно решиться назвать его писателем) обретает успокоительный образ коллективного спасения.

Однако подобно тому, как при современном состоянии Истории любое политическое письмо способно служить лишь подтверждению полицейской действительности, точно так же всякое интеллектуальное письмо может создать одну только «паралитературу», не решающуюся назваться собственным именем. Это значит, что тупик, свойственный обоим этим видам письма, безысходен; они приводят либо к пособничеству, либо к бессилию и, следовательно, так или иначе к отчуждению.

III. Письмо романа

Между Романом и Историографией существовали тесные связи в ту самую эпоху, которая стала свидетельницей их наиболее пышного расцвета. Глубина этих связей, позволяющая одновременно понять и Бальзака, и Мишле, обусловлена тем, что каждый из них создавал свой автономный мир, имеющий собственное измерение и собственные границы, собственное время и собственное пространство, — мир со своими обитателями, предметами и мифами.

Сферическая замкнутость великих произведений XIX в. воплотилась в долгих, пространных повествованиях Романистов и Историков, — повествованиях, представлявших своего рода плоскость, на которую проецировался тот завершенный и внутренне связный мир, чью вырождающуюся разновидность являл собою возникший в ту пору роман-фельетон со всеми его хитросплетениями. Между тем повествовательность не есть обязательный закон этого жанра. Ведь была же эпоха, способная помыслить роман в письмах, а в иную эпоху возможно существование Истории, пользующейся аналитическим приемом «разбора персонажа». Это значит, что Повествование как форма, связывающая Роман и Историографию, в целом оказывается именно продуктом выбора и выражением определенного исторического момента.

Простое прошедшее время (*le passé simple*), исчезнув из разговорного французского языка, остается краеугольным камнем Повествования, сигнализируя о том, что мы находимся в сфере искусства; простое прошедшее время входит в ритуал Изящной Словесности. Его задача отныне не в том, чтобы просто выразить определенное действие в прошлом, а в том, чтобы свести действительность до размеров точки, выделить из бесконечного переплетения конкретно переживаемых человеком временных совокупностей вербальный акт в его чис-

том виде, отсеченный от экзистенциальных корней человеческого опыта и ориентированный на логические связи с другими действиями, процессами, с общим движением действительности: простое прошедшее время стремится поддержать иерархию в Царстве фактов. Благодаря его употреблению глагол незаметно включается в цепочку причинно-следственных отношений, входит в совокупность взаимозависимых и однонаправленных событий; это время подобно алгебраическому знаку, символизирующему определенную цель; выдавая временную последовательность явлений за их каузальное следование, оно тем самым вызывает к жизни разумное начало любого Повествования — его способность к развертыванию. Вот почему это время является идеальным инструментом при создании различных замкнутых миров; это искусственное время, свойственное космогониям, мифам, Историографиям и Романам. Его употребление предполагает существование сконструированного, отделанного и обособленного мира с осмысленными опорами, а отнюдь не разомкнутого мира произвола, хаоса и беспорядка. В простом прошедшем времени всегда проглядывает лик демиурга — бога или рассказчика; ведь поведать о мире как раз и значит изъяснить его — любую случайность представить как продукт определенных обстоятельств. Простое прошедшее время оказывается именно тем операциональным знаком, при помощи которого повествователь укладывает мозаичную действительность в тесное стерильное ложе слова, не имеющего ни плоти, ни объема, ни протяженности; единственная цель такого слова — скорейшим образом связать причины со следствиями. Когда историк утверждает, что герцог де Гиз умер 23 декабря 1588 г., а романист сообщает, что Маркиза вышла из дому в пять часов, то эти события возникают из абсолютно бесплотного прошлого; избавленные от бытийной трепетности, они обладают устойчивостью и контурами алгебраической системы: они суть воспоминание, но воспоминание, исполненное пользы: его интерес несравненно важнее его длительности.

Итак, в конечном счете простое прошедшее время есть воплощение упорядоченности, а следовательно, простодушного оптимизма. Благодаря ему действительность не кажется ни таинственной, ни абсурдной, напротив, она становится понятной, почти родной; в любой данный момент длань создателя обнимает и удерживает ее в себе всю целиком; и действительность поддается нажиму этой длани. В глазах всех великих рассказчиков XIX в. мир может выглядеть возбуждающим страсти, но отнюдь не брошенным на произвол судьбы, ибо он представляет собой совокупность упорядоченных отношений: ибо деления действительности, будучи описанными, уже не могут лишь молча иленно громоздиться друг на друга; ибо тот, кто рассказ

мире, властен отвергнуть мысль о непроницаемости и одиночестве составляющих его человеческих существований; ибо каждой своей фразой повествователь может свидетельствовать о способности людей к общению друг с другом и об иерархической упорядоченности их поступков; ибо, говоря короче, сами эти поступки могут быть без остатка сведены к выражающим их знакам.

Итак, повествовательное прошедшее время входит в систему безопасности Изящной Словесности. Воплощая саму идею упорядоченности, оно служит одним из тех многочисленных формальных соглашений, которые заключают между собой писатель и общество — ради оправдания писателя и во имя спокойствия общества. Простое прошедшее время *означивает* самый факт созданности произведения, иначе говоря, сигнализирует о нем и о нем заявляет. Даже подчиняясь целям самого мрачного реализма, оно продолжает вселять уверенность, заставляя слова выражать завершенные в себе, устойчивые, субстантивированные поступки. Повествование дает вещам имена, ему неведом ужас, который внушает слово, рвущееся за свои собственные пределы: в результате действительность как бы ужимается, обретает привычные черты, укладывается в рамки стиля и не выходит за границы языка. В обществе, где сама форма слов указывает на смысл потребляемой продукции, Литература играет роль потребительной стоимости. Напротив, когда Повествование отвергают ради иных литературных жанров или когда внутри самой повествовательной литературы простое прошедшее время уступает место менее орнаментальным, более естественным, упругим и близким к разговорной речи формам (настоящему или сложному прошедшему [*le passé composé*] времени), тогда Литература превращается в хранилище самой плоти бытия, а не его внешних значений. Поступки, будучи отъяты от Истории, воссоединяются с конкретными человеческими личностями.

Теперь понятно, в чем польза и в чем неприемлемость простого прошедшего времени в Романе: это — ложь, выставленная напоказ; простое прошедшее время очерчивает границы того, что следует считать правдоподобным, оно раскрывает область возможного и тут же указывает на его фальшивость. Общей целью Романа и повествовательной Историографии является объективация фактов: простое прошедшее время воплощает самый акт, при помощи которого общество овладевает своим прошлым и своими возможностями. Оно создает правдоподобный мир, немедленно заявляя о его иллюзорности; оно является высшим выражением диалектического процесса, протекающего в области формы, в ходе которого воображаемые факты сначала облекаются в одеяния истины, а затем — разоблаченной лжи. Все

это следует поставить в связь с известным мифом об универсальности данного мира, свойственным буржуазному обществу, характерным продуктом которого является Роман: снабдить воображаемый мир формальным свидетельством о его реальности, в то же время сохранив за этим знаком двусмысленный характер двойственного объекта, одновременно правдоподобного и ненастоящего, — вот операция, обычная для всего западного искусства, которое приравнивает настоящее к ненастоящему отнюдь не в силу своего агностицизма или поэтической неискренности, а в силу убеждения, что все настоящее несет в себе семя универсальности или, если угодно, некую сущность, способную оплодотворить — уже одним тем, что она воспроизводится в романе, — как жизнь других слоев общества, в различной степени отдаленных от данного, так и самый вымысел. Именно за счет такого приема восторжествовавшая в прошлом столетии буржуазия получила возможность считать созданные ею ценности как бы универсальными и переносить на совершенно разнородные слои общества все понятия собственной морали. Но в этом-то и заключается механизм мифотворчества, и потому-то Роман, а в пределах Романа — простое прошедшее время суть мифологические явления, и их прямое назначение перекрывается вторичной потребностью в дидактике или, лучше сказать, в педагогике, ибо задача состоит в том, чтобы преподать некую сущность, завернув ее в упаковочную обертку искусства. Чтобы понять значение простого прошедшего времени, достаточно сравнить искусство романа на Западе с такой, например, традицией в китайской культуре, где искусство понимается исключительно как совершенное подражание действительности; однако там не должно быть ничего, ни малейшего признака, который позволил бы отличить натуральный предмет от предмета искусственного: вот этот деревянный орех, лежащий предо мной, отнюдь не должен сообщать мне — помимо образа ореха — никакой информации, сигнализирующей о том мастерстве, с помощью которого он был изготовлен. Напротив, письмо Романа делает именно последнее. Его цель состоит в том, чтобы, надев маску, тут же указать на нее пальцем.

Двойственную функцию простого прошедшего времени можно обнаружить и в другом факте — в повествовании от третьего, свойственном Роману. Читатели, возможно, помнят роман, хитрость заключалась в том, что убийца скрывался за местом первого лица*. Читатель подозревал преступника в каждом сл

* Имеется в виду детективный роман А. Кристи «Убийство Роджера Экройда» (1936). — *Прим. перев.*

«он», но им был тот, кто говорил «я». Автор прекрасно знал, что «я» в романе обычно бывает свидетелем, а действующим лицом — «он». Почему? «Он» — это условно-типическая фигура любого романа; подобно повествовательному прошедшему времени, местоимение «он» сигнализирует сам факт наличия романа; отсутствие третьего лица означает, что автор либо не в состоянии создать роман, либо стремится его разрушить. Местоимение «он» формально удостоверяет, что перед нами миф; так вот, мы только что видели, что, по крайней мере на Западе, не существует искусства, которое не указывало бы пальцем на свою собственную маску. Вот почему третье лицо оказывает искусству романа ту же услугу, что и простое прошедшее время, — оно гарантирует его потребителям чувство безопасности, которое внушает вымысел правдоподобный, но непрестанно напоминающий о своей лживости.

Местоимение «я» отличается меньшей двойственностью, и потому романическое-начало в нем ослаблено: употребление «я» может одновременно служить как наиболее простым — в тех случаях, когда повествование не вступает в пределы литературной условности (произведение М. Пруста, например, претендует лишь на роль введения в Литературу), — так и наиболее изощренным решением проблемы — когда «я» выходит за эти пределы и пытается разрушить условность, придавая повествованию интонации мнимодоверительной откровенности (таков хитроумный замысел некоторых произведений А. Жида). Равным образом и употребление местоимения «он» в романе приводит в действие две противоположные этические тенденции: будучи общепринятой условностью, третье лицо в романе прельщает как наиболее академичных и наименее озабоченных судьбами Литературы писателей, так и тех, кто полагает, будто условность в конечном счете неизбежно придаст свежесть их творчеству. Однако в любом случае такая условность выступает как знак соглашения, открыто заключенного между обществом и автором, но для автора она служит еще и средством представить действительность, как он сам того хочет. Условность, следовательно, выходит за рамки сугубо литературного опыта и оказывается актом человеческого поведения, который связывает творение либо с Историей, либо с человеческой экзистенцией.

У Бальзака, например, сама множественность персонажей, обозначаемых местоимением «он», вся сложная система почти бесплотных, но зато последовательных в своем поведении индивидов свидетельствует о существовании целого мира, первоосновой которого является История. «Он» у Бальзака — это не конечный продукт, который породило «я», претерпевшее ряд трансформаций и возведенное в ранг всеобщности; это — первичный, исходный элемент романа, его мате-

риал, а не плод созидательного акта: бальзаковский роман не знает ни одной сюжетной истории, которая существовала бы помимо истории того или иного третьего лица. Третье лицо у Бальзака аналогично третьему лицу у Цезаря: оно придает поступкам алгебраическую форму, при которой роль экзистенциального начала оказывается ничтожной, а на первое место выдвигается логическая связность, определенность или трагизм человеческих отношений. Однако — в противоположность или по крайней мере в отличие от бальзаковского мира — третье лицо способно выражать и экзистенциальный опыт. У многих современных писателей развитие истории индивида как бы совпадает с последовательной сменой спрягаемых форм глагола: начав с «я» как с наиболее полного воплощения безымянности, автор как личность — по мере того как экзистенция отливается в форму конкретной судьбы, а монолог, обращенный к самому себе, превращается в Роман — шаг за шагом завоевывает право доступа к третьему лицу. Сам факт появления третьего лица предстает тогда не как исходная точка Истории, а как результат, увенчивающий известное усилие, благодаря чему из интимного мира переживаний и душевных движений извлекается чистая, выраженная в знаках форма, которая, однако, — в силу сугубой условности и хрупкости декораций, образованных третьим лицом, — тут же и рушится. В этом отношении, безусловно, показательна линия развития первых романов Жана Кейроля. Но если у классиков — а мы уже знаем, что в области письма эпоха классицизма продлилась вплоть до Флобера, — само неприятие биологической личности свидетельствовало о водворении на ее место человека, понятого как сущность, то у романистов, подобных Кейролю, внедрение третьего лица — это плод планомерного, победоносного наступления на плотную тень экзистенциального «я»; вот почему Роман, взятый со стороны его наиболее формальных признаков, предстает как акт приобщения к социуму; он учреждает Литературу.

Морис Бланшо заметил по поводу Кафки, что развитие безличного повествования (укажем в связи с этим термином, что «третье лицо» во всех случаях есть не что иное, как не-лицо, как отрицательная степень лица) — это процесс, отвечающий самой сущности языка, последний по своей природе тяготеет к саморазрушению. Телесно, почему местоимение «он» возникает как плод победы: той мере, в какой третье лицо одновременно воплощает и идею ратурности, и идею отсутствия. Однако эта победа непрестанно прорывается изнутри: условно-литературное третье лицо, призванное уничтожить личность, тем не менее в любой момент способно придать ей неожиданную полноту. Литература подобна фосфору: ярче всего она горит тогда, когда готова сгореть окончательно. Однако, с

другой стороны, коль скоро Литература, и в особенности Роман, — это акт, с необходимостью требующий временной длительности, то, значит, в конечном счете Романа, полностью свободного от ига Изящной Словесности, существовать не может. Вот почему третье лицо в Романе — это один из самых навязчивых признаков той трагедии письма, которая родилась еще в прошлом столетии, когда под давлением Истории Литература и общество, ее потребляющее, оказались разобщены. Между третьим лицом у Бальзака и третьим лицом у Флобера пролегает целая эпоха (эпоха 1848 года): у Бальзака царит История, зрелище которой хотя и сурово, но зато отличается внутренней последовательностью и твердой определенностью; это само торжество упорядоченности; у Флобера же царит искусство, которое, дабы обмануть свою собственную нечистую совесть, либо нарочито утрирует условные приемы литературного письма, либо же стремится к их безудержному разрушению. Наша современность начинается с поисков Невозможной Литературы.

Итак, мы обнаруживаем в Романе тот — разрушительный и созидательный одновременно — механизм, который характерен для всего современного искусства. Объектом разрушения является длительность — эта невыразимая связующая нить существования: самый акт упорядочения (идет ли речь о поэтическом континууме, о знаках романа, об ужасе поэтического слова или о правдоподобию слова в романе) есть акт предумышленного убийства. Однако в конце концов длительность вновь подчиняет себе писателя, ибо процесс отрицания, будучи развернут во времени, оборачивается созданием позитивного искусства — той самой упорядоченности, которая как раз и подлежит разрушению. Вот почему наиболее выдающиеся произведения современности, словно выдерживая некую магическую паузу, стараются как можно дольше задержаться на пороге Литературы, застыв в состоянии неустойчивого равновесия, когда жизнь уже явлена, уже развернута перед нами во всей плоти, но еще не раздавлена грузом увенчивающих и упорядочивающих ее знаков: таково, например, первое лицо у Пруста, чье творчество от начала и до конца есть неуклонный, хотя и неуклонно откладываемый, порыв к Литературе. Таков и Жан Кейроль. Он сознательно приходит к Роману как к последнему пределу одинокого монолога, — как будто литературный акт, двойственный по самой своей сути, лишь тогда закончится произведением, одобряемым обществом, когда будет наконец разорвана экзистенциальная упругость всякой длительности, лишенной до того всякого смысла.

Роман — это воплощенная Смерть; жизни он придает облик судьбы, воспоминание превращает в утилитарный акт, а длительность — во время, обладающее направленностью и осмысленностью. Однако по-

добная трансформация способна совершиться лишь под взглядом общества. Именно общество освящает Роман (то есть совокупность известных знаков) в качестве трансцендентного образования и сюжетно организованной длительности. Итак, распознать пакт, который с торжественностью, характерной для искусства, связывает писателя и общество, можно благодаря тому, что сами цели этого пакта с очевидностью проглядывают в знаках романа. Употребление простого прошедшего времени и третьего лица в Романах — вот тот неотвратимый жест, которым писатель указывает на надетую им маску. Вся Литература имеет право сказать о себе: *Larvatus prodeō* 'Я шествую, указывая пальцем на свою собственную маску'. Будь то жестокая практика поэта, решившегося на самый серьезный из возможных разрывов — разрыв с социальным языком, или же правдоподобная ложь романиста — в любом случае для того, чтобы естественность их переживания смогла обрести плоть и превратиться в предмет потребления, она нуждается в искусственных, причем нарочито искусственных, знаках. Продуктом, а в конечном счете и источником такой двойственности как раз и является письмо. Этот особый язык, пользуясь которым писатель приобретает блистательное положение, хотя и попадает при этом под постоянный надзор, выдает его (незаметное на первых порах) рабское положение (что связано со всякой ответственностью). Будучи поначалу свободным, письмо под конец превращается в цепь, приковывающую писателя к Истории, которая в свою очередь сама опутана кандалами: общество метит писателя совершенно отчетливыми знаками, свидетельствующими о его причастности к искусству, для того, чтобы как можно вернее вовлечь его в круг собственного отчуждения.

IV. Существует ли поэтическое письмо?

В классическую эпоху проза и поэзия были подобны математическим величинам, разница между ними поддавалась измерению; они были удалены друг от друга не больше и не меньше, чем два различных числа — сопоставимых друг с другом, однако неодинаковых именно в силу своих количественных различий. Если минимально — то речь, наиболее экономный способ передачи мысли, назвать прозой, некоторые специфические — пусть бесполезные, но зато обладающие декоративной функцией — языковые атрибуты, такие, как метафоры или свод общепринятых образов, обозначить буквами a , b , c , поверхности вся совокупность слов уложится в систему из двух уравнений г-на Журдена:

$$\text{Поэзия} = \text{Проза} + a + b + c$$

$$\text{Проза} = \text{Поэзия} - a - b - c$$

Отсюда с очевидностью следует, что Поэзия всегда отличается от Прозы. Однако это не сущностное, а количественное отличие. Оно, следовательно, не посягает на классическую догму о единстве языка. Речевые обороты по-разному дозировались в зависимости от социальной ситуации, в одном случае было принято говорить на языке прозы или красноречия, в другом — на языке поэзии или прециозности, как будто существовал целый светский требник *выразительных средств*, но при этом повсюду сохранялся один и тот же язык, воплощавший вековые категории разума. Классическая поэзия воспринималась лишь как украшенный орнаментами вариант прозы, как продукт определенного *искусства* (то есть техники), но не как иной язык или плод особого мироощущения. Всякая поэзия оказывалась в этом случае аналогом — декоративным, аллюзивным или отягощенным — некоей виртуальной прозы, которая, как сущность и как потенциальная сила, лежит в глубине любого способа словесного выражения. В классическую эпоху слово «поэтическое» не обозначало ни особого диапазона, ни особой оплотненности человеческих переживаний, ни особых внутренних сцеплений, вообще никакого замкнутого, особого мира. Оно подразумевало лишь известный способ словесной техники, позволявший «выражаться» в соответствии с более изящными, а значит, и более социализированными правилами, нежели те, которые используются в обычной беседе, иными словами, позволявший облечь внутреннюю мысль — в полном вооружении вышедшую из недр Разума — в ее внешнюю форму — слово, социализированное уже в силу того, что его условный характер был очевиден.

Известно, что в современной поэзии (той, которая восходит не к Бодлеру, а к Рембо) от этой структуры не осталось ничего, если не считать, что она сохранила, перестроив традиционные нормы, формальные требования классической поэзии: отныне поэты начинают утверждать собственное слово в качестве самодовлеющей Природы, одновременно охватывающей как функцию, так и структуру языка. Поэзия перестает быть декоративно-орнаментальной или подвергнутой ограничениям Прозой. Она приобретает качество, не сводимое ни к чему иному, утрачивает черты наследственности. Отныне она — не атрибут, а сущность и, следовательно, может отказаться от всяких опознавательных знаков, ибо ее природа заключена в ней самой и не нуждается во внешнем обнаружении своей сути: поэтический и прозаический языки настолько отдалились друг от друга, что способны обойтись без знаков своей взаимной самостоятельности.

Более того, предполагаемое соотношение мысли и языка оказалось теперь перевернутым: в классическом искусстве некая вполне готовая мысль разрешается словом, которое ее «выражает» и «передает».

Классическая мысль лишена длительности, а в классической поэзии есть лишь такая длительность, которая необходима для технического построения высказывания. Напротив, в современной поэзии слова создают своего рода формальный континуум, мало-помалу выделяющий из себя некие оплотненные интеллектуальные или эмоциональные образования, невозможные без этих слов; время развертывания речи оказывается здесь сгущенным временем, вмещающим более одухотворенный процесс вызревания «мысли», которая — перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит сама себя. Эта словесная игра случая в речевой цепи, увенчанная зрелым плодом состоявшегося значения, предполагает, следовательно, особое поэтическое время, но это — не время, затраченное на «изготовление» произведения, а время возможного приключения, время встречи известных знаков с известными целями. Современная Поэзия противостоит классическому искусству в силу различий, охватывающих всю структуру языка, так что точкой соприкосновения между обеими поэзиями оказывается лишь их одинаковая социологическая цель.

Строение классического языка (Проза и Поэзия) имеет реляционную природу: сами слова здесь несравненно менее важны, чем отношения между ними. Ни одно слово не обладает здесь собственной плотью, они служат не столько знаками вещей, сколько связующими нитями. Каждое слово, будучи изреченным, отнюдь не стремится погрузить нас во внутренний мир, связанный с его внешним обликом, но немедленно начинает тянуться к другим словам, так что на поверхности возникает связная цепочка интенций. Возможно, реляционную природу классической прозы и поэзии позволит уяснить сравнение с языком математики. Известно, что в математическом письме, где каждой числовой величине соответствует определенный знак, сами отношения, связывающие эти величины, также изображаются при помощи знаков математического действия, знаков равенства или неравенства; можно сказать, что развертывание математического континуума происходит в результате эксплицитного чтения этих знаковых связок. Классическая речь приводится в движение сходным образом, хотя, разумеется, подчиняется при этом менее строгим правилам «слова», составляющие эту речь, нейтрализованные, абстрагированные под давлением суровой традиции, поглотившей их свежесть, чу. даются любой звуковой или семантической неожиданности, которая позволила бы в одной точке сгустить аромат языка, прервать продуманное движение речи вперед ради внезапного наслаждения, доставляемого данным отдельным словом. Континуум классической речи — это последовательность элементов одинаковой плотности, подверженных ровному эмоциональному напору, когда пресекается любая

попытка создать индивидуальное и как бы впервые рождающееся значение. Сама поэтическая лексика — это лексика, определяемая привычным употреблением слов, а не созидательным актом: своеобразие здесь свойственно метафорике в целом, а не отдельным метафорам, тут правит обычай, а не творческое начало. Вот почему задача поэта-классика состоит не в том, чтобы искать новые, все более оплотненные и яркие слова, а в том, чтобы располагать их в соответствии с традиционными требованиями, совершенствовать симметрию и точность связей, укладывать, ужимать мысль строго до размеров стихотворного метра. Блеск классического ума проявляется тогда, когда дело доходит до отношений между словами, а не до самих слов: это искусство выражения, а не искусство изобретения. В отличие от позднейшей эпохи, когда слова, словно поддавшись неистовому, внезапному порыву гордыни, стали раскрывать всю глубину и неповторимость индивидуального человеческого опыта, в классической поэзии они выстраиваются на поверхности, подчиняясь требованиям изящной, декоративной упорядоченности. Нас чарует их сочетание, а не их собственная сила или красота.

Конечно, классическая речь не достигает функционального совершенства, свойственного математическим построениям: отношения выражены здесь не при помощи специальных знаков, а только побочными средствами формы и композиции. Реляционная природа классической речи проявляется в том, что сами слова отступают на второй план, а на первый выходит их линейная упорядоченность; изнашиваясь в тесном контексте всегда одних и тех же отношений, слова классического языка тяготеют к тому, чтобы превратиться в элементы некоей алгебраической системы: риторическая фигура, клише оказываются потенциальными инструментами связи; они утрачивают свою собственную плотность ради того, чтобы занять более прочное место внутри речевой последовательности; подобно химическим элементам, они обладают свойством валентности и образуют языковое пространство, насыщенное симметричными связями, пересечениями и узлами, из которых — не имея времени задержаться и удивиться отдельному слову — вырастают все новые и новые смысловые интенции. Едва успев передать собственный смысл, любой элемент классической речи превращается в своеобразный проводник или анонс, передающий все дальше и дальше иной смысл, который стремится не укорениться в глубинах отдельного слова, а пронизать собою весь акт понимания, то есть акт коммуникации в целом.

Расшатывание, которому Гюго попытался подвергнуть alexandрийский стих — наиболее реляционный из всех стихотворных метров, — в зародыше тайло все будущее современной поэзии, ибо речь

шла о том, чтобы, уничтожив реляционную интенциональность речи, поставить на ее место взрывчатую силу отдельных слов. Действительно, современная поэзия — в той мере, в какой она противостоит классической поэзии, равно как и всякой прозе, — подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы. В реляционных отношениях она сохраняет лишь само их движение, их музыкальность, но не истину, которую они в себе заключали. От отношений остается одна только пустая оболочка, и высоко над их горизонтом вспыхивает сияние отдельного Слова; грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, длящаяся лишь затем, чтобы явить Слово. Строго говоря, отношения здесь не распадаются, они просто приобретают сходство с зарезервированными, но никем не занятыми местами, это пародия на связи, и такое отсутствие необходимо, чтобы Слово, во всей своей насыщенности, смогло вырваться за пределы волшебного, но бесплотного мира реляционности и зазвучать подобно гулу или бездонному знаку, подобно голосу «ярости и тайны»*.

В классическом языке именно поток отношений влечет за собой Слово и уносит его вслед за убегающим впереди смыслом; в современной же поэзии эти отношения возникают как продолжение Слова; Слово — это их «родной дом», оно — корень, глубоко сидящий в самой просодии слышимых, но незримых функций. Синтаксические связи обладают завораживающей силой, но питает их все же Слово, явление которого потрясает, подобно неожиданно открывшейся истине. Назвать эту истину поэтической — значит признать, что поэтическое Слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей. Когда незыблемые связи распадаются, в Слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак. Поэтическое слово превращается в акт, лишенный ближайшего прошлого и окружающего контекста, но зато в нем сгущена память обо всех породивших его корнях. Под каждым Словом современной поэзии залегают своего рода геологические пласты экзистенциальности, целиком содержащие все нерасторжимое богатство Имени, а не его выборочные значения — как в прозе или в классической поэзии. Отныне ни одно Слово

* Аллюзия на поэтический сборник Р. Шара «Ярость и тайна» (1948). — *Прим. перев.*

уже не задано *наперед* в силу одной лишь общей целенаправленности социализированного дискурса. Потребитель поэзии, лишившись путеводных нитей в мире избирательных реляционных связей, сталкивается со Словом лицом к лицу, оно вырастает перед ним как некая абсолютная величина со всеми скрытыми в ней возможностями. Такое Слово энциклопедично, оно разом содержит в себе все свои значения, тогда как реляционный дискурс заставляет его выбирать одно из них. Оно, следовательно, осуществляет то, что возможно лишь в словаре или в поэзии, то есть там, где имя способно жить независимо от артикля, где оно приведено к своего рода нулевой степени и чревато всеми своими прошлыми и будущими конкретизациями. Такое слово выступает в своей родовой, категориальной форме. Вот почему каждое поэтическое слово — это всегда неожиданность, это ящик Пандоры, из которого выскальзывают все потенциальные возможности языка; подобное слово творят и вкушают с особым любопытством, как священное лакомство. Этот голод по Слову, которым томится вся современная Поэзия, придает поэтической речи устрашающий, нечеловеческий облик. Зияющие темнотой провалы чередуются в ней со вспышками света, недомолвки соседствуют с перенасыщенными смыслом знаками; в такой поэзии отсутствует устойчивая, предсказуемая целенаправленность, и благодаря этому она настолько противостоит социальной функции языка, что уже само употребление речи, распавшейся на отдельные слова, открывает дорогу любым значениям возможных миров.

Что значит рациональное устройство классического языка, как не то, что сама Природа представлялась в ту эпоху единой и постижимой, что в ней не было ничего невыразившегося или неясного, что она до конца укладывалась в категории языка? Классический язык всегда сводился к своей убеждающей функции, он домогался диалога, он создавал мир, где люди не были одиноки, где над словом не тяготел чудовищный груз вещей, где всякая речь оказывалась формой встречи с другим человеком. Классический язык нес в себе ощущение блаженной безопасности, потому что его природа была непосредственно социальной. Не было ни одного классического жанра, ни одного классического текста, который не предполагал бы коллективного потребления, происходящего как бы в атмосфере общения и беседы. Классическое искусство литературы было объектом, циркулировавшим между лицами, принадлежавшими к одному классу, оно было продуктом, предназначенным для устной передачи и для потребления, регулируемого обстоятельствами светского общения: вопреки своей строгой кодификации, классический язык, по самому своему существу, был языком разговорным.

Напротив, современная поэзия, как мы видели, разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот в понимании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками. Когда языковые функции отступают на задний план, погружая во мрак все связующие отношения действительности, тогда на почетное место выдвигается объект как таковой: современная поэзия — это объективная поэзия. Природа здесь превращается в разорванную совокупность одиноких и зловещих предметов, ибо связи между ними имеют лишь потенциальный характер; никто не подбирает для этих предметов привилегированного смысла, не подыскивает им употребления или использования, не устанавливает среди них иерархических отношений, никто не наделяет их значением, свойственным мыслительному акту или практике человека, а значит, в конечном счете и не наделяет человеческой теплотой. Ослепительная вспышка поэтического слова утверждает объект как абсолют; Природа превращается в последовательность вертикальных линий, а предметы со всеми своими возможностями вдруг поднимаются в рост: как одинокие веи высятся они в опустошенном и потому жутком мире. Эти слова-объекты, лишенные всяких связей, но наделенные неистовой взрывчатой силой, слова, сотрясаемые чисто механической дрожью, которая таинственным образом передается соседнему слову, но тут же и глохнет, — эти поэтические слова не признают человека: наша современность не знает понятия поэтического гуманизма — эта вздыбившаяся речь способна наводить только ужас, ибо ее цель не в том, чтобы связать человека с другими людьми, а в том, чтобы явить ему самые обесчеловеченные образы Природы — в виде небес, ада, святости, детства, безумия, наготы материального мира и т. п.

С этого момента становится затруднительным говорить о существовании поэтического письма, поскольку дело идет о таком языке, чье неистовое стремление к обособленности разрушает любую возможную этическую установку. Словесный жест как воплощенный демиург стремится здесь изменить самый лик Природы; он не выражает нравственной позиции, но оказывается актом принуждения. Таков по крайней мере язык тех современных поэтов, которые доводят свой замысел до логического конца и приемлют Поэзию не как интеллектуальное упражнение, выражение своего душевного состояния или точки зрения на мир, а как воплощение мечты о торжестве невиданного по своей свежести языка. Применительно к этим поэтам столь же бесполезно говорить о письме, как и о поэтическом чувстве. Современная

Поэзия в ее наиболее чистых проявлениях — например, поэзия Рене Шара — лишена той многозначительности тона, того *ореола* изысканности, которые, действительно, создают поэтическое письмо и которые принято называть поэтическим чувством. Ничто не мешает говорить о поэтическом письме применительно к классикам и их эпигонам или даже применительно к поэтической прозе в духе «Яств земных» А. Жида, где Поэзия поистине является известной языковой этикой. В обоих случаях письмо растворяет в себе стиль. Можно вообразить, как нелегко было людям XVII столетия установить *отчетливую*, и в первую очередь — поэтическую, разницу между Расином и Прудоном, подобно тому как нынешнему читателю столь же трудно судить о тех современных поэтах, которые пользуются одним и тем же — однообразным и расплывчатым — письмом, ибо Поэзия для них — это своеобразная *атмосфера*, а именно, по самому своему существу, некое условное использование языка. Однако с того момента, как поэтический язык решительно пересматривает саму Природу — причем делает это в силу одних только особенностей своей структуры, не принимая во внимание содержания дискурса и не задерживаясь на его идеологической роли, — с этого момента письмо перестает существовать; остаются одни только стили; именно они позволяют человеку решительно повернуться лицом к объективному миру, не заслоненному образами, которые создаются в ходе Истории и социального общения.

Часть вторая

I. Триумф и крах буржуазного письма

В предклассической Литературе есть видимость разнообразия различных видов письма; однако если поставить эту языковую проблему не в эстетическом, а в структурном плане, то это разнообразие представится гораздо менее значительным. В эстетическом отношении период XVI — начала XVII в. являет собой картину более или менее свободного процветания различных литературных языков, ибо в ту пору люди еще были поглощены познанием Природы, а не тем, чтобы выразить свою собственную человеческую сущность. Ограничившись типическими примерами, можно сказать, что для энциклопедического письма Рабле и прециозного письма Корнеля в равной мере был характерен такой язык, в котором орнаментальность еще не приобрела черт обрядовости, продолжая оставаться способом постижения мира во всей его необъятности. Именно это обстоятельство придавало классическому письму множество оттенков и вызывало в нем чувство упоения собственной свободой. Для читателя нового времени это

ощущение разнообразия оказывается тем более сильным, что язык, похоже, все еще продолжал примериваться к различным возможностям, заложенным в неустоявшихся лингвистических структурах, и не осознал окончательно дух своего синтаксиса и законы расширения своего словарного запаса. Возвращаясь к проведенному нами различию между «языком» и «письмом», можно сказать, что примерно до 1650 года Французская Литература еще не разрешила проблематику языка, а потому не знала и такого явления, как письмо. Действительно, до тех пор, пока язык колеблется относительно своей собственной структуры, появление какой бы то ни было языковой морали остается невозможным; письмо рождается лишь тогда, когда язык, сформировавшись в национальных масштабах, превращается в своего рода определение через отрицательные признаки, в границу, отделяющую дозволенное от недозволенного, и уже больше не задумывается о происхождении или обоснованности своих запретов. Создав представление о вневременном разумном основании языка, о «рациоязыке», грамматисты классической эпохи тем самым избавили французов от любых лингвистических проблем, и этот очищенный язык как раз и стал письмом, иначе говоря, языковой ценностью, которая немедленно была объявлена универсальной как бы в противовес случайностям исторических обстоятельств.

Разнообразие «жанров» и движение стилей в пределах классических догм суть эстетические, а не структурные явления; они не должны вызывать иллюзии: в течение всего периода борьбы буржуазной идеологии за власть, а затем и ее триумфа французское общество располагало единым и единственным письмом — инструментальным и орнаментальным одновременно. Инструментальным это письмо было потому, что форма считалась подчиненной содержанию, подобно тому как алгебраические формулы подчинены осуществлению операционных действий. Орнаментальным же оно было потому, что этот инструмент украшали узоры, не имеющие отношения к его функции и без всякого стеснения заимствуемые из арсенала Традиции. Иными словами, буржуазному письму, которым пользовались самые разные писатели, было неведомо отвращение к унаследованным формам, ибо оно служило лишь удачной декорацией, на фоне которой высился мыслительный акт. Разумеется, писателям-классикам также была знакома проблематика формы, но о многообразии или смысле различных видов письма, и тем более — о языковой структуре, спор никогда не заходил; обсуждалась только риторика, иначе говоря, строй речевых высказываний, рассматриваемых с точки зрения их убедительной силы. Таким образом, единообразие буржуазного письма уравнивалось разнообразием риторик; напротив, к середине

XIX в., то есть именно тогда, когда к трактатам по риторике был утрачен интерес, утратило свою универсальность и классическое письмо, а на смену ему родились современные типы письма.

Классическое письмо было, несомненно, письмом классовым. Возникнув в XVII веке в рамках группы, непосредственно державшейся вблизи власти, являясь продуктом догматического декретирования, быстро избавившись от всех грамматических средств, которые порождала спонтанная речь человека из народа, и, напротив, нацелившись на установление твердых определений, буржуазное письмо — не без цинизма, обычного для первых политических побед, — поначалу изображало себя как язык немногочисленной элиты и привилегированного класса. В 1647 году Вожа говорил о классическом письме как о явлении, существующем фактически, а не по праву; ясность пока что считалась особенностью только языка придворного общества. Напротив, уже в 1660 году — например, в грамматике Пор-Рояля — классический язык обрел черты универсальности, а ясность была возведена в ранг ценности. Между тем ясность — это сугубо риторический атрибут, она не является всеобщим свойством языка, возможным якобы повсеместно и во все времена, но всего лишь идеальным придатком особого типа речи, а именно такого, который подчинен устойчивой цели — оказать воздействие на адресата. Именно потому, что буржуазия времен монархии и буржуазия послереволюционной эпохи, пользуясь одним и тем же письмом, развили эссенциалистский миф о человеке, классическое письмо, единое и универсальное, забыло о трепетной энергии отдельных слов ради их линейной упорядоченности, когда даже самый мельчайший элемент оказывался продуктом *отбора*, то есть решительного устранения всех потенциальных возможностей языка. Политическая авторитарность, догматическая власть Разума и единство классического языка — вот три различных проявления одной и той же исторической силы.

Поэтому вряд ли стоит удивляться, что Революция не внесла никаких перемен в буржуазное письмо и что разница между письмом Фенелона и письмом Мериме совершенно ничтожна. Дело в том, что сама буржуазная идеология просуществовала, не зная малейших трещин, вплоть до 1848 года; и менее всего она была поколеблена в период Революции, которая дала в руки буржуазии политическую и социальную власть, но отнюдь не власть интеллектуальную, ибо последней она владела уже давным-давно. От Лакло и до Стендаля буржуазное письмо — если не считать недолгого периода смуты — непрестанно возобновляло и продлевало свое существование. Что же касается революции романтизма, номинально претендовавшей на переворот в области формы, то она весьма благоразумно позаботилась о том, чтобы

сохранить в неприкосновенности письмо, воплощавшее ее собственную идеологию. Смешав жанры и стили и тем самым сбросив излишний груз традиции, романтизм сумел сохранить главное в классическом письме — его инструментальность; правда, этот инструмент становился слишком уж «заметным» (в частности, у Шатобриана), но все же его продолжали скромно использовать, оставаясь в полном неведении относительно того, что возможно личное, погруженное в одиночество слово. Один только Гюго сумел извлечь из непроницаемо плотных временных и пространственных измерений языка совершенно неповторимую тематику слова, которую невозможно уяснить в свете традиционной перспективы, но лишь в связи с изумляющими глубинами его собственной экзистенции. Один только Гюго, обрушившись на классическое письмо всей тяжестью своего стиля, сумел подмять его и поставить на грань уничтожения. Вот почему всякое пренебрежение к Гюго свидетельствует о том, что перед нами все та же мифология формы, под сенью которой продолжает скрываться письмо XVIII века — свидетель пышных празднеств буржуазии, и поныне все еще диктующее нормы добротного французского языка — языка замкнутого, изолированного от общества благодаря самой оплотненности литературного мифа. Это священное письмо, которое без разбора продолжают использовать самые различные писатели — то как свод непреложных законов, то как источник гурманских удовольствий, подобно сокровищнице, где хранится таинственная, чудесная святыня, имя которой — Французская Литература.

Примерно около 1850 г. произошли и совпали три новых великих исторических события: демографический взрыв в Европе; переход от текстильной промышленности к металлургической индустрии, ознаменовавший рождение современного капитализма, и, наконец, последовавший за июньскими днями 1848 г. раскол французского общества на три враждующих класса, иными словами — бесповоротное крушение всех либеральных иллюзий. Эти обстоятельства поставили буржуазию в новое историческое положение. До той поры мерой и неоспоримым воплощением всякой универсальности продолжала оставаться сама буржуазная идеология; буржуазный писатель, являясь единственным судьей всех человеческих бед, не встречая на своем пути ни одного человека, который мог бы со стороны взглянуть на него самого, не испытывал никакого разлада между своим социальным положением и своим интеллектуальным призванием. Теперь же эта идеология превратилась в одну из многих возможных; универсальность ускользнула от нее; преодолеть сама себя она может отныне лишь путем самоосуждения. Писатель становится жертвой раздвоения, ибо

появляется зазор между его сознанием и его социальной судьбой. Так рождается трагедия Литературы.

С этого-то момента и начинают множиться различные виды письма. Отныне выбор любого из них — изысканного, популистского, нейтрального, разговорного — превращается в основополагающий акт, посредством которого писатель принимает или отвергает свое буржуазное положение. Каждое из них оказывается попыткой разрешить орфееву проблему Современной Формы — проблему писателей без Литературы. Вот уже в течение ста лет такие писатели, как Флобер, Малларме, Рембо, Гонкуры, сюрреалисты, Кено, Сартр, Бланшо или Камю, пытались наметить пути интеграции, разрушения или восстановления в правах литературного языка; однако ставкой здесь служат не приключения формы, не успех риторики или смелое обновление и изыски словаря. Всякий раз, когда писатель запечатлевает на бумаге ту или иную последовательность слов, под вопросом оказывается само существование Литературы; что наша современность позволяет разглядеть в присущей ей множественности типов письма, так это тупик ее собственной Истории.

II. Стил ь как ремесло

«Форма стоит дорого», — ответил Валери, когда его спросили, почему он не публикует лекций, читанных им в Коллеж де Франс. Между тем на протяжении целой эпохи — эпохи триумфа буржуазного письма — цена формы почти что равнялась цене воплощенной в ней мысли; разумеется, в те времена тоже заботились о композиции формы, о ее благозвучии, и тем не менее форма была довольно-таки дешева, ибо писатель пользовался ею как готовым инструментом, механизмы которого, не подвергаясь искус у обновления, передавались от поколения к поколению в полной неприкосновенности; у формы не было хозяина; универсальность классического языка проистекала именно из того, что язык этот являлся всеобщим достоянием, а различалось только мышление писателей. Можно сказать, что на протяжении всего этого периода форма имела лишь потребительную стоимость.

Однако, как мы уже знаем, примерно к 1850 г. Литература очутилась перед необходимостью оправдать собственное существование: письмо принялось подыскивать себе различные алиби; и как раз потому, что письма коснулась тень подозрения, возникла целая группа писателей, которые попытались взять на себя ответственность за продолжение литературной традиции, поставив на место потребительной стоимости письма стоимость вложенного в него труда. Они решили спасти письмо не ради его предназначения, а ради труда, которого оно стоило. Тогда-то и начал складываться образ писателя-работника,

запирающегося в своей легендарной башне, подобно ремесленнику в мастерской, и принимающегося отделывать, шлифовать, полировать, оправлять форму совершенно так же, как ювелир превращает данный ему материал в произведение искусства. Изо дня в день, в полном одиночестве проводит он за этим занятием долгие часы, наполненные упорным трудом: такие писатели, как Гюте (безупречный мэтр Изыщной Словесности), Флобер (обтачивающий свои фразы в Круассе), Валери (пишущий на рассвете у себя в спальне), Жид (удобно устроившийся за своей конторкой), образуют своего рода ремесленный цех во Французской Словесности, где сама работа над формой есть знак принадлежности к корпорации. Стоимость труда, вложенного в произведение, отчасти заменяет ценность воплощенного в нем гения; в словах писателей, хвастающих своей долгой и трудной работой над формой, проглядывает известное кокетство; иногда даже самую лаконичность стиля (ведь обработать материал как раз и значит устранить в нем все лишнее) начинают воспринимать как признак тонкой изощренности, которая, однако, существенно разнится от изощренности времен великой эпохи барокко (у Корнеля, например). Барочная прециозность возникала из необходимости познать Природу, а это требовало широчайшего использования всех ресурсов языка; изыск же новых писателей направлен на выработку аристократического литературного стиля и свидетельствует об историческом кризисе, разразившемся тогда, когда обнаружилось, что для оправдания условности устаревшего литературного языка уже недостаточно одних только эстетических доводов, иными словами, когда движение Истории привело к очевидному разладу между социальным призванием писателя и инструментом, доставшимся ему из арсенала Традиции.

С наибольшей последовательностью обосновал это ремесленническое письмо Флобер. До него буржуазную повседневность принято было воспринимать как нечто курьезное или экзотическое; в силу того, что буржуазная идеология сама себя полагала мерой универсальности, она утверждала существование идеальной человеческой природы и потому могла позволить себе в блаженной безмятежности созерцать поведение конкретного буржуа как зрелище, не имеющее никакого отношения к ее собственным принципам. Флоберу же самый дух буржуазности представлялся неизлечимым недугом, который вселяется в писателя и поддается лечению только тогда, когда писатель с полной ясностью отдает себе в нем отчет; а это уже — признак трагического мироощущения. Столкновение лицом к лицу с буржуазной Необходимостью, подчиняющей себе Фредерика Моро, Эмму Бовари, Бувару и Пекюше, потребовало искусства, также пронизанного необходимостью и вооруженного собственным Законом. Флобер создал норматив-

ное письмо, патетичность которого — и в этом заключен парадокс — создается сугубо техническими средствами. С одной стороны, он строит свое повествование как последовательное выявление различных сущностей, а не в феноменологическом порядке их явления (в отличие от Пруста); глагольные времена он употребляет в соответствии с условными нормами, так что они выступают как *знаки* Литературности, по примеру того самого искусства, которое все время предупреждает о своей искусности и искусственности; он создает особый, письменный ритм, обладающий завораживающей силой и, в отличие от устного красноречия, затрагивающий шестое, сугубо литературное чувство создателей и потребителей Литературы. С другой стороны, эта кодификация литературного труда, совокупность упражнений по выработке письма является, если угодно, проявлением некоей мудрости, но также и грустного чистосердечия, ибо искусство Флобера шествует, указывая пальцем на свою собственную маску. Эта григорианская кодификация литературного языка имела целью если и не примирить писателя со всеобщим порядком вещей, то по крайней мере возложить на него ответственность за создаваемую им форму; превратить письмо, полученное им от Истории, в *искусство*, то есть в откровенную условность, в честный договор, позволяющий личности найти удобное место посреди чуждой для него природы. Писатель предлагает обществу искусство, не скрывающее своей искусности, выставляет на всеобщее обозрение его нормы, а взамен общество соглашается принять писателя в свое лоно. Так случилось с Бодлером, который попытался освятить восхитительный прозаизм своей поэзии авторитетом Гюте, словно авторитетом самого божества *обработанной* формы; разумеется, эта обработанность не имела ничего общего с прагматизмом, свойственным буржуазной практике, и тем не менее она вписывалась в представление о повседневном труде, подпадала под контроль общества, усматривавшего в такой работе не столько идеал, к которому оно стремилось, сколько воплощение технических приемов своей деятельности. Коль скоро Литературу невозможно было победить изнутри, не лучше ли было признать ее открыто, приговорив писателя к литературной каторге, где он станет «трудиться на совесть»? Вот почему флоризация письма оказалась неизбежным выкупом как для самых невзыскательных писателей, плативших его без размышлений, так и для наиболее требовательных из них, признававших тем самым безвыходность сложившегося положения вещей.

III. Письмо и революция

Ремесленнический стиль породил особую разновидность письма, восходящую к Флоберу, но использованную натуралистической шко-

лой в своих собственных целях. Это письмо — письмо Мопассана, Золя, Доде, — которое можно назвать реалистическим, представляет собой смесь формальных знаков Литературности (простое прошедшее время, косвенная речь, письменный ритм) со столь же формальными знаками реалистичности (заимствования из языка простонародья, крепкие словечки, провинциализмы и т. п.), так что трудно назвать более искусственное письмо, нежели то, которое притязало на наиболее верное изображение природы. Нет сомнения, что неудача постигла натуралистов не только в области формы, но и в области теории: условное представление о действительности характерно для натуралистической эстетики в той же мере, что и потребность в изготовленной форме. Парадокс в том, что обращение натуралистов к повседневным предметам не повлекло за собой соответствующего упрощения формы. Нейтральное письмо — это позднее явление, оно будет создано такими писателями, как Камю, лишь много времени спустя после возникновения реализма, и не столько под воздействием эстетики ухода от действительности, сколько в результате поисков письма, добившегося наконец-то безгрешности. Что же до реалистического письма, то оно весьма далеко от нейтральности и, напротив, изобилует такими знаками, которые с исключительной впечатляющей силой указывают на его изготовленность.

Так, претерпев деградацию, отказавшись от надежды обрести словесную Природу, откровенно отрешенную от реальной действительности, но также и не помышляя об овладении (как это сделал Кено) языком социальной Природы, натуралистическая школа парадоксальным образом произвела на свет механическое искусство, с невиданной дотоле откровенностью выставлявшее напоказ условный характер литературы. Флоберовское письмо исподволь создавало какую-то колдовскую атмосферу, так что, читая Флобера, мы все еще словно бы рискуем затеряться посреди природы, наполненной звучанием множества отголосков, природы, где знаки обладают не столько выражающей, сколько внушающей силой. Что до реалистического письма, то оно полностью лишено убеждающей способности и обречено исключительно на живописание — в полном согласии с дуалистической догмой, которая учит, что существует лишь одна-единственная оптимальная форма, способная «выразить» инертную, словно бездушный предмет, действительность, над которой писатель властен только благодаря тому мастерству, с которым он умеет подгонять друг к другу различные знаки.

Все эти авторы без стилиа — Мопассан, Золя, Доде и их эпигоны — практиковали письмо, одновременно служившее им и убежищем, и средством демонстрации тех ремесленнических операций, которые,

как они полагали, им удалось изгнать из эстетики, ставшей чисто пассивной. Известны высказывания Мопассана о важности работы над формой, известны и все наивные приемы Школы, с помощью которых та переделывала естественные фразы во фразы искусственные, фразы, призванные заявить о собственной литературности; то есть в данном случае — объявить цену, которую стоила работа над ними. Известно также, что стилистика Мопассана, связывая мастерство с областью синтаксиса, оставляла лексику как материал, данный до Литературы. Хорошо писать — а это-то и становится отныне единственным признаком литературной принадлежности произведения — значит самым простодушным образом переставлять дополнения с их обычного места, «выделять» слова, полагая тем самым добиться «экспрессивного» ритма. Так вот, экспрессивность — это миф; экспрессивность на деле — это всего лишь условный образ экспрессивности.

Вот это-то условное письмо как раз и стало предметом постоянных восторгов со стороны школьной критики, для которой цена текста определялась зримостью той работы, которой он стоил. Но ведь нет ничего более впечатляющего, чем различные перестановки дополнений, аналогичные манипуляциям рабочего, подгоняющего на место тонкую деталь. Что восхищало школьную критику в письме Мопассана или Доде, так это сами литературные знаки, отрешившиеся наконец от своего содержания и со всей прямоотой утверждавшие Литературу как явление, начисто лишенное связей с любыми иными языками; тем самым они как бы учреждали абсолютно идеальное понимание вещей. Занимая промежуточное положение между пролетариатом, полностью отлученным от всякой культуры, и интеллигенцией, уже успевшей усомниться в Литературе как таковой, средняя клиентура начальной и средней школы, то есть, вообще говоря, мелкая буржуазия, обрела в художественно-реалистическом письме (при помощи которого сочинялась добрая часть коммерческих романов) привилегированный образ Литературы, сплошь испещренной знаками собственной литературности. При таком положении дел роль писателя заключалась не столько в том, чтобы создать произведение, сколько в том, чтобы поставить потребителям литературу, которую те сумеют распознать даже на расстоянии.

Это мелкобуржуазное письмо было усвоено писателями-коммунистами, и причина в том, что в настоящее время художественные нормы пролетариата не могут не совпадать с художественными нормами мелкой буржуазии (что, кстати сказать, вполне соответствует марксистской доктрине); кроме того, сама догма социалистического реализма с необходимостью принуждает писателя пользоваться условным письмом, задача которого — явственно обозначать содержание,

не способное донести себя без удостоверяющей его формы. Вот откуда возникает парадоксальная ситуация, при которой коммунистическое письмо громоздит самые аляповатые знаки собственной Литературности и отнюдь не пытается порвать с типично буржуазной (каковой, по крайней мере, она была в прошлом) формой; напротив, ему свойственна та же безоглядная забота о форме, что и мелкобуржуазному «искусству писать» (которое к тому же насаждается среди читателей-коммунистов редакторами, так и не преодолевшими уровень начальной школы).

Итак, французский социалистический реализм усвоил письмо реализма буржуазного, механически и без разбора используя все интенциональные знаки его «мастерства». Вот, к примеру, несколько строчек из романа Р. Гароди: «...его тело, склоненное над линотипом, в неудержимом порыве стремилось слиться с клавиатурой...; радость пела в его мышцах, и его пальцы, легкие и сильные, порхали, словно танцующие...; от насыщенных сурьмой испарений кровь стучала в висках и вздувала жилы, отчего возрастали его возбуждение, сила и гнев». Нетрудно заметить, что эти пассажи насквозь метафоричны, ибо читателю во что бы то ни стало нужно внушить, что они «хорошо написаны». Эти метафоры, пропитывающие едва ли не каждое слово, — отнюдь не плод настроения, они не передают никаких индивидуальных переживаний, но выступают как литературные метки, маркирующие определенный тип языка, подобно тому, как на этикетке указывается цена товара.

«Печатать на машинке», «стучать» (о крови), «испытать счастье в первый раз» — таков наш реальный язык, но реализму подобный язык чужд. Чтобы творить Литературу, надлежит изъясняться так: «играть на клавиатуре линотипа», «жилы вздуваются», «то было первое мгновение в его жизни, когда его посетило счастье». Реалистическое письмо не чревато ничем, кроме прециозности. Гароди пишет: «После каждой строчки линотип своей изящной рукой приподнимал шепотку пританцовывающих матриц»; или: «От ласковых прикосновений его пальцев медные матрицы слегка вздрагивали, пробуждаясь, и с веселым перезвоном падали вниз, словно тренькающие капли дождя». Вот на этом-то жаргоне и говорят Катос и Магделон.

Следует, разумеется, принять во внимание фактор посредственности. Гароди крайне посредственен. Приемы Андре Стиля куда тоньше, но и они не выходят за рамки правил, диктуемых художественно-реалистическим письмом. Метафора у Стиля — не более чем клише, практически полностью растворенное в реальном языке и служащее ненавязчивым знаком Литературности: «чистый, словно родниковая вода», «пергаментные от холода руки» и т.п.; здесь прециозность уходит из лексики в синтаксис; так что признаком Литературы, как и у

Мопассана, становится искусственное расчленение фразы («d'une main, elle soulève les genoux, pliée en deux»). Этот насквозь условный язык способен представлять реальность лишь в завышенном виде: А. Стиль пользуется просторечными словечками и неряшливыми оборотами в сочетании с сугубо литературным синтаксисом: «C'est vrai, il chahute drôlement, le vent». Или еще лучше: «En plein vent, bérêts et casquettes secoués au-dessus des yeux, ils se regardent avec pas mal de curiosité» (разговорное «pas mal de» соседствует с абсолютным причастием, совершенно неупотребительным в обиходном языке). Особый разговор об Арагоне; у него совершенно другие корни; он любит добавлять в реалистическое описание немного красок, взятых в XVIII в., слегка смешивая Лакло и Золя.

Возможно, в этом исполненном благоразумия письме революционеров сквозит ощущение некоего бессилия, неспособности уже сейчас создать свободное письмо как таковое. Возможно также, что скомпрометированность буржуазного письма дано чувствовать лишь самим буржуазным писателям: крушение литературного письма оказалось фактом сознания, а вовсе не революционным деянием. Известно, что сталинская идеология устраивает террор против любой, даже самой революционной проблематики, в особенности против последней, коль скоро, с точки зрения сталинизма, буржуазное письмо в конечном счете представляет меньшую опасность, нежели процесс над ним. Вот почему писатели-коммунисты — единственные, кто ничтоже сумняшеся продолжает поддерживать буржуазное письмо, заклеянное самими буржуазными писателями уже давным-давно — тогда, когда они почувствовали, что попали в тенета собственной идеологии, а это случилось в те времена, когда действительность подтвердила правоту марксизма.

IV. Письмо и молчание

Составляя часть буржуазной вотчины, ремесленническое письмо не могло нарушить никакого порядка; не участвуя в иных битвах, писатель был предан единственной страсти, оправдывавшей все его существование, — созиданию формы.

Отказываясь высвободить некий новый литературный язык, он мог зато поднять в цене язык старый, насытить его всевозможными интенциями, красотами, изысканными выражениями, архаизмами, он мог создать пышное, хотя и обреченное смерти слово. Это великое традиционное письмо, письмо Жида, Валери, Монтерлана и даже Бретона, означало, что форма, во всей ее весомости и несравненном великолепии одеяний, есть ценность, не подвластная Истории, наподобие ритуального языка священнослужителей.

Находились писатели, полагавшие, что избавиться от этого сакрального письма можно лишь путем его разрушения; они принялись подрывать литературный язык, вновь и вновь взламывать скорлупу оживающих штампов, привычек, всего формального прошлого писателя; ввергнув форму в полнейший хаос, оставив на ее месте словесную пустыню, они надеялись обнаружить явление, полностью лишенное Истории, обрести новый, пахнущий свежестью язык. Однако подобного рода пертурбации в конце концов прокладывают свои собственные наезженные колеи и вырабатывают собственные законы. Изящная Словесность угрожает любому языку, который не основан на прямом воспроизведении социальной речи. Процесс разложения языка, все более и более усугубляющий его беспорядочность, способен привести лишь к молчанию письма. Аграфия, к которой пришел Рембо или некоторые сюрреалисты (почему они и канули в забвение), то есть потрясающее зрелище самоуничтожения Литературы, учит, что у некоторых писателей язык, этот исходный и конечный пункт литературного мифа, в конце концов восстанавливает все те формы, от которых он стремился избавиться, что не существует письма, способного навсегда сохранить свою революционность, и что всякое молчание формы не будет обманом лишь тогда, когда писатель обрекает себя на абсолютную немоту. Личность Малларме — с его гамлетовским отношением к письму — прекрасно воплощает тот неустойчивый момент в Истории, когда литературный язык продолжал цепляться за жизнь лишь затем, чтобы лучше воспеть неизбежность собственной смерти. Аграфия печатного слова у Малларме имела целью создать вокруг разреженных вокабул зону пустоты, в которой глохнет звучание слова, избавленного от своих социальных и потому греховных связей. Вырвавшись из оболочки привычных штампов, освободившись из-под ига рефлексов писательской техники, каждое слово обретает независимость от любых возможных контекстов; само появление такого слова подобно мгновенному, неповторимому событию, не отдающемуся ни малейшим эхом и тем самым утверждающему свое одиночество, а значит, и безгрешность. Это искусство есть искусство самоубийства: само молчание превращается здесь в некое однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово — но не как фрагмент криптограммы, а как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в смерти и в свободе. (Известно, сколь многим мы обязаны Морису Бланшо в разработке этой гипотезы о Малларме как об убийце языка.) Язык Малларме — это язык самого Орфея, который может спасти любимое существо, лишь отказавшись от него, и тем не менее не удерживается и слегка оборачивается назад; язык Малларме — это язык Лите-

ратуры, приведенной наконец к порогу Земли Обетованной, то есть к порогу мира без Литературы, хотя свидетельствовать об этом мире могут все же одни только писатели.

Но вот другой способ освободить литературное слово: он состоит в создании белого письма, избавленного от ига открыто выраженной языковой упорядоченности. Лингвистическое сопоставление, возможно, позволит разъяснить суть этого нового явления: как известно, некоторые лингвисты указывают, что в промежутке между двумя полярными языковыми категориями (единственное число — множественное число, прошедшее время — настоящее время) существует еще один — нейтральный, или нулевой, — термин; так, изъявительное наклонение — в сопоставлении с сослагательным и повелительным — представляется им внережимной формой. В этом смысле — конечно, в другом масштабе — можно сказать, что письмо, приведенное к нулевой степени, есть, в сущности, не что иное, как письмо в индикативе или, если угодно, внережимное письмо; его можно было бы даже назвать журналистским письмом, если бы только как раз журналистика не прибегала то и дело к формам повелительного и желательного наклонений (то есть к формам патетическим). Новое нейтральное письмо располагается посреди этих эмоциональных выкриков и суждений, но сохраняет от них полную независимость; его суть состоит как раз в их отсутствии; и это отсутствие абсолютно, оно не предполагает никакого убежища, никакой тайны; вот почему нельзя сказать, что это бесстрастное письмо; скорее, это безгрешное, хранящее невинность письмо. Речь здесь идет о том, чтобы преодолеть Литературу, вверившись некоему основному языку, равно чуждому как любым разновидностям живой разговорной речи, так и литературному языку в собственном смысле. Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в «Постороннем», создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля. Письмо в этом случае сводится к своего рода негативному модусу, где все социальные и мифологические черты языка уничтожаются, уступая место нейтральной и инертной форме; таким образом, мысль писателя продолжает сохранять всю свою ответственность, что не сопровождается, однако, дополнительным процессом социального вовлечения формы в Историю, не властную над этой формой. Если письмо Флобера зиждется на известном Законе, а письмо Малларме домогается молчания, если письмо таких писателей, как Пруст, Селин, Кено, Превер, — каждое на свой лад — исходит из существования социальной Природы, если все эти виды письма предполагают оплотненность формы и наличие языковой и социальной проблематики, утверждая слово как объект, с которым имеет дело ремесленник, чаро-

дей или копиист, — то нейтральное письмо вновь фактически обретает первородное свойство классического искусства — инструментальность. Однако теперь этот формальный инструмент уже не стоит на службе у какой бы то ни было торжествующей идеологии; отныне он выражает новое положение писателя и оказывается молчанием, облеченным в плоть; он умышленно отказывается от любых претензий на элегантность или орнаментальность, так как оба эти измерения способны вновь ввести в письмо Время — подвижную силу, несущую вместе с собой Историю. Но если письмо по-настоящему нейтрально, если языковой акт утрачивает свою неуклюжесть и необузданность, превращается в подобие чистого математического уравнения и становится столь же бесплотным, как и алгебраические формулы перед лицом бездонности человеческого существования, — вот тогда-то наконец Литература оказывается поверженной, тогда-то вся проблематика человеческого бытия раскрывается и воплощается будто бы в обесцвеченном пространстве, а писатель становится безоговорочно честным человеком. Беда в том, что нет ничего более обманчивого, нежели белое письмо; с момента своего возникновения оно начинает вырабатывать автоматические приемы именно там, где прежде расцветала его свобода; окаменевшие формы со всех сторон обступают и теснят слово в его первородной непосредственности, и на месте языка, не поддающегося никаким готовым определениям, вновь вырастает письмо. Став классиком, писатель превращается в эпигона своего собственного раннего творчества; общество объявляет его письмо одной из многих литературных манер и тем самым делает узником его собственного форматворческого мифа.

V. Письмо и социальная речь

Лет сто с небольшим назад писатели, как правило, не подозревали, что существует не один, а много самых различных способов изъясняться по-французски. Однако после 1830 г. — во времена, когда буржуазия добродушно потешалась над всем, что выходило за пределы ее собственного жизненного круга и располагалось в тесном социальном пространстве, отведенном ею для богемы, привратников и воров, — в собственно литературный язык писатели начали вкраплять отдельные куски, подхваченные, заимствованные в «низших» языках — при условии их неперменной эксцентричности (в противном случае они таили бы в себе угрозу). Эти живописные жаргоны служили украшению Литературы и не посягали на ее структуру. Бальзак, Сю, Мопсан, Пюго находили удовольствие в воспроизведении всяческих фонетических и лексических неправильностей — воровского арго, крестьянских наречий, говора немцев, жаргона привратников. Однако эти социальные языки

были лишь своего рода театральными костюмами, в которые облакалась человеческая сущность, и никогда не затрагивали говорящего индивида в его целостности; человеческие переживания продолжали существовать помимо их речевого воплощения.

Вероятно, нужно было дожидаться прихода Пруста, который целиком отождествил некоторых людей с их языком и начал изображать своих персонажей через чистые особенности их речи, плотной и красочной. Если, к примеру, бальзаковские персонажи без труда вписываются в систему принудительных взаимозависимостей, существующих в обществе, где эти персонажи играют роль своеобразных алгебраических связей, то персонаж Пруста сгущается как бы в непроницаемом пространстве того или иного специфического языка, и именно на этом уровне реально оформляется и упорядочивается все его историческое положение — профессиональная и классовая принадлежность, имущественное состояние, наследственные черты, биологические свойства. Так Литература начинает познавать общество в качестве своеобразной Природы, феномены которой, возможно, поддаются воспроизведению. В те моменты, когда писатель запечатлевает языки, на которых реально говорят люди, не просто как колоритные, а как существенно важные образования, исчерпывающие все содержание общества, — в эти моменты письмо распространяет свои рефлексy на реальную человеческую речь; литература начинает превращаться в чисто информативный акт, так, словно ее первой задачей является уяснение всех подробностей социального расслоения общества, осуществляемое путем их воспроизведения; она ставит себе целью дать немедленный — предваряющий любой другой способ извещения — отчет о положении людей, замурованных в языке своего класса, края, профессии, наследственности или истории.

В этом отношении оказывается, что литературный язык, основанный на воссоздании социальной речи, в принципе не способен освободиться от ограничивающей его описательной функции, потому что универсальность того или иного языка — при современном состоянии общества — является фактом восприятия речи, а отнюдь не фактом говорения: в пределах национальных норм языка, подобного французскому, существует языковое разноречие отдельных социальных групп, и любой индивид оказывается пленником своего языка; за пределами своего класса он обнаруживает себя каждым произнесенным словом, каждое слово выявляет его всего целиком и выставляет напоказ вместе со всей его историей. Благодаря своему языку человек открыт для разгадки, его выдает сама правдивость языковой формы, неподвластная его — своекорыстному или благородному — желанию солгать о себе. Та-

ким образом, само разнообразие языков выступает как проявление Нecessity, и именно в этом состоит его трагическая сущность.

Вот почему возрождение разговорного языка, мыслившееся поначалу как забавное подражание колоритным речевым формам, в конце концов стало выражать все противоречивое содержание социальной жизни: в творчестве Селина, например, письмо отнюдь не стоит на службе у мысли, наподобие удачного реалистического фона для живописной картины жизни той или иной социальной группы; для писателя оно есть способ самого настоящего погружения в вязкую гущу изображаемой им среды. Конечно, и в этом случае дело идет лишь о способе *выражения*, а потому Литература так и остается непреодоленной. Однако следует признать, что из всех возможных средств *изображения* действительности (поскольку до сих пор Литература главным образом претендовала именно на это) усвоение реальных языков является для писателя наиболее человечным литературным актом. В значительной части современной Литературы заметны более или менее отчетливые признаки тоски по такому языку, который обрел бы естественность языков социальных. (В качестве недавнего и хорошо известного примера достаточно вспомнить романские диалоги Сартра.) И все же, сколь бы удачны ни были эти живописные образы языков, они так и остаются репродукциями, своего рода ариями, обрамленными нескончаемым речитативом сугубо условного письма.

Кено как раз и попытался показать, что возможна разговорная контаминация письменного дискурса во всех его элементах. У него социализация литературного языка охватывает письмо сразу на всех его уровнях — графическом, лексическом и — что еще более важно, хотя и выглядит не столь эффектно, — на уровне речевой манеры. Разумеется, письмо Кено не выходит за пределы Литературы, потому что его потребляет лишь незначительная часть общества и оно не несет в себе какой бы то ни было универсальности, оставаясь всего-навсего экспериментом и забавой. И все же это первый случай, когда литературным оказывается не письмо как таковое; Литература изгоняется из области формы; отныне это не более как категория; Литература становится иронией, а язык — воплощением всей глубины человеческого опыта. Или так: Литература здесь открыто приведена к проблематике языка; поистине, отныне она не может быть ничем иным.

Таким образом, мы видим, как начинают вырисовываться возможные очертания некоего нового гуманизма, когда на смену всеобщему подозрению, нависшему над языком в современной литературе, придет примирение слова писателя со словом всех остальных людей. Лишь в том случае, когда поэтическая свобода писателя укоренится внутри самой языковой ситуации, а ее границы совпадут с границами

всего общества, а не с рамками той или иной условной формы или же со вкусами известной части публики, — лишь тогда писатель сможет считать себя до конца социально ответственным. В противном случае эта ответственность навсегда останется номинальной; она сможет спасти сознание писателя, но не сумеет послужить основой его авторского поведения. Именно потому, что мысль не способна существовать помимо языка, что форма есть первая и последняя инстанция литературной ответственности и что в обществе отсутствует гармония, — именно поэтому язык — это воплощение необходимости и необходимого принуждения — как раз и создает ту ситуацию мучительного разлада, в которой оказывается писатель.

VI. Языковая утопия

Множество разновидностей письма — вот факт нашей современности, который понуждает писателя к выбору, превращает литературную форму в способ человеческого поведения и вырабатывает ту или иную этику письма. Число измерений, в которые укладывается литературное творение, возрастает за счет еще одной, новой величины: форма как таковая начинает играть роль паразитарного механизма, существующего наряду с сугубо интеллектуальной функцией произведения. Современное письмо — это поистине самостоятельный организм, который нарастает вокруг литературного акта, придает ему смысл, чуждый его прямой интенции, вовлекает в двойную жизнь и поверх непосредственного содержания слов наслаивает пласт загустевших знаков, которые несут в себе свою собственную, вторичную историю, таят собственную вину и собственное искупление, так что судьба мысли, заложенной в произведении, начинает переплетаться с дополняющей ее, нередко ей противоречащей и всегда ее отягощающей судьбой формы.

Любопытно, что это фатальное свойство литературного знака — которое не позволяет писателю написать ни слова так, чтобы он немедленно не оказался в специфическом положении носителя архаичного, анархического, подражательного, но в любом случае условного и обесчеловеченного языка, — начинает действовать как раз тогда, когда Литературу, все решительнее отбрасывающую свой статус буржуазного мифа, пытается использовать то гуманистическое движение, которое, осмысливая жизнь или свидетельствуя о ней, сумело наконец включить Историю в созданный им образ человека. В этих условиях прежним литературным категориям — лишившимся (в лучшем случае) своего традиционного содержания, которое сводилось к выражению некоей вневременной человеческой сущности, — в конечном счете удастся удержаться лишь благодаря наличию специфической

формы, например лексической или синтаксической упорядоченности; короче — благодаря известному языку: отныне именно письмо вбирает в себя все признаки литературной принадлежности произведения. Романы Сартра суть романы лишь в силу той (впрочем, постоянно нарушаемой) верности определенной речевой манере, нормы которой утвердились в ходе всех предшествующих геологических этапов развития романа. И действительно, Изящная Словесность просачивается в сартровский роман не за счет его содержания, а за счет его специфического способа письма. Более того, когда Сартр (в «Отсрочке») пытается разрушить романическую длительность и расщепляет свой речитатив, чтобы показать вездесущность действительности, тогда именно повествующий характер его письма восстанавливает — как бы поверх одновременности изображаемых событий — единство и однородность Времени, времени Повествователя, чей особенный голос, который нетрудно распознать по его специфическим модуляциям, отягощает, подобно паразитарному наросту, акт разоблачения Истории и придает роману двусмысленную интонацию свидетельского показания, которое на поверку может оказаться и лживым.

Из сказанного видно, что создание современного шедевра стало попросту невозможным, ибо письмо ставит писателя в безысходно противоречивое положение; одно из двух: либо его произведение навечно нацелено на соблюдение всех условностей формы — и в этом случае литература остается глухой к нашей живой Истории, а литературный миф оказывается непреодоленным; либо писатель ощущает всю широту и свежесть нашего мира, но, чтобы выразить их, располагает хотя и ослепительным в своем великолепии, но зато омертвевшим языком. Положив перед собою чистый лист бумаги, силясь подыскать слова, которые должны откровенно заявить о его месте в Истории и засвидетельствовать, что он принимает ее условия, писатель вдруг обнаруживает трагический разлад между тем, что он делает, и тем, что он видит; социальный мир предстает перед его взором как самая настоящая Природа, и эта Природа говорит, она создает множество исполненных жизни языков, от которых, однако, сам писатель безнадежно отлучен; взамен же История вкладывает ему в руки богато украшенный, хотя и компрометирующий инструмент — письмо, унаследованное от прошедшей и уже чужой для него Истории, письмо, за которое он не несет никакой ответственности, но которым, однако, только и может пользоваться. Так рождается трагедия письма, ибо отныне всякий сознательный писатель вынужден вступать в борьбу с всемогущими знаками, доставшими ему от предков, знаками, которые из недр инородного прошлого навязывают ему Литературу словно некое ритуальное действие, а не как способ освоиться с жизнью.

Сам писатель, если только он не дерзнет вовсе порвать с Литературой, не в силах разрешить эту проблематику письма. Каждый писатель уже в момент творческого рождения начинает в себе судебный процесс против Литературы; но даже если он и выносит ей обвинительный приговор, то тут же откладывает его исполнение, а Литература пользуется этой отсрочкой, чтобы вновь подчинить себе писателя. Тщетно будет он пытаться создать совершенно свободный язык; последний вернется к нему как продукт производства, а за всякую роскошь полагается платить: писатель вынужден и дальше пользоваться этим отвердевшим языком, замкнувшимся на самом себе под чудовищным напором огромного множества людей, которые на нем не говорят. Существует, следовательно, тупик, в который приводит письмо, и это — тупик, в котором находится само общество; современные писатели чувствуют это: для них поиски не-стиля, устного стиля, нулевой или разговорной степени письма оказываются, в сущности, попыткой предвосхитить такое состояние общества, которое отличалось бы абсолютной однородностью; большинство из них понимает, что без реальной — а отнюдь не мистической или сугубо номинальной — универсальности социального мира не может существовать и универсального языка.

Итак, любому современному письму свойственна двунаправленность: письмо стремится к разрыву с прошлым и в то же время жаждет пришествия будущего; в нем воплощен удел любой революционной ситуации, ее фундаментальная двойственность, требующая, чтобы Революция черпала образы желаемого в той самой действительности, которую она стремится разрушить. Как и все современное искусство, литературное письмо одновременно воплощает в себе и отчуждающую силу Истории, и тоску по этой Истории: будучи олицетворением Необходимости, письмо свидетельствует о расколе внутри языка, неотъемлемом от классового раскола общества; но будучи в то же время олицетворением Свободы, оно предстает как осознание этого раскола и как порыв к его преодолению. Все время чувствуя себя повинным в собственном одиночестве, письмо тем не менее жадно мечтает о том времени, когда слова станут наконец счастливы, оно грезит о языке, чья свежая непосредственность идеальным образом предвосхитила бы тот новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения. Сам факт умножения разновидностей письма учреждает новую Литературу в той мере, в какой последняя, создавая свой язык, стремится лишь к тому, чтобы быть воплощенной мечтой: Литература становится утопией языка.

СТРУКТУРАЛИЗМ

*Я мыслю там, где не существую,
а значит, существую там, где не
мыслю.*

Жак Лакан

*...Конечная цель наук о человеке
не в том, чтобы конституировать
человека, а в том, чтобы раство-
рить его... реинтегрировать куль-
туру в природу и в конечном счете
жизнь — в совокупность физико-
химических состояний.*

Клод Леви-Стросс

Клод Леви-Стросс, Роман Якобсон

«КОШКИ» ШАРЛЯ БОДЛЕРА

Возможно, что антропологический журнал, публикуя исследование о французском стихотворении XIX в., вызовет у читателя удивление. Однако объяснить это просто: лингвист и этнолог сочли необходимым объединить свои усилия и попытаться понять, как сделан сонет Бодлера, ибо независимо друг от друга, каждый в своей области, они столкнулись с дополнительными проблемами. В поэтическом произведении лингвист обнаруживает структуры, сходство которых со структурами, выявляемыми этнологом в результате анализа мифов, поразительно. Со своей стороны этнолог не может не признать, что мифы — это не только некоторые концептуальные упорядоченности; это также и произведения искусства, которые вызывают у слушателей (равно как и у самих этнологов, читающих их в записи) глубокие эстетические эмоции. Не может ли оказаться так, что обе эти проблемы сливаются в одну?

Правда, сам автор этой вводной заметки в ряде случаев противопоставлял миф поэтическому произведению (*Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, p. 232); но те, кто упрекал его в этом, не учли, что само понятие контраста требует, чтобы обе противопоставляемые формы с самого начала рассматривались как взаимодополняющие, относящиеся к одной и той же категории. Сближение мифа и поэтического произведения не отрицает, следовательно, их разграничения, которое мы подчеркивали ранее, а именно: взятое изолированно, любое поэтическое произведение уже содержит в себе свои собственные варианты, организованные по оси, которую можно представить себе как вертикальную, ибо она сформирована из накладывающихся друг на

друга уровней — фонологического, фонетического, синтаксического, просодического, семантического и т.д. Миф же, по крайней мере в предельном варианте, может изучаться на одном только семантическом уровне, поскольку система его вариантов (всегда необходимая для структурного анализа) создается множественностью версий этого мифа, то есть при помощи горизонтального среза в мифологическом корпусе, на одном лишь семантическом уровне. Однако нельзя упускать из виду, что такое разграничение необходимо прежде всего в целях практических, то есть для того, чтобы структурный анализ мифов мог развиваться даже в случае отсутствия собственно лингвистической базы для такого анализа. Только при условии применения обоих методов, даже если это будет связано с резкой переменой области исследования, можно оказаться в силах решить вопрос, поставленный вначале; в зависимости от обстоятельств можно избрать либо один, либо другой метод; а это значит, что в конечном счете они способны заменять друг друга, даже если не всегда могут дополнять один другой.

Кл. Л.-С.

¹ Les amoureux fervents et les savants austères

² Aiment également, dans leur mûre saison,

³ Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,

⁴ Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

⁵ Amis de la science et de la volupté,

⁶ Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;

⁷ L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,

⁸ S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

⁹ Ils prennent en songeant les nobles attitudes

¹⁰ Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,

¹¹ Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

¹² Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,

¹³ Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,

¹⁴ Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

¹ Пылкие любовники и суровые ученые

² Равно любят в свою зрелую пору

³ Могучих и ласковых кошек, гордость дома,

⁴ Которые, как и они, зябки и, как они, домоседы.

- ⁵ Друзья наук и сладострастия,
⁶ Они ищут тишину и ужас мрака,
⁷ Эреб взял бы их себе в качестве траурных коней,
⁸ Если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством.

- ⁹ Грезя, они принимают благородные позы
¹⁰ Огромных сфинксов, простертых в глубине одиночеств,
¹¹ Которые кажутся засыпающими в сне без конца;

- ¹² Их плодовые чресла полны магических искр,
¹³ И крупницы золота, как мельчайший песок,
¹⁴ Туманно усыпают звездами их мистические зрачки.

Если верить отрывку Шанфлери «Кот Тротт», где впервые был опубликован этот сонет Бодлера («Корсар», номер от 14 ноября 1847 года), он был написан уже в марте 1840 года, так что — в противоположность мнению некоторых толкователей — текст, напечатанный в «Корсаре», и текст, вошедший в состав «Цветов Зла», совпадают слово в слово. Бодлер расположил рифмы в сонете по схеме: *aBBa CddC eeFgFg* (стихи с мужскими рифмами обозначены прописными буквами, а стихи с женскими рифмами — строчными). Таким образом, в соответствии с последовательностью рифм в сонете можно выделить три группы стихов: два четверостишия и одно шестистишие, состоящее из двух трехстиший; последние, однако, образуют определенное единство, так как расположение рифм в сонете, как показал Граммон, подчиняется «тем же правилам, что и в любой строфе из шести стихов»¹.

В приведенном сонете рифмы располагаются в соответствии с тремя внутренними законами: 1) две попарно чередующиеся рифмы не могут следовать одна за другой; 2) если в двух смежных стихах рифмы разные, то одна из них должна быть женской, а другая — мужской; 3) в конце смежных строф стихи с женскими и мужскими рифмами чередуются: ⁴*sédentaires* — ⁸*fierté* — ¹⁴*mystiques*.

В соответствии с правилом классического французского стихосложения женские рифмы всегда оканчиваются немой слогом, а мужские — произносимым; разница между обоими классами рифм подкрепляется также и разговорным произношением: во всех женских рифмах сонета *e* немое конечного слога опускается, когда за последним произносимым слогом следует согласный (*austères* — *sédentaires*; *ténèbres* — *funèbres*; *attitudes* — *solitudes*; *magiques* — *mystiques*); напротив, все мужские рифмы сонета оканчиваются гласным (*saison* — *maison*, *volupté* — *fierté*; *fin* — *fin*).

Тесная связь между классификацией рифм и выбором грамматических форм показывает, что наряду с рифмой важную роль в структуре сонета играет также грамматика.

Каждый стих сонета оканчивается либо именем существительным (8 раз), либо именем прилагательным (6 раз). Все существительные, стоящие в конце строки, — женского рода. Во всех восьми стихах с женской рифмой они стоят во множественном числе. Согласно традиционной норме, это удлиняет стих либо на один слог, либо (в современном произношении) на поствокальный согласный звук. В то же время более короткие стихи, то есть стихи с мужской рифмой, во всех шести случаях оканчиваются именем в единственном числе.

В обоих четверостишиях мужские рифмы образованы существительными, а женские — прилагательными. Исключение составляет лишь ключевое слово ⁶*ténèbres*, рифмующееся со словом ⁷*funèbres*. (Ниже мы вернемся к вопросу о связи между этими двумя стихами.)

Что же до трехстиший, то в первом все три стиха оканчиваются существительным, а во втором — прилагательным. А это значит, что в рифме, связывающей оба трехстишия, единственной омонимической рифме сонета, ¹¹*sans fin* — ¹³*sable fin*, существительное женского рода противопоставлено прилагательному мужского рода; среди всех мужских рифм сонета это единственное прилагательное и единственное слово мужского рода.

Сонет состоит из трех сложных предложений, разделенных точкой. Каждое из этих предложений обнимает по одному четверостишию и заключительное шестистишие. По числу независимых предложений и личных глагольных форм эти фразы находятся в отношении арифметической прогрессии: 1. один *verbum finitum* (*aiment*); 2. два (*cherchent, eût pris*); 3. три (*prennent, sont, étoient*). Что касается подчиненных предложений в этих трех фразах, то они имеют только по одному *verbum finitum*: 1. *qui...sont*; 2. *s'ils pouvaient*; 3. *qui semblent*.

Такое деление сонета на три части противопоставляет каждую из строф с двумя рифмами заключительному шестистишию, построенному на трех рифмах. Этому делению противостоит и уравнивает его дихотомическая разбивка сонета на две группы строф. Первую составляют два начальных четверостишия, а вторую — два заключительных трехстишия.

Этот бинарный принцип подкрепляет и грамматическая организация текста. Однако он также предполагает несоответствие, на этот раз между первой частью сонета, где содержатся четыре рифмы, и второй, где их только три. Несоответствие есть и между самими строфами. Две первые состоят из четырех стихов, а две последние — из трех. Именно эта антиномия первой и второй частей сонета, симметрия и асиммет-

рия составляющих их элементов лежит в основе композиции всего произведения.

Нетрудно обнаружить отчетливый синтаксический параллелизм между первым четверостишием и первым трехстишием, с одной стороны, и вторым четверостишием и вторым трехстишием — с другой. И первое четверостишие, и первое трехстишие — каждое состоит из двух предложений; второе предложение, относительное, в обоих случаях вводится относительным местоимением *qui* и охватывает последний стих строфы. Антецедентом этого местоимения является существительное мужского рода во множественном числе, выступающее в главном предложении в роли прямого дополнения (³*Les chats*, ¹⁰*Des...sphinx*).

Что касается второго четверостишия и второго трехстишия, то каждое из них состоит из двух сочиненных частей; вторая часть, обнимающая два последних стиха строфы (7—8 и 13—14), представляет собой сложное предложение с подчинительным союзом. В четверостишии это условное предложение (⁸*S'ils pouvaient*), в трехстишии — сравнительное (¹³*ainsi qu'un*). В четверостишии подчиненное предложение следует за главным, в трехстишии оно неполное и разбивает главное.

В тексте сонета, опубликованном в «Корсаре» (1847), пунктуация соответствует такому членению. И первое четверостишие и первое трехстишие оканчиваются точкой. Во втором четверостишии и во втором трехстишии перед двумя последними стихами стоит точка с запятой.

Семантика грамматических подлежащих усиливает этот параллелизм четверостиший, с одной стороны, и трехстиший — с другой.

I. Четверостишия	II. Трехстишия
1. Первое	1. Первое
2. Второе	2. Второе

Подлежащие первого четверостишия и первого трехстишия обозначают только одушевленные существа, тогда как одно из двух подлежащих второго четверостишия и все грамматические подлежащие второго трехстишия — неодушевленные явления или предметы: ⁷*L'Èrèbe*, ¹²*Leurs reins*, ¹³*des parcelles*, ¹³*un sable*.

Помимо этих, так сказать, горизонтальных соответствий, можно отметить соответствие, которое удобно назвать вертикальным: совокупность обоих четверостиший противостоит совокупности обоих трехстиший.

Если в трехстишиях все прямые дополнения выражены неодушевленными существительными (⁹*les nobles attitudes*, ¹⁴*leurs prunelles*), то единственное прямое дополнение первого четверостишия выражено существительным одушевленным (³*Les chats*), а среди дополнений второго четверостишия наряду с неодушевленными существительными (⁶*le silence et l'horreur*) есть местоимение *les*, относящееся к кошкам, о которых говорилось в предыдущем предложении.

С точки зрения отношений между подлежащими и дополнениями в сонете можно выделить две «диагональные» линии: диагональ, идущая сверху вниз, объединяет обе внешние строфы (начальное четверостишие и заключительное трехстишие); она противостоит диагонали, идущей снизу вверх; последняя связывает обе внутренние строфы.

Во внешних строфах дополнения принадлежат к тому же семантическому классу, что и подлежащие: это одушевленные существительные (*amoureux, savants — chats*) в первом четверостишии и неодушевленные (*reins, parcelles — prunelles*) — во втором трехстишии.

Напротив, во внутренних строфах дополнения и подлежащие относятся к противоположным классам: в первом трехстишии неодушевленное дополнение противостоит одушевленному подлежащему (*ils* [= *chats*] — *attitudes*); во втором четверостишии наряду с таким же отношением (*ils* [= *chats*] — *silence, horreur*) существует еще и отношение между одушевленным дополнением и неодушевленным подлежащим (*Erèbe — les* [= *chats*]).

Итак, каждая из четырех строф имеет свое лицо: признак одушевленности, общий для подлежащего и дополнения в первом четверостишии, характеризует одно только подлежащее в первом трехстишии; во втором четверостишии этот признак относится то к подлежащему, то к дополнению, а во втором трехстишии — ни к тому, ни к другому.

Что касается грамматической структуры сонета, то в начале и в конце его можно отметить несколько ярких соответствий. Лишь в первой и последней строфах мы находим два подлежащих, имеющих одно и то же сказуемое и дополнение. Все подлежащие и дополнения сопровождаются определяющим их словом (*Les amoureux fervents, les savants austères — Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin — leurs prunelles mystiques*).

Первое и последнее сказуемые в сонете единственные, при которых имеются наречия; оба эти наречия образованы от прилагательных и связаны друг с другом рифмой, подчеркнутой ассонансом: ²*Aiment également* — ¹⁴*Etoilent vaguement*.

Второе и предпоследнее сказуемые в сонете — единственные, состоящие из глагола-связки и именной части; при этом в обоих случа-

ях именная часть подчеркнута при помощи внутренней рифмы: ⁴*Qui, comme eux sont frileux*; ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*.

Что касается прилагательных, то их число велико лишь во внешних строфах: девять в четверостишии и пять в трехстишии; напротив, в обеих внутренних строфах вместе содержится всего три прилагательных (*funèbres, nobles, grands*).

Как уже говорилось, только в начале и в конце сонета подлежащие и дополнения относятся к одному и тому же классу: в первом четверостишии они одушевленные, а во втором трехстишии — неодушевленные. Именно в начальной строфе, где фигурируют по преимуществу одушевленные существа, указывается на их функции и деятельность.

Первая строка сонета состоит из одних только прилагательных. Два из них субстантивированы и служат подлежащими: *Les amoureux* и *les savants*. В обоих легко различить глагольную основу; в этом смысле текст начинается словами «те, кто любят» и «те, кто знают».

В последней же строке сонета все обстоит наоборот: переходный глагол *Etoient*, выступающий в роли сказуемого, является производным от существительного. Глагол этот связан с группой неодушевленных и конкретных апеллятивов, доминирующих в этом трехстишии и отличающих его от трех предшествующих строф. Укажем на явственную омофонию, связывающую глагол с членами этой группы: */etɛ̃sclə — /e de parsclə/ — /etwələ/*.

Наконец, в подчиненных предложениях, занимающих в обеих строфах последний стих, есть по инфинитиву, примыкающему к сказуемому и выступающему в роли дополнения. Оба эти дополнения являются единственными инфинитивами во всем стихотворении: ⁸*S'ils pouvaient... incliner*; ¹¹*Qui semblent s'endormir*.

Итак, мы видели, что ни дихотомическое членение сонета, ни его деление на три части не приводят к равновесию изометричных частей. Но если разделить четырнадцать стихов сонета ровно пополам, то седьмой стих окажется как раз в конце первой половины стихотворения, а восьмой обозначит начало второй. Показательно, что именно эти два средних стиха наиболее ясно выделяются своей грамматической структурой.

Итак, с известной точки зрения стихотворение делится на три части: средняя пара и две изометричные группы, то есть шесть стихов, предшествующих этой паре, и шесть, следующих за ней. Мы получили, таким образом, своего рода дистих, обрамленный двумя шестистишиями.

Все личные глагольные и местоименные формы, а также все подлежащие глагольных предложений сонета стоят во множественном числе, за исключением седьмого стиха — *L'Èrèbe les eût pris pour ses*

coursiers funèbres. В этом же стихе находится и единственное во всем сонете имя собственное; только в этом стихе *verbum finitum* и его подлежащее стоят в единственном числе. К тому же это единственный стих, где притяжательное местоимение (*ses*) указывает на единственное число.

В сонете употребляется только третье лицо, а единственное глагольное время в нем — настоящее. Исключение опять-таки составляют седьмой и восьмой стихи, где поэт говорит о воображаемом поступке (⁷*eût pris*), связанном с ирреальным условием (⁸*S'ils pouvaient*).

В сонете заметна явная тенденция снабдить каждый глагол и существительное определяющим словом. Здесь каждая глагольная форма управляет тем или иным членом (существительным, местоимением, инфинитивом) или именной частью сказуемого. Все переходные глаголы управляют только существительными (²⁻³*Aiment... Les chats; cherchent le silence et l'horreur; prennent... les... attitudes; Etoient... leurs prunelles*). И опять-таки единственное исключение представляет седьмой стих, где в роли дополнения выступает местоимение: *les eût pris*.

За исключением адноминальных дополнений, ни у одного из которых нет определения, все существительные в сонете (включая и субстантивированные прилагательные) сопровождаются эпитетами (например, ³*chats puissants et doux*) или определительными дополнениями (⁵*Amis de la science et de la volupté*). И вновь единственное исключение обнаруживаем в седьмом стихе: *L'Erèbe les eût pris*.

Все пять эпитетов первого четверостишия (¹*fervents, austères, mûre, puissants, doux*) и шесть эпитетов обоих трехстиший (⁹*nobles, grands, féconds, magiques, fin, mystiques*) являются качественными прилагательными, тогда как во втором четверостишии есть всего один эпитет, и именно в седьмом стихе (*coursiers funèbres*).

Кроме того, именно в этом стихе нарушается отношение «одушевленное — неодушевленное», существующее между подлежащим и дополнением в остальных стихах второго четверостишия; только в седьмом стихе возникает обратное отношение между подлежащим и дополнением: «неодушевленное — одушевленное».

Мы видим, таким образом, что седьмой стих или же оба последних стиха второго четверостишия отличаются яркими характерными особенностями. Однако следует сказать, что тенденция особо выделить среднее двустишие сонета противоречит принципу его асимметричного деления на три части. Согласно этому принципу второе четверостишие целиком противостоит, с одной стороны, первому четверостишию, а с другой — заключительному шестистишию. Таким образом, оно представляет собою центральную строфу, по многим признакам отличающуюся от строф маргинальных.

Итак, мы отметили, что седьмой стих является единственным, где подлежащее и сказуемое стоят в единственном числе. Но это наблюдение можно расширить: только во втором четверостишии в единственном числе стоит либо подлежащее, либо дополнение; и если в седьмом стихе единственное число подлежащего (*L'Erèbe*) противостоит множественному дополнению (*les*), то в соседних стихах можно наблюдать обратное отношение: здесь подлежащее стоит во множественном числе, а дополнение — в единственном (⁶*Ils cherchent le silence et l'horreur*; ⁸*S'ils pouvaient... incliner leur fierté*).

В остальных же строфах и дополнение и подлежащее стоят во множественном числе (¹⁻³*Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*; ⁹*Ils prennent... les... attitudes*; ¹³⁻¹⁴*Et des parcelles... Etoilent... leurs prunelles*). Отметим, что во втором четверостишии единственному числу подлежащего и дополнения соответствует признак неодушевленности, а множественному — одушевленности. Важность грамматического числа для Бодлера становится особенно заметной благодаря той роли, которую противопоставление «единственное — множественное» играет в рифмах сонета.

Добавим, что структура рифм второго четверостишия отличается от всех остальных рифм стихотворения. Среди женских рифм рифма второго четверостишия *ténèbres — funèbres* единственная, где встречаются две разные части речи.

Кроме того, во всех рифмующихся словах сонета, за исключением рифм второго четверостишия, ударному гласному со стоящим, как правило, перед ним опорным согласным предшествует одна или несколько совпадающих фонем: ¹*savants austères* — ⁴*sédentaires*, ²*mûre saison* — ³*maison*, ⁹*attitudes* — ¹⁰*solitudes*, ¹¹*un rêve sans fin* — ¹³*un sable fin*, ¹²*étincelles magiques* — ¹⁴*prunelles mystiques*. Во втором же четверостишии ни пара ⁵*voleur* — ⁸*fierté*, ни пара ⁶*ténèbres* — ⁷*funèbres* не содержат никаких созвучий в слогах, предшествующих собственно рифме.

Вместе с тем слова, стоящие в конце седьмого и восьмого стихов, аллитерируют между собой: ⁷*funèbres* — ⁸*fierté*; шестой же стих оказывается связанным с пятым: ⁶*ténèbres* повторяет последний слог слова ⁵*voleur*; сближает стихи также и внутренняя рифма ⁵*science* — ⁶*silence*. Таким образом, даже рифмы свидетельствуют о некотором ослаблении связи между двумя половинами второго четверостишия.

В звуковом строении сонета особую роль играют носовые гласные. Эти гласные, природа которых «как бы завуалирована их назальностью», по удачному выражению Граммона², очень часты в первом четверостишии (9 назальных — от двух до трех на строку) и особенно в заключительном шестистишии (21 назальный с тенденцией к количественному возрастанию от строки к строке в первом трехстишии — ⁹³ —

104 — 116: *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin* — и с тенденцией к уменьшению во втором — 125 — 133 — 141). Зато во втором четверостишии всего только три назальных — по одному на стих. Исключением опять-таки является седьмой стих — единственный в сонете, где нет носовых гласных. А вторая строфа в целом — единственная, где носовой отсутствует в мужской рифме.

Вместе с тем во втором четверостишии ведущая роль переходит от гласных к согласным, в частности к плавным. Второе четверостишие — единственное, где наблюдается избыток плавных фонем: 23 по сравнению с 15 в первом четверостишии, 11 в первом трехстишии и 14 — во втором. Количество /r/ совпадает с количеством /l/ в четверостишиях (19) и слегка ниже в трехстишиях.

В седьмом же стихе, где только два /l/, содержится пять /r/, то есть больше, чем в любом другом стихе сонета. Вспомним, что, по Грамону, именно в противопоставлении к /r/ фонема /l/ «дает впечатление звука не скрежещущего, не царапающего, не скрипящего, но, напротив, плавного, тягучего... ясного»¹. Недавнее акустическое исследование м-ль Дюран⁴ подтверждает резкое звучание всякого /r/, в особенности французского, по сравнению с *glissando* /l/. Поэтому выдвигание на первый план /l/ и уменьшение количества /r/ ярко подчеркивает процесс превращения реальных кошек в фантастические существа.

Шесть первых стихов сонета объединены одной повторяющейся чертой: здесь наличествуют симметричные пары членов, соединенных сочинительным союзом *et*: ¹*Les amoureux fervents et les savants austères*; ³*Les chats puissants et doux*; ⁴*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; ⁵*Amis de la science et de la volupté*. Бинаризм определений в этих стихах в сочетании с бинаризмом определяемых слов в следующем, шестом стихе: ⁶*le silence et l'horreur des ténèbres* — дает хиазм; вместе с тем шестой стих замыкает цепочку бинарных конструкций. Эти конструкции, связывающие почти все стихи первого «шестистишия», больше в сонете не появляются.

Пары согласованных членов предложения, а также и рифмы (не только внешние, подчеркивающие семантические связи, такие, как ¹*austères* — ⁴*sédentaires*, ²*saison* — ³*maison*, но также и в особенности внутренние) укрепляют связь первых шести стихов: ¹*amoureux* — ⁴*comme eux* — ⁴*frileux* — ⁴*comme eux*; ¹*fervents* — ¹*savants* — ²*également* — ²*dans* — ³*puissants*; ⁵*science* — ⁶*silence*. Таким образом, все прилагательные, характеризующие персонажей в первом четверостишии, рифмуются между собой; исключение составляет одно слово: ³*doux*. Двойная этимологическая фигура, связывающая начальные слова трех стихов: ¹*Les amoureux* — ²*Aiment* — ⁵*Amis*, также укрепляет единство шестистрочной «псевдострофы», начинающейся и кончающейся парами

стихов, где первые полустишия рифмуются между собой: ¹*fervents* – ²*également*; ⁵*science* – ⁶*silence*.

Слово ³*Les chats*, являющееся прямым дополнением в предложении, обнимающем три первых стиха сонета, начинает подразумеваться в качестве подлежащего в предложениях, обнимающих три следующих стиха (⁴*Qui comme eux sont frileux*; ⁶*Ils cherchent le silence*). Так намечается разделение нашего квазишестистишия на два квазитрехстишия.

В среднем дистихе вновь происходит превращение слова *Les chats* из дополнения (на этот раз подразумеваемого) в седьмом стихе (*L'Erèbe les eût pris*) в грамматическое подлежащее, также подразумеваемое, в восьмом стихе (*S'ils pouvaient*). В этом отношении восьмой стих оказывается связанным со следующей фразой (⁹*Ils prennent*).

Что касается подчиненных предложений, то в целом они служат своего рода мостиком между главным предложением и следующей фразой. Так, подразумеваемое подлежащее *chats* в девятом и десятом стихах уступает место отсылке к метафоре *sphinx* в относительном предложении одиннадцатого стиха (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) и, следовательно, сближает этот стих с тропами, выступающими в роли грамматических подлежащих в заключительном трехстишии. Неопределенный артикль полностью отсутствует в первых десяти стихах сонета, где использовано четырнадцать определенных артиклей; зато в последних четырех стихах употреблен только неопределенный артикль.

В целом благодаря взаимной соотнесенности двух относительных предложений – в одиннадцатом и четвертом стихах – в четырех последних строчках вырисовываются контуры воображаемого четверостишия, которое словно соответствует реально существующему начальному четверостишию. Вместе с тем похоже, что формальная структура заключительного трехстишия воспроизведена в трех первых строках сонета.

Одушевленные подлежащие в стихотворении ни разу не выражены существительными, но скорее субстантивированным прилагательным в первой строке сонета (*Les amoureux, les savants*) и личными или относительными местоимениями – в следующих предложениях.

Человеческие существа упоминаются лишь в первом предложении, где в роли подлежащих выступают субстантивированные отглагольные прилагательные, являющиеся однородными членами.

Кошки, по имени которых назван сонет, в самом тексте называются только один раз – в первом предложении, где слово *chats* является прямым дополнением: ¹*Les amoureux... et les savants...* ²*Aiment...* ³*Les chats*. Не только само слово *chats* не повторяется больше в стихотворении, но даже и аллитерация на /ʃ/ имеет место лишь в одном слове ⁶/ iʃfɛʁʒ/.

Она дважды подчеркивает основное действие кошек. Это глухое шипение, ассоциирующееся с названием «героев» сонета, в дальнейшем тщательно избегается.

С третьего стиха слово *chats* становится подразумеваемым подлежащим — последним одушевленным подлежащим сонета.

Существительное *chats* в роли подлежащего, прямого и косвенного дополнения заменено анафорическими местоимениями ^{6,8,9}*ils*, ⁷*les*, ^{8,12,14}*leur(s)*; местоимения *ils* и *les* относятся только к кошкам. Эти зависимые (приглагольные) формы встречаются лишь в двух внутренних строфах — во втором четверостишии и в первом двухстишии. В начальном четверостишии им соответствует независимое местоимение ⁴*eux* (два раза), относящееся только к человеческим существам; в последнем же трехстишии нет ни одного личного местоимения.

При подлежащих начального предложения сонета стоит по одному сказуемому и по одному дополнению; получается, что «Пыльные любовники и суровые ученые» ¹*Les amoureux fervents et les savants austères* в конце концов «в свою зрелую пору» ²*dans leur mûre saison* отождествляются благодаря существу-медиатору, объединяющему антиномичные черты двух хотя и человеческих, но противопоставленных образов жизни. Они находятся в оппозиции: чувственный/интеллектуальный. Поэтому функцию субъекта начинают выполнять именно кошки, одновременно являющиеся и учеными и влюбленными.

В четверостишиях кошки предстают в качестве реально существующих животных; напротив, в трехстишиях речь идет об их фантастическом превращении. Однако второе четверостишие существенно отличается от первого, равно как и от всех остальных строф. Двусмысленное выражение *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres* указывает на ошибку относительно кошек; намек на эту ошибку содержится в седьмом стихе, а в следующей строке она становится очевидной. Вводящий в заблуждение характер этого четверостишия, в особенности обособленность его второй половины, и в частности седьмого стиха, усилен отличительными чертами его грамматического и звукового строения.

Семантическая близость между словом *L'Èrèbe* («мрачные области, прилегающие к Аду»), являющимся метонимическим субститутутом выражения «силы тьмы», а также имени *Èrèbe* («брат Ночи»), и тягой кошек к *l'horreur des ténèbres*, подкрепленная звуковым сходством между /tɛnɛbrə/ и /ɛrɛbə/, — эта близость способствует тому, что кошки едва не начинают восприниматься в качестве исполнителей страшной работы — *coursiers funèbres*. О чем идет речь — об обманутой надежде или о ложной идентификации со стороны Эреба — в стихе, где го-

ворится: *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*? Смысл этого места, которое пытались понять критики³, остается двойственным.

В каждом четверостишии и в каждом трехстишии делается попытка по-новому идентифицировать кошек. В первом четверостишии кошки ассоциируются с двумя человеческими образами жизни; зато во втором четверостишии, где им навязывается образ жизни упряжных животных, помещенных в мифологический мир, эта новая идентификация отвергается из-за гордости кошек. Во всем сонете это единственная отвергаемая идентификация. Грамматическое строение этого места в тексте, явно контрастирующее со строением остальных строф, подчеркивает его необычность: ирреальное наклонение, отсутствие качественных прилагательных, неодушевленное подлежащее в единственном числе, лишенное всяких определений и управляющее одушевленным дополнением во множественном числе.

Строфы объединены аллюзивными оксюморонами. *8S'ils POUVAIENT au servage incliner leur fierté*, «если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством», но они не «могут» этого сделать, поскольку они являются по-настоящему «могучими», *3PUISSANTS*. Они не могут быть пассивно «взяты», *7PRIS*, с тем чтобы играть активную роль, и вот уже они сами активно «берут» на себя, *9PRENNENT*, пассивную роль, будучи упорными домоседами.

«Их гордость», *8Leur fierté*, заставляет их принимать «благородные позы», *9nobles attitudes*, «огромных сфинксов», *10Des grands sphinx*. Сближение «простертых сфинксов», *10sphinx allongés*, и кошек, которые, «грезя», *9en songeant*, им подражают, подкреплено паронимастической связью между двумя причастными формами, единственными в сонете: /*äsžžä*/ и /*alž:že*/. Кошки отождествляются со сфинксами, которые в свою очередь выглядят спящими, *11semblent s'endormir*; но это обманчивое сравнение, уподобляющее домоседов-кошек (и имплицитно всех, кто «как они», *4comme eux*) неподвижным сверхъестественным существам, на самом деле приобретает значение метаморфозы. Кошки и отождествленные с ними человеческие существа как бы встречаются в облике сказочных чудовищ с человеческой головой и с телом животного. Таким образом, одна отвергнутая идентификация заменяется другой, также мифологической.

Кошки отождествляются с «огромными сфинксами», *10grands sphinx*, благодаря тому, что они лежат в задумчивости, *9en songeant*; это превращение подчеркнуто паронимастической цепочкой, связанной с указанными ключевыми словами и комбинирующей носовые гласные с зубными и лабиальными согласными: *9en songeant* /*äsž...*/ — *10grands sphinx* /... *äsž...*/ — *10fond* /*fö*/ — *11semblent* /*sä...*/ — *11s'endormir* /*sä...*/ — *11dans un* /*äžce*/ — *11sans fin* /*säfē*/.

Носовой /ɛ̃/ и другие фонемы слова ¹⁰*sphinx* /sfɛ̃ks/ вновь появляются в последнем трехстишии: ¹²*reins* /ɛ̃/ — ¹²*pleins* /..ɛ̃/ — ¹²*étincelles* /...ɛ̃s.../ — ¹³*ainsi* /ɛ̃s/ — ¹³*qu'un sable* /kɛ̃s.../.

В первом четверостишии говорится: ³*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison*. Следует ли понимать эту фразу в том смысле, что кошки, гордясь своим домом, являются воплощением этой гордости, или же, наоборот, сам дом, гордый своими обитателями-кошками, пытается, подобно Эребу, подчинить их? Как бы то ни было, очевидно одно: «дом», ³*maison*, который замыкает в себе кошек в первом четверостишии, в дальнейшем превращается в бескрайнюю пустыню, «глубину одиночества», ¹⁰*fond des solitudes*; боязнь холода, сближающая «зябких», ⁴*frileux*, кошек и «пылких», ¹*fervents*, любовников (отметим паронимию /fɛrvã/ — /frilø/), обретает подходящий климат в суровом (подобно ученым) безлюдье жаркой (подобно пылким любовникам) пустыни, окружающей сфинксов.

Во временном плане выражение ²*mûre saison* «зрелая пора», рифмовавшееся со словом ³*maison* «дом» в первом четверостишии и сближавшееся с ним по значению, находит свою явную противоположность в первом трехстишии; эти две явно параллельные группы (²*dans leur mûre saison* и ¹¹*dans un rêve sans fin*) взаимно противопоставлены друг другу: в первом случае речь идет об ограниченном отрезке времени, во втором — о вечности. Ни в одном другом месте сонета не встречается конструкций ни с предлогом *dans*, ни с каким-либо иным адverbальным предлогом.

Оба трехстишия посвящены чудесному превращению кошек. Это превращение длится до конца сонета. Если в первом трехстишии лежащие в пустыне сфинксы заставляли колебаться между представлением о живых существах и представлением о каменных изваяниях, то в следующем трехстишии живые существа уступают место материальным частицам. Синекдохи замещают кошек-сфинксов частями их тела: ¹²*leurs reins*, ¹⁴*leurs prunelles*. Подразумеваемое подлежащее двух внутренних строф становится дополнением в последнем трехстишии: сначала слово «кошки» выступает в роли имплицитного определения подлежащего: ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*, — а затем, в последнем предложении, оно становится лишь имплицитным определением прямого дополнения: ¹⁴*Etoient vaguement leurs prunelles*. Слово «кошки», таким образом, оказывается связанным с прямым дополнением переходного глагола в последнем предложении сонета и с подлежащим — в предпоследнем, атрибутивном. В результате возникают два соответствия, в первом случае — со словом «кошки», выступающим в качестве прямого дополнения в первом предложении сонета, а во втором — со словом «кошки» в качестве подлежащего второго предложения.

Если в начале сонета и подлежащее и дополнение принадлежат к классу одушевленных существ, то в заключительном предложении оба эти члена относятся к классу неодушевленных предметов. Вообще говоря, в последнем трехстишии все неодушевленные существительные обозначают конкретные предметы: ¹²*reins*, ¹²*étincelles*, ¹³*parcelles*, ¹³*or*, ¹³*sable*, ¹⁴*prunelles*; зато в предыдущих строках все неодушевленные аппеллятивы, за исключением адноминальных, обозначали абстрактные понятия: ²*saison*, ³*orgueil*, ⁶*silence*, ⁶*horreur*, ⁸*servage*, ⁸*fierité*, ⁹*attitudes*, ¹¹*rêve*. Неодушевленное подлежащее и дополнение женского рода в заключительном предложении, ^{13–14}*des parcelles d'or... Eloilent... leurs prunelles*, уравниваются подлежащим и дополнением начального предложения; оба они мужского рода и обозначают одушевленные существа: ^{1–3}*Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*. Единственным подлежащим женского рода во всем сонете является слово ¹³*parcelles*, контрастирующее с мужским родом, появляющимся в конце того же стиха: ¹³*sable fin*; со своей стороны это единственный пример имени мужского рода в мужских рифмах сонета.

В последнем трехстишии слова, обозначающие мельчайшие частицы материи, выступают сначала в роли дополнения, а затем в роли подлежащего. Заключительная идентификация в сонете связывает именно эти раскаленные частицы с «мельчайшим песком», ¹³*sable fin*, и превращает их в звезды.

Характерна рифма, связывающая оба трехстишия; это единственная омонимическая рифма сонета и единственная мужская рифма, связывающая две разные части речи. Между рифмующимися словами существует известная синтаксическая симметрия, поскольку каждым из них завершается подчиненное предложение, одно полное, другое — эллиптическое. Звуковое совпадение наблюдается не только в последнем слоге рифмующихся стихов, но распространяется на обе строки в целом: ¹¹*/sāblə sādormir dāzœ revə sā fε/* — ¹³*/parslə dœr esi kœ sablā fε/*. Не случайно именно эта рифма, объединяющая трехстишия и напоминающая нам о «мельчайшем песке», *un sable fin*, как бы подхватывает мотив пустыни, куда в первом трехстишии были помещены громадные сфинксы с их «бесконечным сном», *un rêve sans fin*.

«Дом», ³*maison*, замыкавший в себе кошек в первом четверостишии, исчезает в первом трехстишии, где рисуется царство пустынного одиночества — самый настоящий дом наизнанку, где обитают кошки-сфинксы. В свою очередь этот «недом» уступает место космическому множеству кошек (они, подобно всем остальным персонажам сонета, трактуются как *pluralia tantum*). Они становятся, если можно так выразиться, домом недома, так как в их зрачках заключен и песок пустыни, и звездный свет.

В заключительных строках сонета происходит возврат к теме ученых и любовников, которой сонет открывался; и те и другие как бы объединены в «могучих и ласковых кошках», *Les chats puissants et doux*. Похоже, что первый стих второго трехстишия дает ответ на вопрос, поставленный в первом стихе второго четверостишия. Поскольку кошки являются «друзьями сладострастия», ⁵*Amis... de la volupté*, то «их плодовые чресла полны», ¹²*Leurs reins féconds sont pleins*. Можно предположить, что речь здесь идет о производительной силе, но сонет Бодлера допускает и иные интерпретации. Идет ли здесь речь о силе, заключенной в чреслах, или же об электрических искрах в шерсти животных? Как бы то ни было, в любом случае им приписывается магическая сила. Поскольку же в начале второго четверостишия стояли два согласованных определительных дополнения: ⁵*Amis de la science et de la volupté*, то все, что говорится в заключительном трехстишии, относится не только к «пылким любовникам», ¹*amoureux fervents*, но и к «суровым ученым», ¹*savants austères*.

В последнем трехстишии рифмуются суффиксы; это сделано для того, чтобы подчеркнуть тесную семантическую связь между «искрами», ¹²*étinCELLES*, «частицами», ¹³*parCELLES d'or*, и «зрчками», ¹⁴*prunELLES*, кошек-сфинксов, а также между «магическими», ¹²*MagIQUES*, искрами и «мистическими», ¹⁴*MystIQUES*, зрчками, излучающими внутренний свет и открытыми навстречу некоему тайному смыслу.

Словно для того, чтобы с особой силой подчеркнуть эквивалентность морфем, эта последняя рифма сонета оказывается единственной, где отсутствует опорный согласный; зато оба прилагательных связаны аллитерацией начального /m/. Под этим двойным освещением «ужас мрака», ⁶*l'horreur des ténèbres*, рассеивается. На фоническом уровне назальный вокализм последней строфы подчеркивает тему света за счет преобладания фонем с ясным тембром (7 палатальных против 6 велярных); в предыдущих же строфах наблюдалось явное количественное преобладание велярных (16 против 0 в первом четверостишии, 2 против 1 – во втором, 10 против 5 в первом трехстишии).

В результате преобладания синекдох в конце сонета, когда животных замешают отдельные части их тела и одновременно целое мироздания становится на место животных, которые являются лишь частью этого мироздания, все образы, словно нарочно, тяготеют к неясности. Определенный артикль уступает место неопределенному, а глагольная метафора – ¹⁴*Etoient vaguement* – великолепно отражает поэтику всего эпилога. Соответствия между трехстишиями и четверостишиями (горизонтальный параллелизм) поразительны. Если узким пространственным (³*maison*) и временным (²*mûre saison*) границам

первого четверостишия в первом трехстишии противопоставляется расширение или уничтожение всяких границ (¹⁰*fond des solitudes*, ¹¹*rêve sans fin*), то, соответственно, и во втором трехстишии магический свет, исходящий от кошек, одерживает победу над «ужасом мрака», *l'horreur des ténèbres*, упоминание о котором во втором четверостишии едва не привело к ошибочным выводам относительно кошек.

Соберем теперь воедино отдельные части нашего анализа и постараемся показать, каким образом пересекаются, дополняют друг друга и комбинируются различные его уровни, придавая сонету характер завершенного объекта.

Прежде всего – вопрос о членении текста. Его можно членить несколькими способами, и такое членение оказывается вполне четким как с грамматической точки зрения, так и с точки зрения семантических связей между отдельными его частями.

Как мы показали, первый способ членения состоит в выделении трех частей, каждая из которых кончается точкой; иначе говоря, мы выделили каждое из четверостиший и оба трехстишия вместе. В первом четверостишии описывается в форме объективной и статичной картины фактическая (или принимаемая за таковую) ситуация. Во втором четверостишии кошкам приписываются определенные намерения, которые стремятся использовать силы Эреба, а силам Эреба – намерения по отношению к кошкам, отвергаемые этими последними. В обеих этих частях кошки рассматриваются как бы со стороны; в первой части они находятся в пассивном состоянии, в особенности свойственном любовникам и ученым, во второй – в активном, воспринимаемом силами Эреба. Зато в третьей части это противоречие преодолевается, так как кошки наделяются здесь пассивностью, которую они активно принимают; к тому же они рассматриваются здесь не со стороны, а как будто бы изнутри.

Второй способ членения позволяет противопоставить совокупность обоих трехстиший совокупности обоих четверостиший и в то же время показать тесную связь первого четверостишия с первым трехстишием и второго четверостишия со вторым трехстишием. Действительно:

1. Оба четверостишия противостоят совокупности трехстиший в том смысле, что в последних уничтожается точка зрения наблюдателя (*любовников, ученых, сил Эреба*); кроме того, здесь кошки оказываются вне каких бы то ни было пространственных или временных границ.

2. Эти пространственно-временные границы существовали, однако, в первом четверостишии (*maison, saison*); первое же трехстишие их уничтожает (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

3. Во втором четверостишии кошки связываются с мраком, который их окружает, во втором трехстишии – со светом, который сами излучают (*искры, звезды*).

Наконец, третий способ членения дополняет предыдущий, группируя строфы так, что они образуют хиазм; хиазм образован, с одной стороны, начальным четверостишием и заключительным трехстишием, с другой – внутренними строфами, вторым четверостишием и первым трехстишием. В первой группе слово «кошки» является дополнением, в двух же других строфах оно с самого начала выступает в роли подлежащего.

Эти особенности формального членения имеют семантическую основу. В первом четверостишии отправной точкой служит соседство в одном и том же доме кошек с учеными или любовниками. Из этого соседства вытекает и двойное подобие (*comme eux, comme eux*). В заключительном трехстишии отношение смежности также перерастает в отношение подобия; но если в первом четверостишии метонимическое отношение между кошками и людьми, живущими в доме, способствует возникновению метафорического отношения между ними, то в заключительном четверостишии такой же переход осуществляется уже «внутри» самих кошек: отношение смежности является здесь скорее продуктом синекдохи, чем метонимии в собственном смысле слова. Упоминание частей тела кошек (*reins, prunelles*) готовит возникновение образа астральной, космической кошки, чему соответствует переход от точности к неясности (*également – vaguement*). Что касается сходства двух внутренних строф, то оно основывается на отношении эквивалентности. Одна из этих эквивалентностей отвергается во втором четверостишии (кошки и *coursiers funèbres*), другая принимается в первом трехстишии (кошки и *сфинксы*). В первом случае это приводит к отказу от смежности (между кошками и Эребом), во втором – к тому, что кошки помещаются в «глубине одиночеств», *au fond des solitudes*. Мы видим, таким образом, что, в противоположность внешним строфам, во внутренних переход совершается от отношения эквивалентности, являющегося усиленной формой подобия (и, следовательно, имеющего метафорический смысл), к отношениям смежности (метонимическим), которые могут быть либо позитивными, либо негативными.

До сих пор мы рассматривали сонет как систему эквивалентностей, словно вставленных одна в другую и в своей совокупности представляющих закрытую систему. Нам остается рассмотреть последний аспект, при котором стихотворение предстает в качестве открытой системы с динамическим развитием от начала к концу.

Вспомним, что в начале данной работы мы подчеркнули возможность разбить сонет на два шестистишия, разделенные дистихом,

структура которого очень сильно отличается от структуры остальных частей сонета.

Перечисляя возможные способы членения стихотворения, мы временно не стали упоминать об этом, ибо именно это членение в отличие от всех остальных показывает, на наш взгляд, этапы движения от плана реального (первое шестистишие) к плану сюрреальному (второе шестистишие). Этот переход как раз и осуществляется при помощи среднего дистиха, на короткий миг вовлекающего читателя благодаря обилию различных семантических и формальных средств во вдвойне ирреальный мир, так как от первого шестистишия в нем остается характер внешнего описания, и в то же время он предвосхищает мифологическое звучание второго шестистишия.

Стихи

1—6	7—8	9—14
Внешний		Внутренний
Эмпирический	Мифологический	
<i>Реальный</i>	<i>Ирреальный</i>	<i>Сюрреальный</i>

За счет резкой перемены тона и темы, происходящей в дистихе, переход выполняет в сонете функцию, напоминающую роль модуляции в музыкальном произведении.

Цель этой модуляции в том, чтобы разрешить существующее с самого начала (имплицитно или эксплицитно) противоречие между метафорической и метонимической тенденциями в сонете. Решение, которое дается во втором шестистишии, состоит в том, что противоречие переносится в глубь самой метонимии, хотя и продолжает оставаться выраженным метафорическими средствами.

В первом трехстишии кошки, находившиеся первоначально в доме, как будто бы выскальзывают из него и начинают расти в пространстве и во времени — в бескрайних пустынях и в бесконечных снах. Движение здесь направлено изнутри наружу, от кошек-затворниц к кошкам, очутившимся на воле. Во втором трехстишии уничтожение границ происходит будто бы внутри самих кошек, достигающих космических размеров, поскольку некоторые части их тела (*чресла и зрачки*) заключают в себе песок пустынь и звезды неба. В обоих случаях превращение осуществляется за счет метафорических средств. Но оба превращения не уравновешены полностью: первое связано еще с кажимостью (*prennent... les... attitudes... qui semblent s'endormir*) и со сном

(*en songeant... dans un rêve...*), тогда как второе действительно доводит тенденцию до конца из-за своего утвердительного характера (*sont pleins... Etoient*). В первом случае, чтобы заснуть, кошки закрывают глаза, во втором они у них открыты.

Однако обилие метафор во втором шестистишии лишь переносит на уровень вселенной оппозицию, которая имплицитно была сформулирована уже в первом стихе сонета. «Любовники» и «ученые» соответственно объединяют вокруг себя элементы, находящиеся в отношении взаимного сближения или отдаления: любовник-мужчина привязан к женщине, так же как ученый — ко вселенной; это два типа связи; в основе первой лежит близость, в основе второй — отдаленность⁶.

То же самое отношение мы обнаруживаем и в заключительных превращениях: расширение кошек во времени и в пространстве; сжатие времени и пространства до размеров кошек. Но и здесь, как мы уже отметили, симметрия двух трехстиший не является полной — в последнем оказываются собранными все оппозиции сонета: плодовые чресла говорят о *сладогостии* любовников, а зрачки — о науке, которой занимаются ученые; слово *магические* напоминает о деятельной пылкости одних, а слово *мистические* — о созерцательности других.

В заключение — два замечания.

Тот факт, что все грамматические подлежащие сонета (за исключением имени собственного *Эреб*) стоят во множественном числе и что все женские рифмы также образованы именами во множественном числе (включая и существительное *solitudes*), любопытным образом находит освещение в некоторых пассажах из «Толп»: «Быть в толпе, быть в одиночестве — равнозначные и обратимые выражения для активного и плодового поэта... Поэт пользуется той ни с чем не сравнимой привилегией, что он может по собственному желанию быть и самим собой, и кем-то другим... То, что люди называют любовью, настолько мало, настолько узко и настолько слабо по сравнению с неизреченным буйством, со священной проституцией души, в которой живет и поэзия и милосердие и которая отдается вся целиком любой явившейся неожиданности, любой мелькнувшей неизвестности»⁷.

В начале сонета Бодлера кошки характеризуются как «могучие и ласковые», *puissants et doux*, а в заключительном стихе их зрачки сравниваются со звездами. Крепе и Блен⁸ отсылают в этой связи к стиху Сент-Бёва: «...*l'astre puissant et doux*» (1829) и обнаруживают те же эпитеты в одном из стихотворений Бризё (1832), где есть такое обращение к женщинам: «*Etres deux fois doués! Etres puissants et doux!*»

Если бы возникла надобность, эти сопоставления подтвердили бы, что для Бодлера образ кошки теснейшим образом связан с образом женщины, на что эксплицитно указывают два стихотворения из того

же сборника, озаглавленные «Кошка» и «Кот», а именно сонет «Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux», где содержится много объясняющий стих: «je vois ma femme en esprit...», а также стихотворение: «Dans ma cervelle se promène... un beau chat, fort, doux», где прямо ставится вопрос: «est-il fée, est-il dieu?» Этот мотив колебания между женским и мужским началом имплицитно содержится и в «Кошках», где он просвечивает сквозь нарочитые неясности («*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux...*»; «*Leurs reins féconds...*»). Мишель Бютор справедливо отметил, что у Бодлера «эти два аспекта — женственность и сверхмужественность — отнюдь не исключают друг друга, но, напротив, объединяются»⁹. Все персонажи сонета — мужского рода, но кошки и их alter ego — огромные сфинксы — обладают двуполой природой¹⁰. Та же двойственность подчеркивается на протяжении всего сонета благодаря парадоксальному выбору существительных женского рода для образования рифм, называемых мужскими. Из созвездия, данного в начале поэмы и образованного любовниками и учеными, кошки вследствие своей медиативной функции позволяют исключить женщину и оставляют лицом к лицу (если не сливают их воедино) «поэта Кошек», освобожденного от «узкой» любви, и вселенную, освобожденную от суровости ученых.

1962

Примечания

¹ Grammont M. Petit traité de versification française. Paris, 1908, p. 86.

² Grammont M. Traité de phonétique. Paris, 1930, p. 384.

³ Ibid, p. 388.

⁴ Durand M. La spécificité du phonème. Application au cas de R/L//Journal de Psychologie, LVII, 1960, p. 405–419.

⁵ Cp.: L'intermédiaire des chercheurs et des curieux, LXVII, col. 338 et 509.

⁶ Г-н Э. Бенвенист, любезно согласившийся прочесть эту работу в рукописи, заметил, что между «пылкими любовниками» и «суровыми учеными» связь устанавливается также и при помощи медиативного элемента «зрелая пора» (mûre saison): действительно, именно в зрелом возрасте они уподобляются друг другу и в равной мере отождествляются с кошками. Ибо, продолжает Э. Бенвенист, остаться «пылким любовником» до «зрелой поры» уже значит выйти за рамки привычных норм, как это имеет место и с «суровыми учеными» по призванию: начальное четверостишие сонета описывает ситуацию отго-

роженности от мира (хотя жизнь в подземных областях также отвергается), и эта ситуация, в которую помещены кошки, развивается от зябкого затворничества к великому одиночеству в свете звезд, когда наука и сладострастие становятся бесконечным сном.

В подтверждение этих замечаний, за которые мы благодарим их автора, можно привести цитату из другого стихотворения, входящего в «Цветы Зла»: «*Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines*» («Любовь к обманчивому»).

⁷ *Baudelaire Ch. Oeuvres, II//Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1961, p. 243 sq.*

⁸ *Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal//Edition critique établie par J. Crépet et G. Blin. Paris, 1942, p. 413.*

⁹ *Butor M. Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire. Paris, 1961, p. 85.*

¹⁰ В брошюре Л. Рудрауфа «Рифма и пол» (Тарту, 1936) изложение «теории чередования мужских и женских рифм во французской поэзии» сопровождается «контроверзой» с Морисом Граммоном (с. 47 и сл.). Согласно Граммону, «для обозначения чередования, установленного в XVI в. и основанного на присутствии или отсутствии безударного *e* на конце слова, были использованы понятия *мужских* и *женских* рифм, поскольку безударное конечное *e* в большинстве случаев служило признаком женского окончания: *un petit chat/une petite chatte*». Вернее, однако, сказать, что специфически женское окончание, противопоставляющее его мужскому, всегда включало в себя «безударное *e*». Между тем Рудрауф выражает по этому поводу известные сомнения: «Только ли соображения грамматического порядка побудили поэтов XVI в. установить правило чередования и избрать выражения «мужские» и «женские» для обозначения двух видов рифмы? Не забудем, что поэты Плеяды писали стихи для пения и что песня, гораздо в большей степени, нежели разговорная речь, усиливает чередование сильного (мужского) и слабого (женского) слогов. Вероятно, наряду с грамматической аналогией, музыкальная и сексуальная точки зрения также, более или менее осознанно, сыграли свою роль...» (с. 49).

Поскольку указанное чередование рифм, основанное на присутствии или отсутствии безударного *e* на конце стиха, утратило реальность, Граммон полагает, что оно уступило место чередованию рифм, оканчивающихся согласным или ударным гласным. Соглашаясь с тем, что «все рифмы, оканчивающиеся гласным, следует считать мужскими» (с. 46), Рудрауф вместе с тем пытается построить градуированную шкалу из 24 ступеней для консонантных рифм — шкалу, поднимающую от наиболее резких, мужественных окончаний к окончаниям

по-женски плавным (с. 12 и сл.): крайний мужской полюс (1⁰) указанной шкалы образуют рифмы, оканчивающиеся глухим взрывным звуком, а женский (24⁰) — звонкой спирантой. Применяв этот опыт классификации к консонантным рифмам «Кошек», можно заметить последовательное движение к мужскому полюсу, смягчающее в конце концов контраст между двумя видами рифм: 1^{austères} — 4^{sédentaires} (плавный: 19⁰); 6^{ténèbres} — 7^{funèbres} (звонкий плавный взрывной: 15⁰); 9^{attitudes} — 10^{solitudes} (звонкий взрывной: 13⁰); 12^{magiques} — 14^{mystiques} (глухой взрывной: 1⁰).

Клод Леви-Стросс

СТРУКТУРА И ФОРМА

Размышления об одной работе Владимира Проппа

Сторонников структурного анализа в лингвистике и в антропологии нередко обвиняют в формализме. Говорить так — значит упускать из виду, что формализм — это самостоятельная доктрина, с которой, не отрицая своей преемственности, структурализм все же расходится в силу весьма различного отношения обеих школ к категории конкретного. В противоположность формализму структурализм отказывается противопоставлять конкретное абстрактному и лишь абстрактному придавать привилегированное значение. *Форма* определяется через свою противопоставленность инородному ей материалу; *структура* же не обладает отличным от нее содержанием: она и есть содержание в его логически организованном виде, причем сама эта организация рассматривается как факт реальной действительности.

Указанное различие заслуживает того, чтобы пояснить его с помощью конкретного примера. Ныне мы располагаем такой возможностью благодаря появлению английского перевода теперь уже давнишней работы Владимира Проппа, чьи идеи были весьма близки к идеям русской формальной школы в недолгий период ее расцвета, примерно с 1915 по 1930 год.

Осуществив публикацию этой незаслуженно обойденной на Западе вниманием работы на языке, доступном новым поколениям читателей, автор предисловия г-жа Сватава Пиркова-Якобсон, переводчик г-н Лоуренс Скотт и Научно-исследовательский центр Индиан-

ского университета оказали гуманитарным наукам громадную услугу. В 1928 г., когда вышло русское издание книги Проппа, формальная школа, официально осужденная внутри страны и не имеющая никаких внешних связей; переживала глубокий кризис. Сам Пропп в своих позднейших работах отошел от формализма и морфологического анализа, посвятив себя историческим и сравнительным разысканиям об отношении устной литературы к мифам, обрядам и учреждениям.

Идеи русской формальной школы не были забыты. Сначала они были усвоены и распространены в Европе Пражским лингвистическим кружком, затем, начиная примерно с 1940 года, благодаря личному влиянию и преподавательской деятельности Романа Jakobson их восприняли в Соединенных Штатах. Я не хочу этим сказать, будто вся структурная лингвистика и современный структурализм как в рамках лингвистики, так и вне ее есть продолжение русского формализма. Как я уже отмечал, отличие структурализма от формализма состоит в убеждении, что если небольшая доля структурализма отдаляет от конкретного, то структурализм вообще к нему приближает. Тем не менее Jakobson — хотя его учение ни в каком смысле не может быть названо «формалистическим» — не терял из виду ни исторической роли русской школы, ни ее подлинного значения. Перечисляя предшественников структурализма, он всегда отводил представителям этой школы почетное место. Все, кому довелось слушать лекции Jakobsona начиная с 1940 года, косвенно испытали это отдаленное влияние. Г-жа Пиркова-Jakobson утверждает, что автор этих строк «применил и развил метод Проппа» (р. VII). Может быть, и так, но это не могло быть сделано сознательно, поскольку книга Проппа оставалась для меня недоступной вплоть до выхода указанного перевода. Однако частично — через Романа Jakobsona — ее суть и ее пафос были мне известны.

* * *

Есть основания сомневаться, что даже сейчас английский перевод в том виде, в каком он появился, намного облегчает распространение идей Проппа. Добавлю также, что чтение этой книги затруднено из-за содержащихся в ней опечаток и неясностей, которые, возможно, присутствуют и в оригинале, но, скорее всего, проистекают из трудностей, испытанных переводчиком при передаче терминологии автора. Вот почему небесполезно будет взглянуть на эту работу более пристально, попытавшись выделить ее основные положения и выводы.

Пропп начинает с краткой истории вопроса. Работы, посвященные народным сказкам, пишет он, сводятся в основном к собиранию текстов, систематические исследования редки и имеют рудиментарный характер. Чтобы оправдать такое положение дел, многие ссыла-

ются на недостаточность материала; Пропп отвергает такое объяснение, поскольку во всех остальных областях знания проблемы описания ставятся на самых ранних этапах исследования. Кроме того, ученые отнюдь не упускают случая обсудить вопрос о происхождении народных сказок: дело, однако, в том, что «о происхождении какого бы то ни было явления можно говорить лишь после того, как явление это описано» (с. 10)*.

Практическая польза, которую приносит обычное деление сказок (Миллер, Вундт, Аарне, Веселовский), состоит в том, что оно наталкивается на одно и то же возражение: всегда можно обнаружить сказки, относящиеся сразу к нескольким группам. Это верно как в том случае, когда в основу предлагаемой классификации положено распределение сказок *по разрядам*, так и в случае их деления *по сюжетам*. В самом деле, установление сюжетных типов отличается произвольностью; оно исходит не из реального анализа, а из инстинктивных представлений или теоретических принципов каждого отдельного автора, причем первые, как правило, оказываются более верными в своей основе, нежели вторые (с. 11, 12, 17). Классификация Аарне дает список сюжетов, оказавший исследователям крупнейшую услугу, однако деление Аарне имеет сугубо эмпирический характер, так что отнесение сказки к тому или иному разряду всегда остается приблизительным.

Особый интерес представляет дискуссия Проппа с идеями Веселовского. С точки зрения Веселовского, сюжет раскладывается на мотивы; по отношению к ним сюжет есть акт творчества, соединения; он объединяет мотивы, которые представляют собой неразлагаемые единицы повествования. Однако в этом случае, замечает Пропп, любая фраза дает мотив, и анализ сказки должен проводиться на уровне, который ныне мы назвали бы «молекулярным». Однако ни один мотив не может считаться неразложимым, потому что даже такой простой пример, как «змей похищает дочь царя», включает по меньшей мере четыре элемента, каждый из которых может быть заменен другими (змей — колдуном, вихрем, чертом, соколом и т. д.; похищение — вампиризмом, усыплением и т. д.; дочь — сестрой, невестой, матерью и т. д.; и наконец, царь — царским сыном, крестьянином, попом и т. д.). Таким образом, мы получаем единицы более мелкие, чем мотив, и не обладающие, по Проппу, логически независимым существованием. Мы остановились на этой дискуссии потому, что в приведенном ут-

* Здесь и далее цитаты и постраничные ссылки на работу Проппа даются по изданию: *Пропп В. Я. Морфология сказки*. Изд. 2-е. М.: Наука, 1969. — *Прим. перев.*

верждении Проппа, верном лишь наполовину, содержатся основные пункты расхождения между формализмом и структурализмом. Ниже мы вернемся к этому вопросу.

Жозефу Бедье Пропп воздаст должное за то, что тот провел разницу между переменными и постоянными величинами в народных сказках. Постоянные величины образуют простейшие единицы. Однако Бедье не сумел определить, в чем состоят эти элементы.

Если морфологическое изучение сказок осталось в рудиментарном состоянии, то так случилось потому, что им пренебрегали, отдавая предпочтение генетическим разысканиям. Что же касается так называемых морфологических штудий, то слишком часто они оборачиваются обычной тавтологией. В новейшей (для эпохи, когда писал Пропп) работе русского исследователя Р. М. Волкова доказывается, по словам Проппа, лишь то, что «сходные сказки похожи друг на друга» (с. 20). Лишь правильная морфологическая разработка может послужить основой любого научного исследования. Более того, «пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки» (с. 21).

* * *

Как указывает Пропп в начале второй главы «Морфологии сказки», все его начинание строится на рабочей гипотезе о существовании «волшебных сказок» как особого разряда народных сказок. В начале исследования «волшебные сказки» определяются эмпирически — как выделенные в указателе Аарне под номерами 300–749. Метод определяется следующим образом:

Пусть даны следующие случаи:

- 1 — Царь дает удальцу орла. Орел уносит удальца в иное царство.
- 2 — Дед дает Сученке коня. Конь уносит Сученку в иное царство.
- 3 — Колдун дает Ивану лодочку. Лодочка уносит Ивана в иное царство.
- 4 — Царевна дает Ивану волшебное кольцо. Молодцы из кольца уносят Ивана в иное царство.

В приведенных случаях имеются величины переменные и постоянные. Меняются персонажи и их атрибуты, но не меняются действия и функции. Особенность народных сказок состоит в том, что различным персонажам они приписывают одинаковые действия. Именно устойчивые элементы должно положить в основу исследования в том случае, если будет доказано, что число функций ограничено. И вот оказывается, что их повторяемость чрезвычайно высока. Можно, следовательно, утверждать, «что функций чрезвычайно мало, а персона-

жей чрезвычайно много. Этим объясняется двоякое качество волшебной сказки: с одной стороны, ее поразительное многообразие, ее пестрота и красочность, с другой — ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость» (с. 24).

Чтобы определить функции, понятые как основные единицы сказки, необходимо сначала исключить из рассмотрения персонажи, чья роль сводится к «выполнению» функций. Определение функции есть обыкновенное имя существительное, обозначающее действие: *запрет*, *бегство* и т. п. Далее, функцию следует определять с учетом ее положения в ходе повествования: так, женитьба функционально может играть различные роли. Одинаковые поступки способны иметь различные значения, и наоборот: понять значение поступка можно, лишь включив его в последовательность других поступков, то есть поместив между предшествующей и последующей функциями, а это предполагает, что *последовательность функций всегда одинакова* (с. 29), с той оговоркой, что (как будет видно из дальнейшего изложения) некоторые перестановки функций все же возможны, хотя они и имеют вторичный характер: это — исключения из нормы, которая в любом случае поддается восстановлению (с. 97–98). Кроме того, допускается, что каждая сказка в отдельности никогда не дает всех функций, а только часть их, но это нисколько не меняет закона последовательности. Целостная система функций, эмпирического воплощения которой, возможно, и не существует, рисуется Проппу как такое образование, которое ныне мы назвали бы «метаструктурой».

Из изложенных гипотез вытекает последний вывод, который будет подтвержден в ходе дальнейшего анализа, хотя Пропп и признает, что на первый взгляд он может показаться «нелепым» и «даже диким», а именно: *все волшебные сказки однотипны по своему строению* (с. 26).

Завершая рассуждения о проблемах метода, Пропп задается вопросом, должна ли быть исчерпывающей разработка материала, имеющая целью подтвердить или опровергнуть его теорию. При положительном ответе окажется, что довести такую разработку до конца практически невозможно. Но если допущено, что материалом обследования являются функции, то это обследование может считаться законченным, когда обнаружится, что его продолжение не приводит к выявлению никаких новых функций, при том, разумеется, условии, что используемый материал не выбирается по усмотрению исследователя, а как бы «диктуется извне» (с. 27). Присоединяясь — конечно, невольно — к Дюркгейму, Пропп подчеркивает: «Дело не в количестве материала, а в качестве его разработки» (с. 28). Опыт показывает, что сто сказок — вполне достаточный материал. Поэтому анализ будет

проводиться на материале сказок под номерами 50—151 по Афанасьевскому сборнику.

* * *

Более бегло — в силу невозможности детального разбора — мы остановимся на перечне функций, составляющем содержание III главы. Каждая функция кратко излагается и получает сокращенное определение при помощи одного какого-нибудь слова (*отлучка, запрет, нарушение* и т. п.) и снабжается условным знаком — буквой или символом. Каждую функцию Пропп определяет через ее принадлежность к определенному «виду» и «роду», а виды в ряде случаев подразделяет на «разновидности». В результате общая схема волшебной сказки предстает в следующем виде.

После того как изложена «исходная ситуация», персонаж отлучается из дому. Эта отлучка прямо или косвенно (вследствие нарушения запрета или неисполнения приказа) влечет за собой наступление беды. Появляется антагонист, он получает сведения о своей жертве и обманывает ее с целью причинения ей вреда.

Анализируя этот ряд из семи функций, Пропп обозначает их первыми буквами греческого алфавита, чтобы отличить от последующих функций, обозначенных заглавными латинскими буквами и различными символами*. И действительно, эти семь функций играют подготовительную роль, причем сразу в двух отношениях: во-первых, они вводят действие, во-вторых, они могут быть опущены, поскольку некоторые сказки начинаются непосредственно с первой основной функции, представляющей собой действие вредителя: похищение человека, отнятие волшебного средства, нанесение телесного повреждения, околдование, подмена, убийство и т. п. (с. 33—36). Результатом такого вредительства оказывается «недостача», если только начальная ситуация сама по себе не связана непосредственно с ситуацией недостачи; далее, недостача сообщается, и к герою обращаются с просьбой о ее ликвидации.

Здесь возможны два пути развития: либо жертва играет в повествовании роль героя, либо герой не является жертвой, но оказывает ей помощь. Этим не опровергается гипотеза о единстве сказки, ибо не существует сказок, которые следили бы сразу за обоими персонажами. Есть, следовательно, лишь одна «функция героя», которую в рав-

* Такая система принята в английском и французском переводах. Мы же сохраняем буквенные обозначения, принятые в указанном русском издании работы В. Я. Проппа. — *Прим. перев.*

ной степени может выполнять тот или другой тип персонажа. Тем не менее существует альтернативный выбор между двумя рядами: 1) обращение к герою-искателю с его последующей отсылкой; 2) отправка пострадавшего героя и повествование об опасностях, которым он подвергается.

Герой (жертва или искатель) встречает «помощника» — добровольного или нечаянного, услужливого или безразличного, готового к немедленной помощи или поначалу враждебного. Он подвергает героя испытанию (в самых различных формах вплоть до вступления с ним в бой). Герой реагирует (положительно или отрицательно), либо используя свои собственные средства, либо применяя волшебную силу (многочисленные промежуточные формы). Получение волшебного средства (предмета, животного, персонажа) входит в функцию героя (с. 43).

Будучи перенесен к месту назначения, герой вступает в борьбу (битва, состязание, игра) с антагонистом. Он получает метку (на теле или иным способом), антагонист побеждается, и ситуация недостачи ликвидируется. Герой пускается в обратный путь, но подвергается преследованию врага, от которого он спасается либо с чьей-нибудь помощью, либо прибегнув к хитрости. Здесь — на возвращении героя и его последующей женитьбе — многие сказки и кончаются.

Правда, есть другие сказки, которые начинают «разыгрывать» то, что Пропп называет повторным «ходом»: все повторяется сначала — вредитель, герои, даритель, испытание, волшебное средство; с этого момента повествование устремляется по новому руслу. Необходимо, следовательно, ввести в первую очередь ряд функций «bis» (с. 55–56), за которыми следуют новые поступки: герой возвращается неузнанным, ему задают трудную задачу, с которой он успешно справляется. После этого героя узнают, а ложный герой (захвативший его место) изобличается. Наконец, герой получает награду (жену, царство), и сказка заканчивается.

Перечисленный список функций приводит автора к ряду выводов. Во-первых, количество функций весьма ограничено, всего их тридцать одна. Во-вторых, каждая функция вытекает из другой «с логической и художественной необходимостью», все они принадлежат одному стержню, так что из двух функций ни одна не исключает другой (с. 60). Вместе с тем некоторые функции могут быть расположены попарно (*запрет — нарушение, борьба — победа, преследование — спасение* и т. п.), а другие — построены в ряды; такова, например, последовательность: *вредительство — обращение о помощи — решение героя противодействовать — отправка на поиски*. Парные функции, последовательности функций и одиночные функции организованы в инвариантную систему: эта система представляет собой самый настоящий

пробный камень, позволяющий определить каждую сказку и отвести ей место в классификации. Действительно, любая сказка получает собственную формулу, сходную с химическими формулами и состоящую из букв (греческих и латинских), расположенных в алфавитном порядке, а также из символов, обозначающих различные функции. Такова, например, формула простой сказки, следующим образом режюмированной Проппом:

$$ie^3b^1A^1B^1C\uparrow B^1 - PL^8\downarrow c^3.$$

Эти одиннадцать знаков читаются следующим образом: «Царь, три дочери. Дочери отправляются гулять, опаздывают в саду. Змей похищает их. Царь призывает к помощи. Три героя отправляются в поиски. Три боя со змеем и победа, избавление девиц. Возвращение. Награждение» (с. 114).

* * *

Установив таким образом правила классификации, Пропп посвящает следующие главы (IV и V) разрешению ряда возникших трудностей. Первая, о которой уже говорилось, связана с возможностью ошибочного отождествления двух функций. Так, функция «испытание героя дарителем» (*bienfaiteur*) может быть представлена так, что окажется неотличимой от «задания трудной задачи». В подобных случаях идентификация двусмысленной функции проводится не путем анализа ее внутреннего содержания, а за счет ее соотнесения с контекстом, то есть за счет определения ее места среди окружающих функций. И наоборот, высказывание, по видимости выражающее одну функцию, на деле может включать в себя две различные функции, как, например, в случае, когда будущая жертва поддается «обману вредителя» и тем самым «нарушает запрет» (с. 61–64).

Другая трудность состоит в том, что в сказке, разобранной по функциям, сохраняется своего рода остаточный материал, не укладываемый ни в одну из функций. Эта проблема вызывает у Проппа затруднения, и он предлагает разнести указанный субстрат по двум нефункциональным разрядам, выделив, с одной стороны, «связки», а с другой — «мотивировки».

Связки чаще всего состоят из эпизодов, позволяющих объяснить, каким образом персонаж *A* узнал о том, что сделал персонаж *B*, ибо такое знание необходимо, чтобы персонаж *A* получил возможность включиться в действие. То есть, в общем виде, связки позволяют непосредственно свести двух персонажей или доставить персонажу предмет в тех случаях, когда по обстоятельствам повествования они

оказываются разъединенными. Эта теория связей играет двоякую роль: во-первых, она объясняет, каким образом функции, даже если они не следуют непосредственно друг за другом, могут все же эксплицитно связываться между собой; во-вторых, она позволяет понять утроение как единую функцию, хотя существуют и такие связи, которые не играют роли самостоятельных функций, а только делают возможным утроение (с. 65–68).

Мотивировки — это «как причины, так и цели персонажей, вызывающие их на те или иные поступки» (с. 69). Нередко, однако, поступки сказочных персонажей вообще ничем не мотивируются. Пропп заключает отсюда, что мотивировки, если они есть в сказке, могут оказаться новообразованиями. Действительно, мотивировка состояния или поступка персонажа в ряде случаев может обратиться в самую настоящую сказку, развивающуюся внутри основной сказки и могущую обрести почти что самостоятельное существование: «Подобно всему живому, сказка производит лишь себе подобных» (с. 71).

* * *

Функции, общим числом тридцать одна, к которым сводятся все волшебные сказки, «выполняются», как мы видели, известным числом персонажей. При классификации функций по их «выполнителям» можно заметить, что каждый персонаж объединяет несколько функций в свойственный для него «круг действия». Так, функции «вредительство» — «борьба» — «преследование» образуют круг действий антагониста, а функции «перемещение героя» — «ликвидация недостатка» — «спасение» — «разрешение трудной задачи» — «трансфигурация героя» определяют круг действий волшебного помощника и т. п. Отсюда вытекает, что, подобно функциям, число персонажей сказки ограничено. Пропп выделяет семь действующих лиц, а именно: вредитель, даритель, волшебный помощник, искомый персонаж, отправитель, герой и ложный герой (с. 72–73). Существуют и другие персонажи, но они участвуют только в создании «связок». Между каждым из персонажей и различными кругами действий редко бывает однозначное соответствие: один персонаж может охватывать несколько кругов действий, а один круг в свою очередь может распределяться по нескольким персонажам. Так, герой способен обойтись без волшебного помощника, если он сам наделен волшебной силой; а в некоторых сказках, наоборот, волшебный помощник исполняет те функции, которые, как правило, специфичны для героя (с. 75).

Если сказку следует понимать как некое целое, то нельзя ли все-таки выделить в ней составные части? Сведя сказку к наиболее отвлеченной формуле, ее можно определить как всякое развитие, направ-

ной точкой которого является вредительство, а конечной — свадьба, награждение, освобождение, спасение; причем переход от начального состояния к конечному осуществляется при посредстве промежуточных функций. Пропп обозначает такой ряд при помощи выражения («ход». — *Прим. перев.*), которое английский переводчик перевел как *move*, а мы предпочитаем передать по-французски словом *partie*, придавая ему двоякий смысл, а именно: а) разделение повествовательного текста на его основные части; б) партия в карты или в шахматы. И в самом деле, речь идет об этих двух явлениях одновременно, ибо, как мы только что видели, для сказок, состоящих из нескольких «партий», характерны время от времени повторяющиеся функции, подобно тому как это имеет место и в карточных партиях, следующих друг за другом, когда игроки периодически, каждый раз заново, тасуют карты, раздают их, объявляют игру, заходят с той или иной карты, бьют ее козырями, берут взятки, короче, *многokrатно пользуются одинаковыми правилами, хотя карты каждый раз сдаются по-разному.*

Одна сказка может включать в себя несколько ходов; не образуют ли эти ходы самостоятельных сказок? Ответить на этот вопрос можно лишь после морфологического анализа и определения отношений между ходами. Ходы могут непосредственно следовать друг за другом; один ход может вклиниваться в другой, временно прерывая его развертывание, но в то же время и сам может быть прерван аналогичным способом; иногда два хода начинаются одновременно, но развитие одного из них вскоре приостанавливается до тех пор, пока не завершится второй; два следующих друг за другом хода могут иметь общий конец; наконец, бывает и так, что некоторые персонажи как бы раздваиваются, и воссоединение происходит при помощи предмета-сигнализатора.

Не вдаваясь в подробности, укажем, что, по Проппу, несмотря на множественность ходов, все же мы имеем одну сказку в том случае, если между этими ходами существует функциональная связь. Если же ходы логически разъединены, то каждый из них должен рассматриваться как самостоятельная сказка (с. 83—86).

Приведя конкретный пример анализа (с. 86—89), Пропп возвращается к двум вопросам, поставленным в начале его работы, — к вопросу об отношении волшебных сказок к народным сказкам вообще и к вопросу классификации волшебных сказок самих по себе.

Мы уже видели, что волшебная сказка есть не что иное, как рассказ, эксплицирующий ряд функций, число которых ограничено, а последовательность одинакова. Формальная разница между отдельными сказками проистекает из того, что каждая сказка осуществляет выбор среди тридцати одной наличной функции и вместе с тем имеет

возможность повторять некоторые из них. Однако ничто не препятствует построению сказки, в которой волшебство будет играть известную роль, а сама сказка тем не менее не уляжется в приведенную схему. Так обстоит дело с искусственными сказками, примеры которых можно найти у Андерсена, Брентано и Гёте. И наоборот, схема может быть соблюдена даже в том случае, когда в рассказе отсутствует всякое волшебство. Таким образом, выражение «волшебная сказка» оказывается вдвойне неточным. За неимением лучшего определения Пропп, хотя и не без колебаний, принимает следующую формулу: «сказки, подчиненные семиперсонажной схеме», поскольку он полагает доказанным, что эти семь персонажей образуют систему (с. 89–90). Однако если когда-нибудь удастся направить исследование по историческому руслу, тогда подходящим может оказаться название «мифические сказки».

В основу идеальной классификации сказок должна была бы лечь система функций, исключаящих друг друга. Однако Пропп ранее уже допустил принцип взаимной импликации функций (с. 60), который, напротив, предполагает их полную совместимость. Теперь же, как бы перечеркивая сказанное, что нередко случается в его работе, он вновь вводит принцип исключаемости, распространив его только на две пары функций: *борьба с вредителем — победа героя*, с одной стороны, и *трудная задача — ее разрешение* — с другой. Эти пары столь редко совмещаются в пределах одного «хода», что подобные случаи могут считаться исключением из правила. Отсюда следует, что можно установить четыре разряда сказок: сказки, использующие первую пару; сказки, использующие вторую пару; сказки, использующие обе пары; сказки, обходящиеся и без той, и без другой пары (с. 91).

Поскольку ни одна из остальных функций в этой системе не исключает других, деление должно быть продолжено по разновидностям тех функций, которые обязательны для всех сказок. Такой обязательностью обладают лишь две функции: «вредительство» и «недостача». Поэтому сказки следует различать по разновидностям, которые имеют эти две функции в пределах ранее выделенных четырех разрядов.

Проблема осложняется при обращении к сказкам, состоящим из нескольких «ходов». Однако наличие особых, «двухходовых» сказок позволяет, по Проппу, разрешить кажущееся противоречие между морфологическим единообразием волшебной сказки, постулированным в начале работы, и взаимной исключаемостью двух пар функций, введенных к ее концу в качестве единственной возможной основы для структурной классификации. В самом деле, если сказка состоит из двух ходов и один из них содержит пару: *бой — победа*, а другой пару: *трудная задача — ее решение*, то они и располагаются всегда в только

что указанном порядке, а именно: *бой* → *победа* в первом ходе и *трудная задача* → *ее разрешение* — во втором. Кроме того, оба хода объединяются с помощью общей для них начальной функции (с. 93). Пропп усматривает в такой структуре своего рода архетип, из которого произошли все волшебные сказки, по крайней мере — русские (с. 93).

В результате сведения воедино всех типических схем получается следующая каноническая формула:

$$\frac{ABC\uparrow ДГZR \quad БКПЛ\downarrow Пр—СпХФ}{ФЗКРЛ\downarrow Пр—Сп} УОГНС*,$$

откуда нетрудно вывести четыре основных разряда, которым соответствуют следующие схемы:

- 1) начальный ряд + верхнее ответвление + конечный ряд;
- 2) начальный ряд + нижнее ответвление + конечный ряд;
- 3) начальный ряд + верхнее ответвление + нижнее ответвление + конечный ряд;
- 4) начальный ряд + конечный ряд.

Таким образом, принцип морфологического единообразия оказывается спасенным (с. 95).

Спасенным оказывается и принцип одинаковой последовательности функций, если не считать функции (Ф) — «притязания ложного героя», которая может встречаться как в конечной, так и в начальной позиции в зависимости от выбора одной из двух исключающих друг друга пар: (БП) и (ЗР). Впрочем, Пропп допускает возможность и иных перестановок одиночных функций и даже образованных ими рядов. Однако все эти отступления не меняют вывода об однотипности и морфологическом родстве всех сказок, поскольку подобные отступления не порождают никаких структурных различий (с. 97–98).

* * *

Что прежде всего поражает в работе Проппа, так это глубокое предвосхищение позднейших исследований в той же области. Те, кто приступил к структурному анализу устной литературы примерно в 1950 году, не будучи прямо знаком с исследованием Проппа, предпринятым за четверть века до этого, не без изумления обнаружат в его работе многие формулировки и даже целые фразы, которых они вовсе у

* Знак звездочки в формуле входит в обозначение одной из функций у автора. — *Прим. ред.*

него не заимствовали. Понятие «исходной ситуации», сравнение мифологической матрицы с правилами музыкальной композиции (с. 7), указание на необходимость одновременного чтения текста и «по горизонтали» и «по вертикали» (с. 107), постоянное обращение к понятию группы подстановок и трансформации с целью разрешить очевидную антиномию между устойчивостью формы и переменчивостью содержания (разные стр.), стремление — по крайней мере наметившееся — свести кажущуюся специфичность функций к парным оппозициям, указание на особую роль мифов для структурного анализа (с. 82), наконец и в особенности — предположение о том, что, строго говоря, существует лишь одна-единственная сказка (с. 26) и что весь запас известных нам сказок следует рассматривать как «цепь вариантов» по отношению к общему для них типу (с. 103), так что в один прекрасный день мы, возможно, сумеем вычислить исчезнувшие или неизвестные варианты «точно так же, как мы на основании общих астрономических законов предполагаем о существовании таких звезд, которых мы не видим» (с. 104), — все это такие прозрения, глубина и пророческий характер которых вызывают восхищение и безграничную признательность по отношению к Проппу со стороны всех, кто оказался его продолжателем, сам того не ведая.

Если все же в ходе предстоящего обсуждения работы Проппа мы вынуждены будем сделать некоторые оговорки и выдвинуть ряд возражений, то они ни в коей мере не могут ни преуменьшить громадную заслугу Проппа, ни поставить под сомнение его приоритет на сделанные им открытия.

Теперь, учитывая все сказанное, можно задаться вопросом о причинах, побудивших Проппа избрать именно народные сказки (или известную их разновидность) для проверки своего метода. Причина во все не в том, что эти сказки следует классифицировать отдельно от всего остального фольклора. Пропп утверждает, что с известной точки зрения («исторической», по его мнению, но также психологической и логической, как думаем мы) волшебная сказка в своих морфологических основах представляет собой миф. «Мы вполне сознаем, — добавляет он тотчас же, — что с точки зрения современной науки мы высказываем мысль совершенно еретическую» (с. 82)*.

Пропп прав. Не существует сколько-нибудь серьезных оснований для изоляции сказки от мифа несмотря на то, что субъективно очень

* Последняя фраза отсутствует во втором издании «Морфологии сказки». См. в первом издании: *Пропп В.Я. Морфология сказки*. Л.: Academia, 1928, с. 100. — *Прим. перев.*

многие общества ощущают разницу между этими двумя жанрами; несмотря на то, что объективно разница эта закрепляется благодаря особым выражениям; наконец, несмотря даже на то, что ряд предписаний и запретов накладывается порою именно на мифы, а не на сказки (таково, например, требование рассказывать мифы только в определенное время суток или года, между тем как сказки, по причине их «мирского» характера, можно рассказывать когда угодно).

Все эти разграничения, проводимые самими аборигенами, представляют значительный интерес для этнографа, и тем не менее нет никакой уверенности в том, что они действительно вытекают из самой природы вещей. Напротив, известно, что повествования, которые в одном обществе трактуются как сказки, в другом воспринимаются как мифы, и наоборот, — вот первая причина, побуждающая остерегаться произвольных классификаций. С другой стороны, мифограф почти всегда отмечает, что как в мифах, так и в сказках той или иной народности обнаруживаются (в устойчивой или же в превращенной форме) одни и те же повествования, одни и те же мотивы. Более того, чтобы получить полный перечень трансформаций той или иной мифологической темы, лишь в редких случаях можно ограничиться одними только мифами (как их понимают аборигены): часть этих трансформаций следует искать в сказках, хотя их существование выводимо и из мифов в собственном смысле слова.

Вместе с тем несомненно, что почти все общества ощущают различие между обоими жанрами и что должна быть какая-то причина, объясняющая это разграничение. На наш взгляд, такая причина действительно существует, но сводится она к количественным различиям двоякого рода. Во-первых, сказки строятся на ослабленных — по сравнению с мифом — оппозициях, а именно не на космических, метафизических или природных, как в мифе, а, гораздо чаще, на локальных, социальных или нравственных. Во-вторых, именно потому, что сказка представляет собой ослабленную транспозицию тех тем, которые в полном объеме воплощены в мифе, сказка менее строго, нежели миф, подчиняется троякому требованию — логической связности, религиозного правовеяния и соответствия коллективным предписаниям. Сказка предполагает больше возможностей для комбинаций; в ней существует относительная свобода перестановок, мало-помалу достигающая степени произвольности. Однако именно потому, что сказка имеет дело с оппозициями, сведенными до минимума, последние с особым трудом поддаются обнаружению; причем трудность возрастает в силу того, что, будучи и без того мелкомасштабными, эти оппозиции отличаются еще и неустойчивостью, которая открывает возможность для перехода в область литературного творчества.

Пропп очень хорошо подметил вторую из указанных трудностей. «Чистота строения сказок», необходимая для применения его метода, «свойственна только крестьянству... мало затронутому цивилизацией. Всяческие сторонние влияния меняют, а иногда и разлагают сказку». В этом случае «всех деталей предусмотреть нельзя» (с. 90). С другой стороны, Пропп допускает относительную свободу сказочника в выборе некоторых персонажей, свободу опускать или повторять известные функции, свободу решать, каким способом он осуществит удержанные функции; наконец, свободу, причем намного большую, в выборе номенклатуры и атрибутов действующих лиц, хотя последние и заданы сказочнику извне: «Дерево может указать путь, журавль может подарить коня, долото может подсмотреть и т. д. Эта свобода — специфическая особенность только сказки» (с. 102). В другом месте Пропп говорит о таких атрибутах персонажей, как их «возраст, пол, положение, внешний облик, особенности этого облика и т. д.», которые представляют собой переменные величины, поскольку «придают сказке ее яркость, ее красоту и обаяние». Таким образом, получается, что объяснить, почему в сказке одни атрибуты заменяются другими, способны лишь внешние причины: к этим причинам относится изменение действительных условий жизни, влияние эпоса соседних народов, влияние письменности, религии, поверий и пережитков: «Сказка постепенно метаморфирует, и эти трансформации, метаморфозы сказок также подвержены известным законам. Все эти процессы и создают такое многообразие, в котором разобраться чрезвычайно трудно» (с. 79).

Все это значит, что народная сказка поддается структурному анализу не до конца. Несомненно, что в известной мере это так и есть — хотя мера эта и не так велика, как полагает Пропп, а причины не совсем те, которые он имеет в виду. Мы еще вернемся к этому вопросу; но прежде необходимо понять, почему при подобном положении дел Пропп все-таки избрал именно сказку для проверки своего метода. Не лучше ли было ему обратиться к мифу, коль скоро он сам неоднократно признает его привилегированный характер?

Причины, продиктовавшие Проппу его выбор, не только разнообразны, но и различны по значению. Можно предположить, что, не будучи этнологом, Пропп не располагал таким мифологическим материалом, который он самостоятельно собрал бы у известных ему народов и которым владел бы в совершенстве. Кроме того, Пропп вступил на путь, по которому непосредственно перед ним устремлялись многие: именно сказки, а не мифы, служили предметом споров среди его предшественников, создавая тем самым почву для первых попыток морфологического анализа, предпринятых некоторыми русскими

учеными. Обратившись к тому же материалу, что и эти ученые, Пропп взялся за проблему как раз там, где они ее оставили.

Однако мы полагаем, что выбор Проппа объясняется также и неточностью его представлений о подлинном соотношении мифа и сказки. Хотя большая заслуга Проппа состоит в том, что он усмотрел в них два различных вида, принадлежащих к одному и тому же роду, он тем не менее остался верен представлению об историческом приоритете мифа над сказкой. Чтобы получить доступ к изучению мифа, пишет Пропп, необходимо связать морфологические разыскания с «изучением историческим, что пока не может войти в нашу задачу» (с. 82). Несколько дальше он утверждает, что древнейшие мифы как раз и образуют ту область, к которой восходят отдаленные корни сказки (с. 90). В самом деле, «умирает быт, умирает религия, а содержание ее превращается в сказку» (с. 96).

Однако этнолог не станет доверяться такому объяснению, ибо ему хорошо известно, что в современности мифы и сказки существуют бок о бок: один жанр не может, таким образом, считаться пережитком другого, если только не предполагается, что сказки хранят память о тех древних мифах, которые сами по себе вышли из употребления. Однако помимо того, что подобное предположение по большей части является недоказуемым (ибо мы ничего или почти ничего не знаем о древних верованиях изучаемых нами народов и как раз по этой причине называем их «примитивными»), повседневные этнографические наблюдения подталкивают к мысли о том, что, напротив, миф и сказка эксплуатируют общую субстанцию, хотя и делают это по-разному. Миф не относится к сказке как предок к потомку или как исходная форма к форме производной. Вернее сказать, что их связывает отношение дополнительности. Сказки — это мифы в миниатюре, где те же самые оппозиции переведены в более мелкий масштаб, и именно это в первую очередь затрудняет их изучение.

Приведенные соображения не должны, разумеется, заслонять остальных трудностей, отмеченных Проппом, хотя они и могут быть сформулированы несколько иначе. Даже в нашем современном обществе сказка отнюдь не является остаточной формой мифа; скорее, она тяготеет к тем, что сумела выжить лишь в одиночку. Исчезновение мифов нарушило равновесие. Подобно спутнику, лишившемуся своей планеты, сказка стремится сойти с прежней орбиты с тем, чтобы попасть в поле притяжения других тел.

Таковы дополнительные аргументы в пользу предпочтительного обращения к таким цивилизациям, где миф и сказка сосуществовали до самого недавнего времени, а в ряде случаев продолжают сосуществовать и теперь и где, следовательно, устная литература, образуя целост-

ную систему, может изучаться в качестве таковой. Действительно, задача состоит вовсе не в том, чтобы выбрать между сказкой и мифом, а в том, чтобы понять их как два крайних полюса области, загроможденной множеством разнообразнейших промежуточных форм, подлежащих морфологическому анализу на тех же самых основаниях; в противном случае возникает опасность упустить из виду особенности, которые принадлежат к той же системе трансформаций, что сказка и миф.

* * *

Итак, Пропп предстает как человек, разрывающийся между формалистическим видением, когда речь идет о сказке, и навязчивой потребностью исторических объяснений. В известной мере можно понять испытанное им чувство раскаяния, побудившее его отказаться от формализма и вернуться к исторической точке зрения. Действительно, едва успев остановить свой выбор на народных сказках, он тут же оказался перед неразрешимой антиномией: ясно, конечно, что в сказках отложилась история, но эта история остается для нас практически недоступной, так как мы знаем очень мало о доисторических цивилизациях, где они зародились. Однако верно ли, что нам не хватает именно истории? Историческое измерение предстает скорее в виде некоего отрицательного определения, возникающего из разрыва между наличествующей сказкой и отсутствующим этнографическим контекстом. Противоречие разрешимо в том случае, если мы возьмем устную традицию в ее «живом окружении», подобном тому, которое составляет предмет этнографии. При таком подходе проблема исторического прошлого не возникает или возникает лишь в исключительных случаях, потому что все внешние факторы, необходимые для понимания устной традиции, даны исследователю столь же непосредственно, как и сама эта традиция.

Пропп, таким образом, оказался жертвой субъективной иллюзии. Переживаемое им противоречие вовсе не является противоречием между требованиями синхронического и требованиями диахронического подхода, как он сам полагает: *ему недостает не прошлого, а контекста*. Формалистическая дихотомия, основанная на противопоставлении формы и содержания и определяющая их при посредстве признаков антитезы, диктуется Проппу отнюдь не природой вещей, но случайным характером выбора такого жанра, в котором уцелела одна только форма, тогда как содержание оказалось изжитым. Против собственной воли Пропп вынужден пойти на их расчленение. И в самых решающих пунктах своего анализа он рассуждает так, словно явления, ускользающие от систематизации на практике, не поддаются ей в принципе.

Помимо нескольких — несомненно, пророческих, хотя и чрезвычайно робких и неуверенных — мест в его книге, к которым мы еще вернемся, Пропп выделяет в устной литературе две стороны — форму, составляющую существенный аспект этой литературы в силу того, что она поддается морфологическому изучению, и содержание, которому, по причине его переменчивости, он придает лишь второстепенное значение. Да будет нам позволено особо подчеркнуть этот момент, ибо в нем сосредоточена вся разница между формализмом и структурализмом. С точки зрения формализма форма и содержание должны быть полностью разведены, поскольку умопостигаемой считается только форма, а содержание рассматривается как обыкновенный субстрат, лишенный значимости. Для структурализма же такого противопоставления не существует: для него не существует категории абстрактного, с одной стороны, и категории конкретного — с другой. Форма и содержание обладают одной природой, они подсудны одному анализу. Реальность содержания — в наличии у него структуры, а то, что принято называть формой, есть продукт «структурирования» локальных структур, из которых состоит содержание.

Указанное ограничение, которое мы полагаем неотъемлемым от формализма, с особой разительностью проявляется в центральной главе работы Проппа, посвященной функциям действующих лиц. Здесь автор разбирает функции по родам и видам. При этом оказывается, что если роды могут быть определены с помощью сугубо морфологических критериев, то виды поддаются подобному определению лишь в слабой степени; к понятию вида Пропп прибегает (разумеется, невольно) для того, чтобы с его помощью вновь ввести в анализ аспекты, относящиеся к содержанию сказки. Возьмем, к примеру, родовую функцию: *вредительство*. Она подразделяется на двадцать два вида и разновидности, такие, как: *вредитель похищает человека; похищает волшебное средство; расхищает или портит посев; похищает дневной свет; угрожает каннибализмом* и т. д. (с. 34—36). Тем самым содержание мало-помалу вновь водворяется на прежнее место, анализ начинает колебаться между чисто формальным описанием, настолько обобщенным, что оно оказывается приложимо к любым сказкам без всякого различия (это — родовой анализ), и простым восстановлением субстрата, о котором вначале было заявлено, что только его формальные свойства имеют объяснительную ценность.

Двусмысленность ситуации настолько разительна, что Пропп мучительно пытается найти промежуточную позицию. Вместо того чтобы последовательно систематизировать явления, называемые им «видами», он ограничивается тем, что выделяет некоторые из них, а все те, которые встречаются редко, скопом подводит под некий «обобща-

ющий» разряд. «Технически, — поясняет Пропп, — удобнее выделить несколько главнейших форм, а остальные обобщить» (с. 34 и 37). Но надо выбирать одно из двух: либо речь идет о специфических формах, так что построение законченной системы оказывается невозможным без их предварительной систематизации и классификации; либо все эти виды относятся исключительно к содержанию, которое, согласно принципам, выдвинутым самим же Проппом, должно быть исключено из морфологического анализа. Однако в любом случае тот ящик, в который Пропп пытается сложить, этим и ограничившись, все несистематизированные формы, не представляет собой какого-либо особого «вида».

Почему же возникает такая приблизительность, как будто устраивающая Проппа? По очень простой причине, позволяющей, между прочим, понять еще одну слабость формалистической позиции: если только содержание тайком не водворяется в пределах формы, последняя обречена оставаться на таком уровне абстракции, который лишает ее всякого значения и, более того, всякой эвристической ценности. *Формализм уничтожает свой собственный объект.* Формализм приводит Проппа к открытию, что в действительности существует лишь одна-единственная сказка. Но с этого момента проблема объяснения просто-напросто переносится в иную плоскость. Теперь мы знаем, что такое *сказка вообще*, но зато, коль скоро реально мы наблюдаем вовсе не архетип сказки, а множество конкретных сказок, не знаем, как их классифицировать. Конечно же, до формализма нам было неизвестно, что общего имеют между собой эти сказки. Однако после формализма мы лишились всякой возможности понять, чем они отличаются друг от друга. Мы и вправду совершили восхождение от конкретного к абстрактному, но не можем вернуться от абстрактного к конкретному.

В качестве заключения к своей работе Пропп приводит замечательную выдержку из Веселовского: «Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования?.. Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой; когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое

творчество, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении» (цитировано Проппом на с. 106 по работе А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов», с. 2). Приведенные соображения чрезвычайно глубоки, однако, по крайней мере из данной цитаты, остается неясным, на какой основе мы сможем провести дифференциацию, если — на фоне общих законов литературного творчества — захотим понять природу и причины его разнообразия.

Пропп почувствовал, в чем состоит суть проблемы, и не случайно заключительная часть его работы представляет собой попытку — столь же робкую, сколь и искусную — возврата к классифицирующему принципу: да, существует лишь одна сказка, но это — прасказка, образованная четырьмя рядами функций, логически соотносящимися между собой. Если обозначить эти ряды цифрами 1, 2, 3, 4, то все конкретные сказки распределятся по четырем разрядам в зависимости от того, сколько рядов используется для их построения: либо все четыре сразу; либо три, могущие (в силу их логических отношений) группироваться только так: 1, 2, 4 или 1, 3, 4; либо два, располагающиеся в порядке: 1, 4 (ср. выше, с. 132).

Однако на практике это распределение по четырем разрядам приближает нас к реальным сказкам не более, чем выделение единого типа, в силу того, что каждый разряд включает в себя десятки и сотни различных сказок. Проппу это хорошо известно, и потому он пишет: «По разновидностям этого (то есть обязательного. — *Прим. перев.*) элемента и можно вести дальнейшую классификацию. Таким образом, в первую голову для каждого разряда пойдут сказки о похищении человека, затем о похищении талисмана и т. д. сквозь все разновидности элемента *A* («вредительство». — *Прим. перев.*). Затем пойдут сказки... о поисках невесты, о поисках талисмана и т. д.» (с. 92). Что это значит, как не то, что морфологические разряды не исчерпывают изучаемого материала и что, изгнав из сказок содержание как не могущее служить основой для классификации, Пропп затем вновь водворяет его на место как раз в силу того, что попытка морфологического анализа не удалась?

Но дело обстоит еще более серьезно. Мы видели, что основной тип сказки, который конкретные сказки реализуют лишь частично, состоит из двух «ходов», так что одни функции представляют собой простые варианты друг друга и могут повторяться в обоих «ходах», а другие принадлежат лишь каждому «ходу» в отдельности (ср. выше, с. 408). Эти специфические функции суть (для первого «хода») *бой, клеймение героя, победа, ликвидация недостатка, возвращение, преследование героя, спасение* и (для второго «хода»): *неузнанное прибытие, трудная задача, ее решение, узнавание героя, обличение ложного героя, трансфигурация героя*.

По какому принципу проводится различие этих двух рядов? Разве нельзя с тем же успехом рассматривать их просто как два варианта, когда *задание трудной задачи* окажется трансформацией *боя*¹, *ложный герой* — трансформацией *вредителя*, *решение трудной задачи* — трансформацией *победы*, а *трансфигурация* — трансформацией *клеветы*? В случае положительного ответа на этот вопрос теория о целостной сказке, состоящей из двух «ходов», незамедлительно рухнет, а вместе с ней рухнет и робкая надежда на создание морфологической классификации, поскольку мы действительно получим тогда единственную сказку. Но эта сказка — абстракция, столь неопределенная и общая, что она не скажет нам ничего об объективных причинах, почему существует множество отдельных сказок.

* * *

Проверкой всякого анализа является синтез. Если синтез оказывается невозможным, значит, анализ страдает неполнотой. Ничто не доказывает изыяны формализма лучше, чем его неспособность воссоздать то эмпирическое содержание, которое тем не менее послужило ему отправной точкой. Что же было утрачено по дороге? Не что иное, как это самое содержание. Пропп открыл — и тем заслужил славу, — что содержание сказок является *переменной* величиной; но отсюда он слишком часто заключал, будто оно является величиной *случайной*, и в этом-то и состоит причина трудностей, с которыми ему пришлось столкнуться, ибо даже субституции совершаются по определенным законам.

В мифах и сказках индейцев Северной и Южной Америки различным животным в различных повествованиях приписываются одинаковые поступки. Возьмем для простоты птиц: орла, сову, ворона. Станем ли мы, подобно Проппу, отличать устойчивую функцию от меняющихся персонажей? Нет, ибо ни один персонаж не явлен нам в виде некоего непроницаемого элемента, перед которым структурному анализу надлежит замереть, сказав самому себе: «Все, дальше ты не пойдешь». Правда, можно прийти к противоположному выводу, если рассматривать — в духе Проппа — всякий рассказ как замкнутую систему. В самом деле, такой рассказ не несет никакой информации о самом себе, и персонаж в этом случае уподобляется слову, встреченному в каком-либо документе, но отсутствующему в словаре, или же имени собственному, короче — термину, лишенному всякого контекста.

Однако в действительности понять смысл такого термина — как раз и значит подставить его во все возможные для него контексты. В устной литературе эти контексты образованы в первую очередь совокупностью вариантов, иными словами, системой отношений совместимо-

сти и несовместимости, определяющей совокупность переменных. Тот факт, что, выполняя одну и ту же функцию, орел появляется днем, а сова — ночью, уже позволяет определить орла как дневную сову, а сову — как ночного орла, а это значит, что оппозиция дня и ночи приобретает релевантность. Если изучаемый фольклорный материал принадлежит к этнографическому типу, то он окажется в окружении и других контекстов, образованных обрядами, религиозными верованиями и поверьями, равно как и совокупностью позитивных знаний данного общества. В этом случае можно будет заметить, что орел и сова в качестве хищных птиц противостоят ворону как пожирателю падали, а оппозиция между орлом и совой проходит по оси дня и ночи; утка же противостоит всем трем в плане новой оппозиции между парой *небо/земля* и парой *небо/вода*. Так, постепенно, можно будет прийти к определению «мира сказки», подлежащего анализу путем установления парных оппозиций, по-разному сочетающихся внутри различных персонажей, которые вовсе не являются какими-то неразложимыми сущностями, а, подобно фонемам, как их понимает Роман Якобсон, представляют собой «пучки дифференциальных элементов».

Далее, в мифах американских индейцев нередко фигурируют деревья, такие, например, как *слива* или *яблоня*. В данном случае также неверно было бы полагать существенным только само понятие *дерево*, а его конкретные воплощения считать произвольными или же думать, будто имеется такая функция, по отношению к которой само дерево всегда является лишь «выполнителем». И действительно, обследование соответствующих контекстов показывает, что индейца в соответствии с его миропониманием в сливе интересует ее плодovitость, тогда как яблоня привлекает его внимание мощью и глубиной своих корней. Слива, таким образом, вводит позитивную функцию: *плодовитость*, а яблоня — негативную функцию: *соединение земли с небом*, причем оба дерева располагаются по оси вегетации. В свою очередь яблоня противопоставляется дикой репе (съемная затычка, разделяющая два мира), которая реализует позитивную функцию: *соединение неба с землей*.

С другой стороны, внимательное обследование различных контекстов позволяет устранять ложные разграничения. У равнинных индейцев в мифических повествованиях, связанных с охотой на орлов, фигурирует животное, иногда называемое *росомахой*, а иногда — *медведем*. Можно отдать предпочтение росомaxe, если учесть, что в повадках последней индейцев в особенности поражает ее умение рыть в земле ловушки. И действительно, охотники на орлов прячутся в ямах, поэтому оппозиция *орел/росомаха* оказывается оппозицией между небесной дичью и хтоническим (земным) охотником, то есть наиболее существенной в плане охоты. Тем самым эта максимальная амплиту-

да между элементами, противопоставленными, как правило, не столь резко, объясняет, почему охота на орлов требует ритуала столь исключительной строгости².

Наше утверждение о том, что переменный характер содержания отнюдь не равносителен его произвольности, означает, что при условии проведения анализа на достаточно глубоком уровне мы сумеем обнаружить за видимым разнообразием отношений их устойчивость. И наоборот, так называемая устойчивость формы не должна скрывать от нас того факта, что функции, со своей стороны, также способны взаимозаменяться.

Структура сказки, как она описана Проппом, предстанет в виде хронологической последовательности качественно различных функций, каждая из которых образует самостоятельный «род». Возникает вопрос: не слишком ли рано (как это имеет место в случае с персонажами и их атрибутами) заканчивает Пропп свой анализ и не пытается ли он обнаружить форму слишком близко к уровню эмпирического наблюдения? Похоже, что некоторые из его тридцати и одной функции поддаются сведению, иными словами, отождествлению в рамках *одной и той же* функции, которая, претерпев одну или несколько *трансформаций*, появляется в *различных* точках повествования. В этом отношении мы уже указывали на ложного героя, который, возможно, представляет собой трансформацию вредителя, а также и на трудную задачу как на вариант испытания и т.п. (см. выше, с. 140) и отмечали, что в этом случае оба «хода», составляющие основную сказку, тоже оказываются трансформациями друг друга.

Не исключено, что такая редукция может быть продолжена и дальше и что каждый «ход» в отдельности разложим на небольшое число повторяющихся функций, так что некоторые функции, выделенные Проппом, в действительности окажутся совокупностью трансформаций одной и той же функции. Так, *нарушение запрета* можно рассматривать как функцию, противоположную самому *запрету*, а *запрет* — как негативную трансформацию *приказания*. *Отправка* героя и его *возвращение* предстанут как одна и та же дизъюнктивная функция, выраженная в одном случае отрицательно, а в другом — положительно; *поиск* героя (он отправляется за чем-нибудь или за кем-нибудь) окажется обращенной формой его *преследования* (что-нибудь или кто-нибудь гонится за ним) и т.п. Иными словами, вместо хронологической схемы Проппа, где порядок следования функций выступает в роли структурного фактора:

А, В, С, ↑ Д, ...Б, К, П,.....У, О, Т, Н, С*;

нужно будет принять другую схему, представляющую собой структурную модель, которая определяется как группа трансформаций малого количества элементов. Эта схема будет иметь вид матрицы с одним, двумя или большим числом измерений:

$$\begin{array}{ccccc}
 W & -X & \frac{1}{Y} & 1-Z & \dots \\
 -W & \frac{1}{X} & 1-Y & Z & \\
 \frac{1}{W} & 1-X & Y & -Z & \\
 1-W & X & -Y & \frac{1}{Z} & \dots,
 \end{array}$$

где система операций будет строиться по типу Булевой алгебры.

В одной из своих работ я показал, что только приведенная схема способна объяснить двойственный характер времени в любой мифологической системе: повествование здесь одновременно располагается как «во времени» (оно представляет собой последовательность событий), так и «вне времени» (его значение остается актуальным всегда)¹. Однако, ограничившись лишь обсуждением теории Проппа, можно сказать, что наша схема обладает еще и тем преимуществом, что позволяет — намного удачнее, чем это удалось сделать самому Проппу, — согласовать его теоретический принцип, по которому событийная последовательность всегда одинакова, с эмпирически наблюдаемым от сказки к сказке фактом перестановки отдельных функций или даже их групп (с. 97—98). Если принять нашу концепцию, то получится, что хронологическая последовательность событий растворяется во вневременной матричной структуре, форма которой действительно обладает устойчивостью, а перестановки функций суть не что иное, как один из способов их субституции (когда они выбирают-ся из вертикальных столбцов или их фрагментов).

* * *

Несомненно, что все эти критические замечания свидетельствуют как против метода Проппа, так и против его выводов. Однако не будет лишним еще раз подчеркнуть, что Пропп сам же и выдвинул эти замечания и в ряде случаев с абсолютной ясностью сформулировал те решения, о которых мы только что упоминали. Вернемся в этой связи к двум основным проблемам нашей дискуссии — проблеме устойчивости содержания (которой оно обладает вопреки своей переменчивости) и проблеме переменчивости функций (которой они обладают вопреки своей устойчивости).

Одна из глав работы Проппа (VIII) называется: «Об атрибутах действующих лиц и их значениях» (курсив мой. — Кл. Л.-С.). В довольно-таки туманной форме (по крайней мере так обстоит дело в английском переводе) Пропп ставит здесь вопрос о причинах очевидной изменчивости некоторых элементов сказки. Изменчивость эта, однако, не исключает их повторяемости; можно, следовательно, выделить основные формы и формы производные или гетерономные. Далее, на этой основе можно будет отличить «интернациональный» канон от «национальных» или «провинциальных» форм и, наконец, от форм, характерных для известных социальных или профессиональных групп: «Группируя материал каждой рубрики, мы можем определить все способы или, вернее, все виды трансформаций» (с. 80).

Однако если привести все основные формы для каждой рубрики к одной типической сказке, то обнаружится, что в основе ее лежат некоторые отвлеченные представления. Так, задачи, задаваемые герою дарителем, могут меняться от сказки к сказке, однако цели дарителя по отношению к герою во всех случаях остаются неизменными. То же касается и задач похищенной царевны. Между этими целями, которые можно выразить в виде формул, обнаруживаются общие черты. Сопоставляя эти формулы с другими атрибутивными элементами, «мы неожиданно получаем такую же связную цепь в логическом плане сказки, как в плане художественном. ...Даже такие подробности, как золотые волосы царевны... приобретают совершенно особое значение и могут быть изучены. Изучение атрибутов дает возможность научного толкования сказки» (с. 81–82).

Однако, не располагая этнографическим контекстом (который могло бы добыть только изучение исторических и доисторических данных), Пропп, едва успев сформулировать указанную задачу, тотчас же отказывается от нее или откладывает до лучших времен (что объясняет его последующее обращение к изучению пережитков и к сравнительным разысканиям): «Все это мы высказываем в виде предположения». И все же «изучение атрибутов действующих лиц, лишь намеченное нами, чрезвычайно важно» (с. 82). Даже если на первых порах такое изучение сведется к составлению малоинтересного самого по себе каталога, оно все равно побуждает к рассмотрению «законов трансформаций и отвлеченных представлений, которые отражаются в основных формах этих атрибутов» (там же).

Пропп затрагивает здесь самое существо вопроса. Он чувствует, что за атрибутами, первоначально третиrowавшимися как произвольный и лишенный значения субстрат, стоят и действуют «отвлеченные представления» и «логический план», существование которых, будучи доказанным, позволило бы рассматривать сказку как м и ф (там же).

Что касается второй проблемы, то здесь примеры, приводимые Проппом в приложении II, показывают, что в ряде случаев он не колеблясь вводит такие понятия, как отрицательная и обращенная функция. Для обозначения последней даже использует специальный символ (=). Выше (с. 131) мы видели, что некоторые функции взаимно исключают друг друга. Но есть и иные, которые имплицитно исключают одна другую, как, например, *запрет* и его *нарушение*, с одной стороны, и *обман* и *поддача обману* — с другой, причем чаще всего обе эти пары оказываются взаимно несовместимы⁴ (с. 98). Так возникает проблема, эксплицитно сформулированная самим Проппом: «связаны ли разновидности одной функции непременно с соответствующими разновидностями другой функции?» (с. 98—99). В некоторых случаях (*запрет* и *нарушение*, *бой* и *победа*, *клеймение* и *узнавание* и т. д.) они связаны всегда, в иных — только время от времени. Некоторые корреляции могут быть односторонними, другие — двусторонними (так, бросание гребешка всегда происходит во время погони, но обратное неверно). «Таким образом, есть как бы односторонне и двусторонне заменяемые элементы» (с. 99).

В одной из предшествующих глав Пропп изучил возможные связи между различными формами *испытания* героя дарителем и формами, в которых может выражаться *передача волшебного средства*; он пришел к выводу о существовании двух типов связей в зависимости от того, носит или нет эта передача характер обмена (с. 45—46). Применяя эти и однотипные с ними правила, Пропп указывает на возможность экспериментальной проверки своих выводов. Для этого достаточно будет применить всю эту систему взаимных совместимостей и исключаемостей, импликаций и корреляций (полных или частичных) для синтеза искусственных сказок. В этом случае можно будет увидеть, как эти произведения «оживают», «становятся сказками» (с. 101).

* * *

Разумеется, добавляет Пропп, сказанное возможно только при условии, если функции будут распределены между традиционными или искусственно созданными персонажами, а также будут приняты во внимание мотивировки, связки и «прочие вспомогательные элементы», в выборе которых сказочник «совершенно свободен» (с. 102). Мы со своей стороны еще раз утверждаем, что он лишен такой свободы и что колебания Проппа в этом вопросе объясняют нам, почему его попытка с самого начала представляется — представлялась ему самому — безысходной.

Мифы западных индейцев пуэбло о первотворении начинаются с рассказа о появлении первых людей из земных недр, где они пребыва-

ли ранее. Это появление нуждается в мотивации, и оно действительно мотивируется двумя различными способами: либо люди начинают понимать ничтожность своего положения и стремятся его изменить; либо боги обнаруживают свое собственное одиночество и выводят людей на поверхность земли, дабы те могли возносить им молитвы и установить их культ. Здесь нетрудно признать «ситуацию недостатка», описанную Проппом, но мотивированную в одном случае с точки зрения людей, а в другом — с точки зрения богов. Так вот, эта разница мотивировок в обоих вариантах настолько неслучайна, что она влечет за собой соответствующую трансформацию целого ряда функций. В конечном счете эта разница связана с различной постановкой вопроса о соотношении охоты и земледелия⁵. Но к такому объяснению невозможно прийти, если мы лишены возможности изучать обряды, ремесла, знания и верования соответствующих народностей с социологической точки зрения и независимо от их мифологической трактовки. В противном случае мы окажемся в замкнутом круге.

Таким образом, ошибка формализма имеет двойкий характер. Обращаясь исключительно к правилам, управляющим построением предложений, он упускает из виду, что не существует ни одного языка, словарь которого можно было бы вывести из его синтаксиса. Изучение любой лингвистической системы требует участия как со стороны грамматиста, так и со стороны лексиколога, а это, применительно к устной традиции, означает, что морфология бесплодна, если она, прямо или косвенно, не будет оплодотворена данными этнографии. Полагать, будто можно расчленив обе эти задачи, изучив сначала грамматику и отложив словарь на будущее, — значит обрекать себя на создание обескровленной грамматики и такого словаря, где вместо определений будут содержаться одни только курьезные наблюдения. В конечном счете ни первое, ни второе в отдельности не смогут выполнить своей задачи.

Эта главная ошибка формализма объясняется свойственной ему недооценкой отношения дополнительности, существующего между означающим и означаемым, отношения, которое со времен Соссюра считается присущим любой лингвистической системе. Указанное заблуждение усугубляется другим, противоположным; оно состоит в том, что устную традицию рассматривают как способ языкового выражения, подобный любому иному, то есть когда разные уровни в разной степени поддаются структурному анализу.

В настоящее время признано, что язык обладает структурной организацией на фонологическом уровне; понекому приходят к убеждению, что такой же организацией он обладает и на уровне грамматики. Однако гораздо меньше уверенности в том, что язык структурирован и на

уровне словаря. За исключением, быть может, некоторых особых областей, до сих пор не обнаружен тот угол зрения, который сделал бы возможным структурный анализ словаря.

Перенесение этой ситуации в плоскость устной традиции объясняет, почему Пропп разграничил только два уровня: один — уровень функций, который якобы только и обладает подлинной морфологической организацией, и другой — аморфный, где в полном беспорядке громоздятся персонажи, их атрибуты, мотивировки и связи; этот последний уровень, подобный словарному (лексическому), подлежит якобы лишь историческому и литературно-критическому изучению.

При таком отождествлении не учитывается, что, хотя мифы и сказки суть модусы языка, для них тем не менее характерно его «гиперструктуральное» использование: можно сказать, что они образуют такой «метаязык», где структурной организацией обладают все уровни. Эта особенность к тому же позволяет немедленно отличить мифы и сказки от исторических или романских повествований. Разумеется, поскольку мифы и сказки представляют собой речевые образования, они используют как грамматические правила языка, так и слова из его лексического запаса. Однако это привычное измерение дополняется в данном случае еще одним, потому что указанные правила и слова служат здесь созданию таких образов и действий, которые одновременно выступают как в роли «нормальных» означающих по отношению к речевым означаемым, так и в роли элементов значения по отношению к вторичной знаковой системе, располагающейся уже в иной плоскости. Чтобы пояснить это положение, скажем, что в сказке *король* никогда не бывает просто королем, а *пастушка* — пастушкой, но что эти слова превращаются в материальные средства для создания смысловой системы, образованной оппозициями *мужской / женский* (по оси *природы*) и *верх / низ* (по оси *культуры*) и всеми возможными сочетаниями между этими шестью элементами.

Язык и метаязык, которые, соединяясь, создают сказки и мифы, могут обладать рядом общих для них уровней; и все же эти уровни различны. Хотя слова и продолжают оставаться элементами речи, в мифе они начинают функционировать как пучки дифференциальных отношений. В плане классификации эти мифемы располагаются не на лексическом, а на фонематическом уровне, с той только разницей, что мифемы и фонемы принадлежат к разным *континуумам* (совокупность данных чувственного опыта — в первом случае и звуковая материя, вырабатываемая голосовым аппаратом, — в другом); сходство же состоит в том, что оба эти *континуума* расчленяются и синтезируются при помощи бинарных и тринарных оппозиций и корреляций.

Это значит, что проблема лексики (словаря) ставится по-разному в зависимости от того, что именно мы рассматриваем — язык или мета-язык. Тот факт, что в мифах и сказках американских индейцев функцию *трикстера* может выполнять то койот, то норка, то ворон, ставит нас перед исторической и этнографической проблемой, сопоставимой с филологическим разысканием относительно современной формы того или иного слова. Однако это совершенно иная проблема, нежели выяснение причин, по которым *норка* по-французски называется *vison*, а по-английски *mink*. Во втором случае названия могут рассматриваться как произвольные, и задача будет состоять лишь в том, чтобы проследить путь развития, приведший к появлению той или иной языковой формы. В первом же случае ограничения оказываются гораздо более строгими, поскольку число конститутивных единиц здесь невелико, а возможность их комбинирования ограничена. Выбор здесь осуществляется среди нескольких предварительно заданных возможностей.

И однако, если взглянуть на дело более внимательно, можно заметить, что это различие, по видимости количественное, на самом деле зависит не от числа конститутивных единиц, которое не совпадает в случае с фонемами и в случае с мифемами, но от самой природы этих единиц, качественно различной в обоих случаях.

Согласно классическому определению, фонемы представляют собой элементы, лишенные значения, но служащие, [в частности] самим фактом своего наличия или отсутствия, различению терминов — слов, которые, наоборот, обладают смыслом. Если слова, со стороны своей звуковой оболочки, представляются произвольными, то причина не только в том, что они являются продуктом в значительной степени (возможно, впрочем, и не в такой, как принято думать) случайных комбинаций, которые возможны между фонемами и число которых в каждом языке чрезвычайно велико. Произвольность звуковых форм проистекает в первую очередь от того, что их конститутивные единицы — фонемы — находятся в неопределенном отношении к категории значения: не существует причин, которые заставляли бы известные звуковые комбинации быть носителями определенного смысла. Как мы попытались показать в другой работе⁵, структурирование лексического пласта происходит на ином этапе: *a posteriori*, а не *a priori*.

Совершенно иначе обстоит дело с мифемами: мифемы возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций (что придает им сходство с фонемами), но при этом комбинируются такие элементы, которые — в плане языка — уже наделены значением; мифемы и суть те «отвлеченные представления», о которых говорит Пропп и которые могут быть выражены при помощи слов из лексиче-

ского запаса языка. Воспользовавшись неологизмом из области строительной техники, можно было бы сказать, что в отличие от слов мифемам свойственна «предварительная напряженность». Разумеется, мифемы — это тоже слова, но это слова с двойным значением, *слова слов*, одновременно функционирующие в двух планах: в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь из соединения этих элементов.

Согласившись со сказанным, нетрудно понять, что в сказках и в мифах не содержится ничего, что могло бы оказаться чужеродным и как бы даже противным их структуре. Даже лексика, то есть содержание, лишена здесь признаков той «творящей природы», на которую — быть может, напрасно — принято ссылаться как на субстанцию, осуществляющуюся непредвиденным и самопроизвольным образом. В сказках и в мифах лексика предстает как «сотворенная природа»: это готовая данность, ей присущи законы, которые определенным образом членят не только действительность, но и само мифическое видение мира. Свобода такого видения состоит лишь в нахождении упорядоченных сочетаний, возможных между кусочками мозаики, число, смысл и конфигурация которых заданы заранее.

Итак, мы раскрыли ошибку формализма, состоящую в убеждении, будто можно непосредственно приступать к изучению грамматики, минуя лексику, словарь. Однако то, что верно относительно какой-либо лингвистической системы, еще в большей степени верно применительно к мифам и к сказкам, потому что в данном случае грамматика и словарь не просто тесно связаны между собой, хотя и принадлежат к различным уровням текста, а смыкаются друг с другом по всей своей плоскости и полностью перекрывают одна другую. В отличие от языка, где проблема словаря все еще продолжает стоять, в метаязыке нет ни одного уровня, элементы которого не возникали бы в результате совершенно определенных, подчиняющихся известным правилам операций. В этом смысле в метаязыке все — синтаксис. Но с другой стороны, в нем все — лексика, словарь, поскольку в роли дифференциальных элементов здесь выступают слова; мифемы — это тоже слова; функции, эти мифемы в квадрате, могут быть обозначены (как очень верно отметил Пропп) при помощи отдельных слов; и представляется вероятным, что существуют такие языки, в которых весь миф целиком может быть выражен при помощи одного-единственного слова.

Постскрипtum*

В итальянском издании своей работы (*Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo*. Giulio Einaudi editore. Torino, 1966) Пропп ответил на приведенный выше текст обиженной статьей**. По просьбе итальянского издателя, но в то же время не желая продолжать спор, казавшийся мне плодом недоразумения, я ограничился кратким комментарием, и поскольку оригинал его не сохранился, я восстанавливаю здесь приблизительное содержание текста, напечатанного на с. 164:

Все, кто прочел мою работу, которую в 1960 году я посвятил провидческому труду Проппа и которую итальянский издатель включил в настоящий том, не могли не увидеть в ней того, чем она и была на самом деле — данью уважения по отношению к выдающемуся открытию, на четверть века предвосхитившему попытки других исследователей, в том числе и мои собственные, предпринятые в том же направлении.

Вот почему я с удивлением и сожалением обнаруживаю, что русский ученый, чьей заслуженной славе я в меру своих скромных сил стремился способствовать, усмотрел в моей статье нечто совершенно иное — не исполненное уважения обсуждение некоторых теоретических и методологических сторон его труда, а вероломный выпад.

Я не хочу вступать с ним в полемику по этому поводу. Очевидно, что, считая меня чистым философом, он незнаком ни с одной из моих этнологических работ, между тем как наш совместный вклад в изучение и интерпретацию устного народного творчества мог бы послужить основой для плодотворного обмена мнениями.

Впрочем, какие бы выводы читатели, информированные лучше, нежели я, ни сделали из нашей полемики, в их глазах, как и в моих собственных, труд Проппа сохранит непреходящую заслугу первенства.

Примечания

¹ Впрочем, скорее, трансформацией испытания героя, которое происходит раньше.

* Перевод «Постскриптума», впервые опубликованного в приложении к итальянскому изданию (1966) «Морфологии сказки», сделан по кн.: Lévi-Strauss Cl. *Anthropologie structurale* deux. P.: Plon, 1973, p. 172–173. — Прим. перев.

** См. рус. оригинал: Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976, с. 132–152. Перепечатано в сб.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с. 566–584. — Прим. перев.

² Эти разборы см. в: *Annuaire de l'Ecole pratique des hautes études (Sciences religieuses)*, 1954–1955, p. 25–27; 1959–1960, p. 39–42; *«La Pensée sauvage»*, 1962, p. 66–71.

³ *«Anthropologie structurale»*, p. 231.

⁴ Эта вторая система несовместимостей относится к функциям, которые, по причине их необязательности, Пропп называет подготовительными. Напомним, что, по Проппу, среди основных функций есть только одна пара несовместимых.

⁵ *«Anthropologie structurale»*, ch. XI; см. также: *Annuaire de l'Ecole pratique des hautes études (Sciences religieuses)*, 1952–1953, p. 19–21; 1953–1954, pp. 27–29.

⁶ *«Anthropologie structurale»*, ch. V.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АКТАНТНЫХ МОДЕЛЯХ

1^o Два уровня описания

Когда мифограф (например, Жорж Дюмезиль) берется за описание того или иного пантеона богов, поочередно рассматривая каждого из его представителей, то исследовательская процедура, к которой он прибегает, включает в себя два различных пути:

1. Выбрав одного из богов и опираясь на всю совокупность священных, мифологических, фольклорных и т. п. текстов, мифограф устанавливает корпус высказываний, в которых данное божество фигурирует в качестве актанта. Исходя из набора функциональных сообщений, исследователь — с помощью последовательных процедур редукции и гомологизации — получает возможность определить явление, которое можно назвать *сферой* деятельности указанного божества.

2. Установив параллельный корпус, содержащий всю совокупность характеристик этого божества, характеристик, которые можно обнаружить в форме прозвищ, устойчивых эпитетов, божественных атрибутов или же в развернутых высказываниях, содержащих теологические суждения, аналитик получает возможность определить духовный облик этого божества.

Отсюда два возможных определения одного и того же бога: первое исходит из принципа, согласно которому всякий бог узнается по тому, что он делает (с учетом мифологического характера этой деятельности), и тем самым предстает как один из актантов определенного идеологического универсума; с точки зрения второго определения он

оказывается одним из актантов, благодаря которым происходит систематизация той или иной коллективной аксиологии.

Так же обстоит дело и у нас на земле: к примеру, когда Р. Барт, избрав функциональный анализ в качестве способа описания расиновского универсума, утверждает, что расиновская трагедия не является психологической, он способен лишь шокировать сторонников традиционных методов объяснения литературы.

Мы уже видели, что в пределах данного уровня описания оба предикативных типа анализа (функциональный и качественный) не только не противоречат друг другу, но, напротив, при известных условиях могут рассматриваться как взаимодополняющие, а их результаты — как обратимые при переходе от одной модели к другой: так, бог может действовать в соответствии со своей моралью; его многократно повторяющиеся поступки, будучи рассмотрены как типические для него, могут быть приписаны ему в виде его качеств. Проблема разграничения обоих способов описания возникает позже, когда актанты уже установлены, то есть получили содержательное наполнение, и возникает необходимость описать тот микроуниверсум, внутри которого они существуют или действуют. Это новое описание, относящееся к более высокому уровню, становится возможным лишь в том случае, если мы располагаем хотя бы несколькими гипотезами относительно цели этого описания. Однако, чтобы сформулировать подобные гипотезы, следует предварительно ответить на вопросы двух типов: а) каковы взаимные отношения и способ совместного существования актантов, входящих в данный универсум? б) каков самый общий смысл деятельности, приписываемой этим актантам? в чем состоит эта «деятельность», и если она поддается трансформациям, то каковы их структурные рамки?

Сначала мы попытаемся ответить на первый из этих вопросов.

2^o Актанты в лингвистике

На нас в свое время произвело большое впечатление замечание Теньера (с его точки зрения, вероятно, сугубо дидактическое), сравнившего простое предложение с театральным спектаклем. Если вспомнить, что, согласно традиционному учению о синтаксисе, *функции* суть не что иное, как те роли, которые играют отдельные слова (субъект — это «тот, кто совершает действие», объект — «тот, кто претерпевает действие» и т. п.), то, действительно, всякое предложение оказывается зрелищем, которое *homo loquens* разыгрывает для самого себя. Впрочем, этот спектакль обладает одной примечательной особенностью — перманентностью: в самом деле, конкретное содержание по-

ступков варьируется, актеры меняются, а предложение-спектакль остается неизменным, поскольку его перманентность гарантируется одним и тем же распределением ролей.

Как уже говорилось, такая устойчивость в распределении небольшого количества ролей не может быть делом случая: мы видели, что количество актантов определяется априорными условиями восприятия значения. Что же касается природы этих ролей, то здесь вопрос оказался сложнее, и мы сочли необходимым, учитывая несовершенство тернарной формулы, ввести соответствующую поправку, заменив ее двумя актантными классами в виде двух оппозиций:

субъект vs объект
адресант vs адресат

Это делает возможной следующую экстраполяцию: коль скоро «естественный» дискурс не в состоянии ни увеличить количество актантов, ни уловить сверхфразовые значения средствами синтаксиса, то, очевидно, сходным образом дело должно обстоять и внутри любого микроуниверсума; скорее даже наоборот: семантический микроуниверсум может быть определен именно как универсум, то есть как смысловое целое, лишь постольку, поскольку в любой момент он способен возникнуть перед нами как своего рода маленький спектакль, как актантная структура.

Далее возникает необходимость сделать два практических уточнения, позволяющих согласовать эту актантную модель, позаимствованную из синтаксиса, с ее новым — семантическим — статусом и с новыми измерениями микроуниверсума: с одной стороны, рассмотрению подлежит редукция синтаксических актантов к их семантическому статусу (Мария, независимо от того, получает ли она письмо или же его ей посылают, все равно остается «адресатом»); с другой стороны, все функции, наличествующие в данном корпусе и прикрепленные, невзирая на их дисперсию, к одному и тому же семантическому актанту, следует свести воедино; в результате каждый актант обретает собственное семантическое наполнение, так что можно будет сказать, что совокупность выявленных актантов, каковы бы ни были отношения между ними, репрезентативна для всего корпуса.

К сказанному и сводится гипотеза относительно актантной модели, рассмотренной как один из возможных принципов организации семантического универсума; этот универсум слишком обширен и не может быть охвачен во всей его целостности; поэтому он расчленяется на микроуниверсумы, доступные для человеческого восприятия. Теперь же эти лингвистические экстраполяции следует подтвердить конкретными описаниями отдельных областей или, по крайней мере, наблюдениями общего характера, которые, не будучи подкреплены

непосредственным анализом, все же были бы применимы к широким и разнообразным смысловым образованиям и содержали при этом информацию относительно значения и возможности внутреннего членения актантных классов.

3^о Актанты русской народной сказки

Первым подтверждением выдвигаемой нами гипотезы послужила «Морфология сказки» В. Проппа, относительно недавний перевод которой стал известен во Франции лишь в самое последнее время. Пропп определяет волшебную сказку как временную последовательность из 31 функции, а затем как раз и ставит вопрос об актантах («действующих лицах», по его терминологии). Его концепция актантов носит функциональный характер: персонажи получают определение в зависимости от «кругов действий», по которым они распределяются, а эти круги в свою очередь образованы соответствующими пучками функций. Инвариантность, которую можно обнаружить путем сопоставления всех конкретных сказок, есть не что иное, как инвариантность кругов действий, выполняемых персонажами (мы предпочитаем называть их *актерами*), меняющимися от сказки к сказке. Проиллюстрировав сказанное с помощью несложной схемы, можно заметить следующее:

	Сообщение 1		Сообщение 2		Сообщение 3	
Сказка 1	F ₁	a ₁	F ₂	a ₁	F ₃	a ₁
Сказка 2	F ₁	a ₂	F ₂	a ₂	F ₃	a ₂
Сказка 3	F ₁	a ₃	F ₂	a ₃	F ₃	a ₃

Если определить функции F₁, F₂, F₃ с точки зрения образуемых ими кругов действий некоторого актанта A₁, то сама неизменяемость этого круга от сказки к сказке позволит рассматривать актеров a₁, a₂ и a₃ как конкретные воплощения одного и того же актанта A₁, который как раз и определяется одним и тем же кругом действий.

Отсюда следует, что если актеров можно определить, оставаясь в пределах одной конкретной сказки, то актанты, которые суть не что иное, как классы актеров, поддаются определению, лишь исходя из корпуса всех сказок без исключения: распределение актеров создает отдельную *сказку*, а структура актантов — *жанр*. Актанты, таким образом, обладают металингвистическим статусом по отношению к акте-

рам; кроме того, они требуют исчерпывающего функционального анализа, иначе говоря, установления кругов действий.

Эта двойная процедура (определение актеров путем описания их функций и сведение различных классов актеров к жанровым актантам) дает Проппу возможность установить окончательный набор актантов:

- 1⁰ *вредитель*
- 2⁰ *даритель*
- 3⁰ *помощник*
- 4⁰ *искомый персонаж (и его отец)*
- 5⁰ *отправитель*
- 6⁰ *герой*
- 7⁰ *ложный герой*

Этот набор позволил Проппу дать актантное определение русской волшебной сказки как рассказа, подчиняющегося семиперсонажной схеме.

4⁰ Актанты в театре

Как раз там, где Пропп прекращает свой анализ, мы обнаруживаем другой, весьма похожий набор — каталог драматургических «функций», составленный Э. Сурио в книге «200 000 драматических ситуаций». Субъективные размышления Сурио, не опирающиеся на какой-либо конкретный анализ, тем не менее весьма близки к описанию, данному Проппом, и в известной мере даже служат его продолжением. Вряд ли Сурио был знаком с работой Проппа. Такого вопроса даже и не встает. Рассуждения Сурио интересны тем, что он **показал** приложимость актантной интерпретации к такому типу повествований (театральные пьесы), который весьма далек от волшебной сказки, равно как и сопоставимость полученных результатов. В работе Сурио мы находим то же, что и у Проппа (хотя и выраженное в иных терминах), разграничение между событийными рядами (которые предстают у него всего лишь как последовательность «драматических сюжетов») и уровнем семантического описания (осуществляемого исходя из «ситуаций», которые разлагаются на «процессы» отдельных актантов). В конечном счете Сурио предлагает ограничительный набор актантов, которые, следуя традиционной синтаксической терминологии, он называет *функциями*. К сожалению, проявив колебания между 6 и 7 драматическими функциями, Сурио все же решил ограничить их число шестью (против чего, кстати, выступил Ги Мишо в работе «Техника художественного произведения», предложивший восстановить

седьмую функцию — функцию вредителя); таким образом, мы получаем параллельные определения двух разных «жанров» — народной сказки и театральной пьесы, каждый из которых претендует на то, чтобы быть семиперсонажным повествованием.

Набор актантов, предложенный Сурио, выглядит так:

Лев Направленная тематическая Сила;
 Солнце..... Носитель желаемого Блага, направляющей Ценности;
 Земля Виртуальный обладатель этого Блага (тот, ради кого трудится Лев);
 Марс Противник;
 Весы..... Посредник, доставляющий Благо;
 Луна..... Помощь, увеличение одной из названных сил.

Энергетический и астрологический характер терминологии Сурио не должен обескураживать: эта терминология не должна затушевывать суть его рассуждений, не лишенных стройности.

5^о Актантный класс «Субъект» vs «Объект»

Определения Проппа и Сурио подтверждают нашу интерпретацию в одном важном пункте, а именно: чтобы понять, как организован тот или иной микроуниверсум, достаточно небольшого числа актантных терминов. Недостаточность же этих определений в том, что им попытались придать, с одной стороны, чрезмерно, а с другой — недостаточно формализованный характер: определить жанр только за счет количества актантов, абстрагируясь от любого содержания, — значит подняться на слишком высокий уровень формализации; представить актантов в виде простого набора действующих лиц, не задаваясь вопросом о возможных отношениях между ними, — значит прервать анализ слишком рано, то есть оставить вторую часть определения, касающуюся специфических черт актантов, на слишком низком уровне формализации. Таким образом, представляется необходимым произвести классификацию актантов; мы попытаемся сделать это, сопоставив, в первом приближении, три набора актантов, которыми располагаем, а именно: наборы Проппа и Сурио, а также более ограниченный (в силу того, что он включает в себя лишь два актантных класса) набор, который нам удалось получить, изучив синтаксическое функционирование дискурса.

Первое наблюдение позволяет обнаружить и установить в наборах Проппа и Сурио наличие двух синтаксических актантов, образующих класс «Субъект» vs «Объект». Скажем сразу: поразительно то, что от-

ношения между субъектом и объектом (которое, несмотря на все усилия, нам так и не удалось до конца уточнить) в обоих наборах имеет одно и то же семантическое наполнение: «желание». Можно предположить, что транзитивность, или, по нашей терминологии, *телеологическое отношение*, будучи воплощено на мифологическом уровне, предстанет (в результате указанной комбинации сем) как сема, реализующая смысловой эффект, называемый «желанием». Если это так, то, стало быть, оба микроуниверсума («народная сказка» и «театральный спектакль»), получив определение с помощью первого актантного класса, выделенного на основе категории «желание», способны порождать такие конкретные представления, в которых желание манифестируется как в практической, так и в мифической форме «поиска».

Таблица соответствий в рамках этого первого класса будет выглядеть следующим образом:

Синтаксис	Субъект	vs	Объект
Пропп	Герой	vs	Искомый персонаж
Сурио	Направленная тематическая Сила	vs	Носитель желаемого Блага

6^о Актантный класс «Адресант» vs «Адресат»

Поиски того, что у Проппа и Сурио могло бы соответствовать этому второму актантному классу, с неизбежностью наталкиваются на ряд трудностей, являющихся результатом довольно частого синкретизма актантов (с которым мы уже сталкивались на синтаксическом уровне), а именно не однажды отмечавшегося совмещения двух актантов в фигуре одного актера.

Так, в рассказе о самой обычной любовной истории, заканчивающейся свадьбой (причем дело обходится без вмешательства родителей), субъект в то же время является и адресатом любви, а объект — ее адресантом:

$$\begin{array}{l} \text{Он} \\ \text{Она} \end{array} \approx \frac{\text{Субъект} + \text{Адресат}}{\text{Объект} + \text{Адресант}}$$

Здесь имеют место четыре актанта, находящиеся в отношении взаимной симметрии и инверсии, но синтезированные в форме двух актеров.

Однако мы видим также — и куплет Мишеля Леграна, который поют в «Шербурских зонтиках», является впечатляющим тому примером:

*Мужчина, дама,
Яблоко, драма,*

— с какой легкостью разьединение объекта и адресанта способно приводить к возникновению трехактантной модели.

Напротив, в повествованиях типа «Поисков святого Грааля» все четыре актанта четко разделены между собою и распределяются по двум классам:

<u>Субъект</u>	$\approx$	<u>Герой</u>
Объект		Святой Грааль
<u>Адресант</u>	$\approx$	<u>Бог</u>
Адресат		Человечество

Описание Сурио не представляет никаких трудностей. Класс

Адресант vs Адресат

выделяется в нем совершенно отчетливо и имеет форму оппозиции:

Посредник, доставляющий Благо vs Виртуальный обладатель Блага.

Зато у Проппа адресант, как кажется, разделяется на двух актеров, первый из которых с достаточной степенью наивности отождествляется с объектом желания:

Искомый персонаж (и его отец),

тогда как второй, чего и следовало ожидать, появляется под именем *отправителя*. Действительно, в конкретных сказках определенная миссия возлагается на героя либо царем, либо отцом, совмещенными или не совмещенными в одном и том же актере. Таким образом, мы получаем возможность, не прибегая ни к особым потрясениям, ни к помощи психоанализа, объединить искомого персонажа и отправителя, рассматривая их — в случае, когда они выступают по отдельности — как двух «актеров» одного и того же актанта.

Что же касается адресата, то складывается впечатление, что в русской народной сказке поле его деятельности полностью совпадает с полем деятельности героя-субъекта. Теоретический вопрос, который может возникнуть в этой связи и с которым мы столкнемся несколько ниже, заключается в следующем: можно ли рассматривать подобные совпадения в качестве релевантных критериев, позволяющих подразделить тот или иной жанр на жанровые разновидности?

Итак, мы видим, что два выделенных нами актантных класса образуют, по всей вероятности, простую модель, целиком и полностью ориентированную на Объект, являющийся в одно и то же время и объектом желания, и объектом коммуникации.

7^о Актантный класс «Помощник» vs «Противник»

Намного труднее распределить по классам других актантов — хотя бы уже потому, что мы не располагаем соответствующей синтаксической моделью. Тем не менее сравнительно просто выделить два круга действий, а внутри каждого из них — два типа функций, довольно четко различающихся между собой:

1. Функции, принадлежащие к первому типу, сводятся к оказанию помощи; они либо способствуют осуществлению желания, либо облегчают коммуникацию;

2. Напротив, функции, принадлежащие ко второму типу, заключаются в создании препятствий, создавая преграды либо для осуществления желания, либо для передачи объекта коммуникации.

Эти два пучка функций могут быть приписаны двум разным актантам, которых мы обозначим так:

Помощник vs Противник

Это разграничение достаточно хорошо согласуется с формулировкой Сурио, которому мы обязаны самим выражением «противник»; в то же время мы предпочитаем предложенному им выражению «помощь» термин «помощник», введенный Ги Мишо. Что же до Проппа, то он также знает понятие «противник», который пейоративно именуется у него «вредителем», тогда как «помощник» включает в себя двух пропповских персонажей — собственно «помощника» и «дарителя» («снабдителя»). Подобная аналитическая пластичность на первый взгляд выглядит удивительной.

Не следует, однако, забывать, что Пропп, не говоря уже о Сурио, выделяет актанты, основываясь на кругах их действий, то есть с помощью редукции одних только функций, не прибегая к необходимой при этом процедуре гомологизации. Мы не собираемся критиковать Проппа, чья роль первопроходца весьма значительна; мы хотим только обратить внимание на прогресс, имевший место за последние 30 лет в результате генерализации структуралистских процедур. Следует также иметь в виду, что, располагая двумя, а не одним, сопоставимыми наборами актантов, работать намного легче.

Можно спросить, чему соответствует оппозиция помощник/противник в мифологическом универсуме, актантную структуру которого мы стремимся определить. На первый взгляд все происходит так, словно в нашем спектакле, спроецированном на аксиологический экран, теперь, рядом с главными персонажами, появились актанты, схематически представляющие благодетельные и зловредные силы мира, воплощенные в персонажах христианской драмы средневековья — ангеле-хранители и дьяволе.

Обращает на себя внимание и вторичный характер этих актантов. Позволив себе легкую игру слов и имея в виду причастную форму (*forme participiale*), с помощью которой мы этих актантов обозначили (*adjuvant* — помощник, *opposant* — противник), можно сказать, что речь идет об обстоятельственных «партиципантах» нашего спектакля, а не о его подлинных актантах. Ведь и в самом деле, причастия — это всего лишь прилагательные, служащие определению существительных точно так же, как наречия служат определению глаголов.

Когда, прибегнув к процедуре нормализации, мы попытались формализовать наречия, то обозначили их как видовые формы, образующие гипотаксический подкласс функций. Во французском языке существует плохо поддающийся определению класс наречий, а внутри него — очень небольшая группа качественных наречий, образующих две пары оппозиций:

<i>volontiers</i>	<i>vs</i>	<i>néanmoins,</i>
<i>bien</i>	<i>vs</i>	<i>mal,</i>

которые как раз и можно рассматривать в качестве видовых групп; их семантическая интерпретация представляет определенную трудность: первая группа, очевидно, предполагает наличие волевого начала в процессе, иницированном данной функцией, независимо от того, встретит ли эта воля на своем пути сопротивление; вторая группа предполагает, что на функцию спроецирована оценка, которую субъект выносит собственным поступкам (в том случае, если субъект действия отождествляется с субъектом говорения).

Нетрудно понять, какова цель нашего рассуждения: коль скоро предполагается, что именно функции создают актантов, вполне можно допустить, что видовые группы способны выступать в роли *сир-константов*, то есть гипотаксических воплощений актанта-субъекта. Ясно отсюда, что в мифологических повествованиях, являющихся предметом нашего изучения, помощник и противник суть не что иное, как проекции — проекция воли к действию самого субъекта и проек-

ция воображаемых им препятствий, оцениваемых как благоприятные или неблагоприятные с точки зрения осуществления желания.

Наша интерпретация является тем, чем она является. Ее цель — объяснить появление в обоих наборах не только подлинных актантов, но и сирконстантов и уяснить их синтаксический и семантический статус.

8^о Актантная модель в мифе

Построенная на основании наборов, которые приходится принимать на веру, сконструированная с учетом синтаксической структуры естественных языков, эта модель, по всей видимости в силу своей простоты, обладает (причем лишь применительно к анализу мифологических текстов) известной операциональной ценностью. Своей простотой она обязана тому, что целиком и полностью сосредоточена на объекте желания, к которому устремлен субъект и который, будучи объектом коммуникации, находится между адресантом и адресатом, причем помощник и противник, со своей стороны, оказываются проекциями желания субъекта:



9^о «Тематическое» наполнение модели

Вывдвигая нашу структурную гипотезу и стремясь выявить возможности применения этой модели, обладающей, на наш взгляд, операциональной силой, следует начать с одного замечания, а именно: попытка сопоставить синтаксические классы с наборами Проппа и Сурио побудила нас уточнить отношение между субъектом и объектом (которое поначалу, в самом общем виде, представлялось нам отношением телеологическим, то есть модальностью («способность действовать»), которая, конкретизируясь, превращается в практическое и мифологическое «действие»), принимая во внимание весомость семной нагрузки в виде «желания», превращающегося на уровне предметной манифестации функций в «поиск». Вот почему можно сказать, что все возможные конкретизации нашей модели должны, по всей видимости, в первую очередь касаться отношения между «Субъектом» и «Объ-

ектом», создавая класс переменных величин, образованный за счет добавочного семантического наполнения.

Так (хотя и сильно упрощая), можно сказать, что если подвергнуть «желание» семному наполнению, тем самым превратив его в «желание знать», то для ученого-философа классической эпохи актанты переживаемой им драмы познания распределятся примерно следующим образом:

Субъект..... *Философ*
 Объект..... *Мир*
 Адресант..... *Бог*
 Адресат..... *Человечество*
 Противник *Материя*
 Помощник..... *Дух*

Сходным образом марксистская идеология, какой она видится активисту и исходит из желания помочь человеку, может быть представлена так:

Субъект..... *Человек*
 Объект..... *Бесклассовое общество*
 Адресант *История*
 Адресат..... *Человечество*
 Противник..... *Класс буржуазии*
 Помощник..... *Рабочий класс*

Именно по такому пути, по всей видимости, пошел Сурио, предложив (ор. cit. pp. 258–259) набор основных «тематических сил», который, будучи, по признанию самого автора, «эмпирическим и недостаточным», тем не менее может дать нам представление о широте возможных вариантов.

Основные тематические силы

- любовь (сексуальная, семейная или дружеская — включая благоговение, нравственную ответственность и заботу);
- политический или религиозный фанатизм;
- корыстолюбие, алчность, жажда богатства, роскоши, удовольствий, блеска, почестей, власти, наслаждений, славы;
- зависть, ревность;
- ненависть, жажда мести;
- любознательность (конкретная, жизненная или метафизическая);
- патриотизм;
- желание трудиться, ощущение призванности (религиозной, научной, художественной; призвание путешественника, делового человека, призвание к военной или политической деятельности);

- потребность в отдыхе, в спокойствии, в приюте, в избавлении от тягот, в свободе;
- жажда Иного, Дальнего;
- потребность в активности, стремление к действию, каково бы оно ни было;
- жажда жизни, самореализации, самоосуществления;
- одержимость безднами зла или искушениями;
- любые страхи:
 - боязнь смерти,
 - греха, угрызений совести,
 - боли, невзгод и страданий,
 - окружающего уродства,
 - болезни,
 - тоски и скуки,
 - утраты любви;
- страх за близких, боязнь их страданий или смерти, их нравственного падения или моральной нечистоты;
- страх перед потусторонним миром и надежда на него (?).

Не следует упрекать автора в том, что не входило в его замысел, — в неполноте классификации или даже в ее отсутствии. Зато в его списке проводится важное разграничение, которого в ином случае можно было бы и не заметить: это противопоставление желаний и потребностей, с одной стороны, и «любых страхов» — с другой. Таким образом, нетрудно заметить, что предложенная нами актантная модель, в основу которой положено «желание», поддается негативной трансформации и что субституция элементов внутри оппозиции

одержание vs фобия

в принципе способна оказать глубокое влияние на взаимную соотнесенность термов в рамках нашей модели.

Здесь, однако, с особой ясностью обнаруживается главный недостаток выдвинутой нами гипотезы; она предполагает конкретизацию актантной модели путем последовательного и разнообразного семантического ее наполнения по линии «субъект — объект»: с точки зрения этой модели как таковой перечисленные Сурио наполнители не представляют никакого интереса; они относятся к семантическому содержанию актанта-субъекта и актанта-объекта, которое можно им приписать и другими способами, в частности путем качественного анализа, а последний можно провести и до построения актантной модели.

10^о Экономическое наполнение модели

Говоря о наполнении нашей актантной модели, трудно удержаться от того, чтобы не привести в качестве примера ее современную мифологическую манифестацию (дающую такую актантную структуру, которая в основных чертах совпадает с предложенной нами операциональной моделью) в сфере, где, как кажется на первый взгляд, имеет право на существование одна только практическая манифестация: это — инвестиции в предприятия. Материал предоставили нам Ф. и Ж. Марго-Дюкло, авторы работы «Клинический опрос об отношениях к инвестициям», входящей в коллективный сборник «Экономика и гуманитарные науки». Результаты этого опроса, проведенного в форме свободных интервью, легко поддаются анализу в рамках актантной модели, развернутой перед интервьюерами главой одного предприятия, который пожелал описать свою деятельность, а на деле трансформировал ее в совокупность поучительных, иными словами, мифологизированных, поступков, опирающихся на имплицитную актантную структуру.

Героem-субъектом, разумеется, здесь является сам инвестор, который, пытаясь описать взаимосвязь определенных экономических действий, стремится учесть и ценностно возвысить свою собственную роль в них.

Идеологической целью-объектом инвестиции является преуспевание предприятия и оказываемая ему поддержка: со стилистической точки зрения герой временами говорит о предприятии, словно о ребенке, нуждающемся в защите от угроз внешнего мира.

Противник воплощен в образе научно-технического прогресса, угрожающего сложившемуся равновесию.

Помощник, естественно, — это прежде всего всевозможные исследования, предшествующие вложению капитала: изучение рынка, патентов, рентабельности, экономические и операциональные изыскания; однако, несмотря на ораторские приемы, к которым широко прибегает герой, все это, в сущности, меркнет на фоне той интуиции и чутья, той магической и «мужественной» силы, которую требуется проявить в решающий момент и которая как раз и превращает президента и генерального директора фирмы в мифологического героя.

Адресант — это сама экономическая система, которая, заключив с героем имплицитный договор и положившись на возможности его индивидуальной свободы, доверяет ему миссию по спасению судьбы предприятия.

Адресатом (в противоположность тому, что имеет место в русской волшебной сказке, где он совпадает с субъектом) оказывается само

предприятие, то есть синкретический актер, в котором объединяются актант-объект и актант-адресат, поскольку сам герой действует вполне бескорыстно, а наградой является не царская дочь, которую получает в жены Иван-дурак, но доходность предприятия.

Нам представляется, что этот пример интересен не столько потому, что позволяет продемонстрировать существование мифологических моделей, с помощью которых современный человек интерпретирует свое, по видимости рациональное, поведение (благодаря наблюдениям Ролана Барта мы уже достаточно освоились с этим явлением), сколько потому, что он позволяет проиллюстрировать сложный (позитивный и негативный, практический и мифологический) характер любой дискурсивной манифестации, учитывать который при описании необходимо постоянно.

11^о Актанты и актеры

Уже тот факт, что процедура тематического наполнения субъект-объектной схемы на каждом шагу таит в себе опасность смешать описание актантной модели с ее качественным анализом, пусть даже и правомерным, делает эту процедуру недостаточной для того, чтобы уяснить вариативность актантных моделей и создать их типологию. Нам, следовательно, не остается ничего другого, как вновь обратиться к самим актантам и попытаться понять, в какой мере способы дистрибуции актантов, с одной стороны, и типы стилистических отношений между актантами и актерами — с другой, способны послужить критериями «типологизирующей» конкретизации актантных моделей.

Первым типологическим критерием такого рода мог бы стать нередко отмечаемый синкретизм актантов; и потому нашу модель можно подразделить на виды в соответствии с характером актантов, поддающихся синкретизации: в народной сказке, как мы уже видели, архиактант возникает за счет слияния субъекта и адресата; зато в экономической модели он образуется в результате синкретизации объекта и адресата и т. п. Предельно ясный случай дает пример, взятый из неаксиологической области: в шахматах ферзь есть не что иное, как синкретический архиактант ладьи и слона.

Что касается второго критерия, то здесь синкретизм следует отличать от аналитического разделения актантов на гипонимических и гипотаксических актеров, соответствующего отношению дополнительной дистрибуции, в котором находятся их функции. Так, Пропп принял довольно неудачную, на наш взгляд, попытку определить адресанта в качестве «искомого персонажа и его отца», стремясь, по всей видимости, спасти человеческое достоинство женщины-объекта. Ана-

лизы, предпринятые Леви-Строссом, показали, что, пытаясь осмыслить феномен дополнительного распределения функций на уровне актеров, мифологическое мышление довольно часто прибегает к актантным наименованиям, описывающим структуру родства. В мифе актанты нередко распределяются по парам: *муж и жена, отец и сын, бабушка и внук, близнецы* и т. п. (при этом опять-таки следует различать категориальные оппозиции, в которых отражается дополнительная дистрибуция функций, и риторические удвоения как приемы, легко поддающиеся клишированию). В связи с этим как раз и может возникнуть вопрос: чему же именно соответствуют модели родства, используемые в психоанализе для описания индивидуальных актантных структур? Принадлежат ли они уровню, на котором происходит превращение актантов в актеров, или же являются продуктом чрезмерной, как может показаться на первый взгляд, генерализации, являясь всего лишь метафорическим олицетворением актантных классов?

Третьим типологическим критерием в ряде случаев может служить отсутствие одного или нескольких актантов. Однако с теоретической точки зрения подобная возможность вызывает серьезные сомнения: все случаи отсутствия актантов, приводимые Сурио, могут быть интерпретированы как драматические эффекты, возникающие в результате ожидания, что тот или иной актант все-таки появится, а это отнюдь не равносильно его отсутствию; скорее, наоборот: отсутствие Тартюфа на протяжении двух первых действий одноименной комедии или ожидание спасителей в сказке о Синей Бороде лишь подчеркивают наличие актанта, еще не манифестированного в общей актантной структуре.

Встав на операциональную точку зрения и не задаваясь вопросом об осуществимости той или иной дистрибуции актантов, можно считать предложенную актантную модель оптимальным способом описания, позволяющим не только свести ее к более простой архиактантной модели, но и расширить (в границах, на первый взгляд трудно поддающихся уточнению, но во всяком случае не слишком обширных) в силу возможности сгруппировать актанты в простые гипотаксические структуры.

Совсем другой вопрос — вопрос об именовании актантов, который лишь в незначительной степени связан с функциональным анализом, исходя из которого мы, вслед за Проппом, как раз и пытаемся построить актантную модель, хотя, по всей видимости, ничто не препятствует группировке описанных содержаний с помощью качественного анализа. Именование актантов, которые тем самым обретают облик актеров, как правило, поддается интерпретации лишь в рамках таксономического описания: в этом случае актанты предстают в виде организованных семем — неподвижных узлов внутри аксиологической

сетки; и если именование таких семем (что было показано на примере анализа семемы, условно названной нами *усталый*) не является делом случая, то, значит, оно относится к стилистическому уровню и может быть обосновано лишь в результате исчерпывающего качественного анализа. В принципе соглашаясь с Леви-Строссом, заметившим по поводу книги Проппа, что описание мира волшебной сказки не может быть полным в силу нашего незнания аксиологической культурной системы, которая за ней стоит, мы тем не менее не считаем это обстоятельство непреодолимым препятствием, делающим невозможным описание сказки; последнее, являясь неполным, все же может быть релевантным. Так, взяв из различных сказок сопоставимые высказывания типа:

Дерево показывает дорогу...

Журавль дарит коня...

Птица высматривает...

мы без труда можем свести все эти предикаты к общей для них функции «помощь», предположив, что трем актерам соответствует лишь один актант-помощник; при этом без опоры на аксиологическое описание (в данном случае неосуществимое) мы не в состоянии решить, почему конкретные актеры называются именно так, а не иначе.

Тем не менее можно, по всей видимости, заложить основания актантной стилистики, опираясь на данные одного только функционального анализа.

12^о Энергетизм актантов

Не следует забывать, что актантная модель в первую очередь есть не что иное, как экстраполяция синтаксической структуры. Актант — это не только название определенного аксиологического содержания, но также и классематическая основа, открывающая возможность некоего процесса: заложенной в актанте силе инерции он обязан своему модальному статусу, и эта сила противопоставляет актанта функции, описанной нами в терминах динамизма.

Но если это так, то становятся понятнее причины, побудившие Э. Сурио дать актантам имена планет или знаков зодиака. Символический астрологизм по-своему удачно выражает ту констелляцию «сил», которую являет собой актантная структура, обладающая способностью оказывать «влияния» и воздействовать на «судьбы». Взглянув на актантную структуру под этим углом зрения, можно лучше понять одну из причин, по которой фрейдовский анализ прибегает к энергетической терминологии, к терминологии влечений:

концептуальный аппарат психоанализа в значительной мере вырастает из стремления построить актантную модель, способную объяснить человеческое поведение. Подобно гадалке, располагающей астрологической моделью и способной составить на ее основе достаточно большое число различных гороскопов, Пропин не без основания задается вопросом: не позволяет ли модель сказочного жанра, коль скоро она описана удовлетворительным образом, создавать новые сказки искусственным путем?

Этот специфический характер актантов, благодаря которому, на уровне смысловых эффектов, они предстают как инерционные силы, может послужить отправной точкой для актантной стилистики, способной объяснить приемы олицетворения, овеществления, аллегоризации, а возможно даже, и некоторые виды изобразительности и т. п. В самом деле, удивительна та легкость, с которой даже самые «абстрактные» идеологии спускаются на уровень едва ли не конкретной наглядности: так, питая романтическое пристрастие к заглавным буквам, великие идеологические фигуры *Свободы*, *Истории* и *Вечной Женственности* идут рука об руку с другими актерами, имеющими сходный стилистический статус, такими, как, например, *Опасность*, *Добрая Весть* и *Меланхолия* у Карла Орлеанского.

Заметим также, что если актант-субъект предрасположен к персонализации включаемых им в себя семем, создавая смысловые эффекты типа:

Карандаш пишет плохо...

Газета расходится...

то актант-объект, в силу того, что он одновременно является и «актером», и «пациентом», склонен скорее извлекать «символический» смысловой эффект из таких объектов, как:

яблоко Евы

или

Прометеев огонь.

Таким образом, целью подобной стилистики могла бы стать интерпретация смысловых эффектов, которые являются следствием синкретизма, вытекающего из энергетического характера всех актантов и внутренней организации каждого из них, тогда как объяснительная теория деноминации, отчасти соприкасающаяся с этимологическими разысканиями, попытается описать эти актантные предрасположенности, которые, вкупе с таксономическими системами, конституирующими содержание как таковое, образуют набор переменных, позволяющий вычислить вероятность появления тех или иных деноминаций-событий.

Альгирдас-Жюльен Греймас

В ПОИСКАХ ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ МОДЕЛЕЙ

1^о Сокращение и структурирование

а) Организация функций

В настоящее время «Морфология сказки» В. Проппа слишком хорошо известна, а сходство русских сказок с европейскими сказками того же типа достаточно хорошо обосновано, чтобы говорить об этой работе, не излагая предварительно ее содержания. Известно, что, описав функции (а описание это состояло в том, чтобы, с одной стороны, сконденсировать синтагматические повествовательные единицы в единицы семантические и дать каждой из них обозначение, а с другой — представить эти единицы как инварианты тех вариативных форм, в которых они реально выступают в конкретных сказках), Пропп предложил двойное определение того вида повествования, которым является сказка:

1. Рассматривая отношения между функциями, описанными указанным выше образом, и актантами, за которыми они закреплены, он сгруппировал функции по *кругам действий*, каждый из которых определяет соответствующего актанта. Это позволило ему понять сказку как повествование, подчиняющееся семиперсонажной схеме;

2. Рассматривая функции сами по себе, в порядке их следования, как раз и образующем повествование, Пропп получил второе определение сказки, предполагающее, по его мнению: а) наличие достаточ-

но ограниченного набора функций (31); б) обязательный порядок их следования друг за другом.

Ранее мы воспользовались первым определением Проппа и задались вопросом, в какой мере оно позволяет понять и обосновать более общую актантную модель, подходящую для описания большего числа мифологических микроуниверсумов. Теперь же следует приступить к дальнейшим размышлениям: мы видели, что анализ по функциям позволяет описать содержание актантов, создавая почву для построения актантной модели; в то же время он может послужить отправной точкой для описания отношений между функциями, которые, хотя и организованы в конкретные повествования, должны, по крайней мере теоретически: а) свестись (в силу избыточности, свойственной любому дискурсивному способу выражения) к достаточно небольшому количеству, что позволило бы представить их как простые структуры; б) и в то же время создать (в силу самой их последовательности в повествовании) основу, позволяющую эксплицировать сам факт существования трансформационных моделей для семантических структур.

Чтобы проверить, хотя бы отчасти, эти теоретические предположения, нам следует вернуться к пропповскому набору функций и установить: а) возможно ли его существенное сокращение, позволяющее представить всю совокупность функций как одну простую структуру; б) в чем состоит обязательность следования функций друг за другом и в какой мере она соответствует реальным трансформациям этих структур.

Уточнив таким образом нашу цель, нам остается лишь попытаться упростить пропповский набор функций, прибегнув, по возможности, к новым сокращениям и, в известных случаях, к новым отождествлениям.

б) Набор функций

В приблизительном изложении набор пропповских функций выглядит следующим образом:

- 1⁰ отлучка (*отлучка*),
- 2⁰ запрет (*запрет*),
- 3⁰ нарушение (*нарушение*),
- 4⁰ осведомление (*выведывание*),
- 5⁰ оповещение (*выдача*),
- 6⁰ обман (*подвох*),
- 7⁰ пособничество (*пособничество*),
- 8⁰ вредительство (*вредительство*),
- 8^{0а} недостача (*недостача*),
- 9⁰ предписание (*посредничество, соединительный момент*),

- 10⁰ решение героя (*начинающееся противодействие*),
- 11⁰ отправка (*отправка*),
- 12⁰ предложение испытания (*вызов, первая функция дарителя*),
- 13⁰ принятие испытаний (*реакция героя*),
- 14⁰ получение помощника (*снабжение, получение волшебного средства*),
- 15⁰ пространственное перемещение (*пространственное перемещение*),
- 16⁰ борьба (*борьба*),
- 17⁰ клеймение (*клеймение, отметка*),
- 18⁰ победа (*победа*),
- 19⁰ ликвидация недостачи (*начальная беда или недостача ликвидируются*),
- 20⁰ возвращение (*возвращение*),
- 21⁰ преследование (*преследование, погоня*),
- 22⁰ спасение (*спасение*),
- 23⁰ неузнанное прибытие (*неузнанное прибытие*),
- 24⁰ см. выше, 8^{0а},
- 25⁰ предложение задачи (*трудная задача*),
- 26⁰ успех (*решение: задача решается*),
- 27⁰ узнавание (*узнавание*),
- 28⁰ обнаружение вредителя (*обличение антагониста*),
- 29⁰ обнаружение героя (*трансфигурация, новый облик героя*),
- 30⁰ наказание (*наказание*),
- 31⁰ свадьба (*свадьба*).

с) Группировка функций по парам

Этот набор из 31 функции слишком велик, чтобы можно было поставить вопрос о его структурировании. Надо, следовательно, попытаться сократить его, прежде всего опираясь на самого Проппа, который видел возможность «группировки функций по парам». На данной стадии, однако, такая группировка может быть только эмпирической и основываться на требовании, отвечающем двум условиям: повествование должно быть сгущено в «эпизодные» единицы, причем предполагается, что эти вероятные эпизоды имеют бинарную природу и образованы двумя функциями.

В результате такой редукции пропповский набор функций приобретает следующий вид:

- 1⁰ отлучка,
- 2⁰ запрет vs нарушение,
- 3⁰ осведомление vs оповещение,
- 4⁰ обман vs пособничество,

- 5⁰ вредительство vs недостача,
- 6⁰ предписание vs решение героя,
- 7⁰ отправка,
- 8⁰ предложение испытания vs принятие испытания,
- 9⁰ получение помощника,
- 10⁰ пространственное перемещение,
- 11⁰ борьба vs победа,
- 12⁰ клеймение,
- 13⁰ ликвидация недостачи,
- 14⁰ возвращение,
- 15⁰ преследование vs спасение,
- 16⁰ неузнанное прибытие,
- 17⁰ предложение задачи vs успех,
- 18⁰ узнавание,
- 19⁰ обнаружение вредителя vs обнаружение героя,
- 20⁰ наказание vs свадьба.

Мы видим, что группировке по парам поддаются лишь некоторые функции. Новый, хотя и сокращенный, набор не намного удобнее старого.

d) Договор

Можно задаться вопросом, а не способна ли все же группировка функций по парам получить методологическое обоснование, которое сделало бы ее операциональной. Так, в рамках пропповского синтагматического описания пара

запрет vs нарушение

рассматривается как связанная отношением импликации (поскольку всякое нарушение предполагает наличие запрета). Если же, напротив, взять эту пару вне всякого синтагматического контекста, то она предстанет в виде семной категории, термы которой одновременно связаны как конъюнктивным, так и дизъюнктивным отношениями, а потому примет вид:

s vs не-s.

Группировка функций по парам, понятая как способ их категоризации, по крайней мере частично освобождает анализ от требований, налагаемых синтагматическим порядком следования функций; тем самым операция сравнения, предполагающая объединение тождественных элементов и разъединение противоположных, оказывается

применимой и к набору функций в целом. Как заметил Леви-Стросс, выступивший (в работе «Структура и форма») с критикой Проппа, запрет есть в сущности не что иное, как «негативная трансформация» приказа, то есть той функции, которую мы обозначили как «предписание». Предписанию, однако, соответствует другая, связанная с ней функция — «решение героя», — которую удобнее назвать «соглашением». Благодаря этой двойной оппозиции общее распределение четырех функций уточняется так:

если

$\frac{\text{предписание}}{\text{соглашение}} = \text{установление договора,}$

то

$\frac{\text{запрет}}{\text{нарушение}} = \text{разрыв договора.}$

Однако, с другой стороны, если запрет является негативной формой предписания, а нарушение — отрицанием согласия, то очевидно, что все четыре термина суть не что иное, как проявление семной системы, которую мы можем выделить

— либо на уровне гиперонимии, как выражение категории:

$A \text{ vs } \bar{A};$

— либо на уровне гипонимии, в качестве системы, где каждый из термов сам оказывается результатом категориального членения:

$\frac{a}{\text{не-}a} \text{ vs } \frac{\bar{a}}{\text{не-}\bar{a}}.$

Это теоретическое отношение гомологии, позволившее нам рассматривать A как «установление договора», дает возможность по-новому понять и последнюю функцию сказочного повествования, обозначенную Проппом как «свадьба». В самом деле, если повествование в целом приходит в движение благодаря нарушению договора, то конечный эпизод, то есть «свадьба», восстанавливает — после всех перипетий — нарушенный договор. Это значит, что свадьба — не просто функция, как следует из анализа Проппа, но договор между адресантом, предлагающим адресату объект поиска, и получателем-субъектом, который его принимает. Отсюда следует, что «свадьба» должна быть сформулирована в виде оппозиции «предписание vs согласие» с той, однако, разницей, что в данном случае договор подкрепляется передачей объекта желания.

П р и м е ч а н и е. Переосмысление, которому мы подвергли функцию «свадьба», позволяет приступить к ряду уточнений проппов-

ского набора функций; их теоретические условия мы установили выше: изотопия дискурсного выражения может быть обеспечена лишь в том случае, если алгоритмы сокращений функций будут ус- танавливаться лишь для одного и того же уровня обобщения.

е) Испытание

Констатация того факта, что договор в некоторых случаях может сопровождаться функциями-результатами, вписываясь тем самым в общую цепочку функций, обязывает нас поместить его внутрь тех синтагматических схем, частью которых он является.

Если в качестве примера взять испытание, которому должен подвергнуться герой немедленно после отправки, то в пропповском описании можно заметить ряд новых лакун. Оказывается, в частности, что разделение испытания на две функции:

предложение испытания	vs	принятие испытания
(первая функция дарителя)		(реакция героя)

недостаточно: подобно тому как за «предписанием» всегда следует «согласие» («решение героя»), «предложение испытания» может сопровождаться лишь его «принятием» («реакцией героя»). Дальше дело обстоит таким же образом: за «согласием» следует «принятие испытания», в конце концов увенчивающееся «успехом» героя; в итоге все испытание завершается функцией-результатом — получением волшебного помощника.

Таким образом, можно сказать, что любое *испытание* (именно так мы назовем только что описанную синтагматическую схему из пяти функций) образовано следующими функциями и парами функций (в порядке их появления):

A = предписание vs согласие,
F = принятие испытания vs успех,
не-с = результат.

Если приложить эту схему ко всем испытаниям, встречающимся в повествовании (а их там несколько), то можно заметить, что испытания эти проанализированы Проппом весьма неравномерно. Достаточно только составить сравнительную таблицу сказочных испытаний, чтобы едва ли не автоматически заполнить неизбежно возникающие пробелы:

Предложенная схема	Квалифицирующее испытание	Основное испытание	Прославляющее испытание
А { приказание согласие	первая функция дарителя реакция героя	предписание	предложение задачи
F { принятие испытания успех		решение героя	
не-с=результат	получение помощника	бой победа ликвидация недостачи	успех узнавание

Приведенная таблица позволяет сформулировать несколько наблюдений:

1. Становится очевидной высокая степень избыточности сказочного повествования:

а) прежде всего сами испытания, рассматриваемые как синтагматические схемы, появляются здесь трижды и различаются лишь содержательным наполнением функций-результатов;

б) функциональная пара, составляющая структуру договора и появляющаяся в начале повествования в негативной форме $\bar{A}$, обнаруживается, как мы видели, в конце этого повествования в позитивной форме А. Более того, каждое испытание начинается именно с установления договора (A_1, A_2, A_3);

с) ниже мы увидим, что пара «принятие испытания» vs «успех», наличествующая во всех трех испытаниях, один раз появляется без предшествующего ей договора.

2. Схема испытания имеет вид логической последовательности функций, природу которой нам предстоит уточнить, а не их синтагматического следования друг за другом, потому что

а) пары А и F не всегда находятся в отношении смежности: так, схватка героя с вредителем происходит намного позже его отправки;

б) пары А и F могут присутствовать в сказке как одиночные функции, вне схемы испытания.

3. Если функциональная пара А может рассматриваться как бинарная структура значения, то не так обстоит дело с парой F, чья структура нуждается в объяснении.

f) Отсутствие героя

Даже поверхностный взгляд на дистрибуцию функций в повествовании показывает, что его кульминационная точка — борьба героя с вредителем. Эта борьба, однако, происходит за пределами того общества, в котором случилось несчастье. Значительная часть повествования, располагающаяся между отправкой героя и его неузнанным прибытием, характеризуется отсутствием героя.

Если внимательнее присмотреться к этой части повествования, то вновь можно заметить отсутствие критерия изотопии, которому должно подчиняться наименование функций. По Проппу, «отправке» героя соответствует функция «возвращение», однако на деле эта функция обозначает не возвращение героя, а его новую отправку после пребывания в том месте, где происходит его победоносная борьба с вредителем. Таким образом, если мы будем понимать под «отправкой» (обозначив ее через $\bar{p}$) момент, с которого начинается отсутствие героя, то прямо противоположной функцией (в качестве позитивной семы, противопоставленной негативной семе) окажется не та, которую Пропп называет «возвращением», а «неузнанное прибытие» (p).

С другой стороны, моменту, с которого начинается отсутствие героя, соответствует момент его прибытия на место боя ($\overline{не-p}$); моменту же прибытия на место боя соответствует функция, называемая Проппом «возвращение» ($не-p$). Таким образом, мы получаем следующую схему перемещений героя:

$$\frac{\bar{p}}{\overline{не-p}} \simeq \frac{p}{не-p}.$$

К этому следует добавить, что между моментами p и $не-p$ вклинивается еще и пространственное перемещение, иначе говоря, быстрое передвижение (d), — особая функция, которая, появившись в общем развертывании событий до борьбы, вполне симметрично появляется и после борьбы, где смешивается с функциями «преследование» vs «спасение». Мы получаем право считать пару «преследование» vs «спасение» результатом синкретизма функций, где, с одной стороны, присутствует функциональная пара F («принятие испытания» vs «успех»), а с другой — быстрое перемещение героя. Таким образом, в схеме, описывающую отсутствие героя, нам придется ввести дополнительную функцию (d) — перемещение, которое, хотя и осуществляется в противоположных направлениях, тем не менее оказывается избыточным:

$$\bar{p} + d + \overline{не-p} \quad \text{vs} \quad p + d + p.$$

По поводу этой схемы следует сделать два замечания:

1. Сама быстрота перемещения на уровне повествования соответствует, по всей видимости, интенсивности желания на уровне актанта-ной модели. С этой точки зрения она представляет собой не функцию, а лишь один из ее аспектов, и в качестве такового оказывается нерелевантной при описании функций. Мы обратили на нее внимание лишь затем, чтобы, оставаясь в рамках синкретизма функций, выделить избыточную функцию F, а также еще и потому, что сам феномен синкретизма, обнаруженный на данном уровне анализа, заслуживает того, чтобы быть отмеченным.

2. Само по себе перемещение, взятое в качестве категории «уход» vs «возвращение», интересно лишь постольку, поскольку оно свидетельствует об одиночестве героя и о его пребывании в ином месте, без связи с повествовательным «здесь». В исследованиях Д. Пом и Л. Себага (см. журнал «l'Homme», III) смысл этой типологической дизъюнкции уточнен: герой пребывает то под землей, то под водой, то в воздухе; он попадает то в царство мертвых, то в царство богов. Проблема, здесь возникающая, слишком сложна и в то же время слишком проста, во всяком случае, слишком сложна, чтобы рассматривать ее на материале народной сказки, аксиологический контекст которой недостаточно выяснен. Будем в связи с этим считать отправку героя дейктической категорией, избыточной по отношению к медиативной функции героя, на которой мы остановимся ниже.

П р и м е ч а н и е. «Отлучка старших» (= адресанта) может быть обозначена таким же образом.

г) Отчуждение и реинтеграция

Читатели книги Проппа, вероятно, заметили, что он четко выделяет девять первых функций, обозначая их греческими буквами* и рассматривая как своего рода введение в повествование. Мы уже знаем о той роли, которую играют три первых функции (отлучка, запрет, нарушение); их эквиваленты обнаруживаются как в середине, так и в конце повествования. Нам остается рассмотреть еще три пары функций, как раз и составляющих это «введение»:

осведомление	vs	оповещение
обман	vs	пособничество
вредительство	vs	недостача

* Так в английском и французском переводах; в русском оригинале употреблены латинские буквы. — *Прим. перев.*

Сразу же можно заметить, что вся эта повествовательная последовательность предстает как нагромождение несчастий, возникающих вследствие нарушения установленного порядка, и что она, следовательно, образует негативную серию, которой — в соответствии с принципом симметрии, установленным в ходе предыдущего анализа, — должна соответствовать серия позитивная.

Первая пара функций «осведомление» vs «оповещение», по всей видимости, вписывается в рамки общей теории коммуникации и может быть выражена проще: «вопрос» vs «ответ». Лингвистической коммуникации, описанной указанным образом, соответствуют, очевидно, две порознь разнесенные функции:

клеяние vs узнавание,

которые — уже в ином виде — могут быть представлены так:

передача (знака) vs получение (этого знака).

При этом обе симметричные функции образуют позитивный акт коммуникации, тогда как функциональная пара

вопрос vs ответ

оказывается своего рода негативной коммуникацией.

Если принять во внимание прием овеществления, обычный для мифа, то сказанное означает, что в первом случае речь идет о высвобождении сообщения-объекта, а во втором — о его вымогании. Обнаруженная симметрия должна, однако, получить подтверждение с помощью анализа предполагаемой симметрии двух оставшихся функциональных пар.

В заключительной части повествования вслед за узнаванием героя обнаруживается подлинная сущность вредителя: его разоблачают. Однако если вредителя разоблачают, то, значит, он носил личину. В самом деле, если сама по себе лексема «обман» не указывает на это достаточно ясно, то Пропп не преминул подчеркнуть, что вредитель, дабы обмануть героя, всегда является в чужом облике. Тем самым наличие оппозиции между «обманом» и «обнаружением вредителя» становится вполне очевидным.

Что же касается второй функции, входящей в эту пару («пособничество»), то и она, хотя и менее явно, также представляет героя как человека, носящего личину. В самом деле, на этой стадии повествования герой весьма часто изображается как простака, как своего рода деревенский дурачок, которого нетрудно провести; в крайнем случае ге-

рой просто засыпает, а в это время вредитель вершит свое дело; коротко, речь здесь идет о нераскрытом герое.

Этой маскировке героя соответствует в конце повествования его трансфигурация: он является во всем своем великолепии, в царских одеждах, обнаруживая свою подлинную героическую природу. Итак, сравнив начальные и конечные функции, можно утверждать, что появлению вредителя и героя в чужом облике соответствует обнаружение их подлинной сущности. И хотя довольно трудно подобрать подходящие лексемы для указанных функций, гипотеза все-таки подтверждается: начальные негативные функции разворачиваются параллельно конечным позитивным функциям.

Невозможно не заметить своего рода *крещендо* в следовании функциональных пар друг за другом. За актом негативной коммуникации, то есть за вымоганием сведений, следует акт обмана; а за ним — вредительство в виде кражи или похищения. Однако по своему структурному статусу эта третья пара функций больше походит на первую. Действительно, общей чертой обеих повествовательных последовательностей является то, что объект (сообщение или предмет, символизирующий Благо) переходит из рук в руки: от героя (его семьи, его близких) к вредителю. В промежуточной же паре функций этот переход хотя и существует, но не так заметен: лишь сопоставив эту пару с первым испытанием героя, в результате которого тот получает помощника, то есть, в сущности, силу, которая и позволяет считать его героем, мы поймем, что «объект», переходящий из рук в руки в результате обмана, «объект», похищаемый вредителем, есть, так сказать, героическая сущность героя.

Мы видим, что структурный статус начальной и конечной повествовательных последовательностей, для каждой из которых характерна тройная избыточность функциональных пар, приобретает теперь большую определенность; речь идет именно об обобщенной структуре коммуникации (иными словами, обмана), которая предполагает передачу какого-либо объекта, будь то объект-сообщение, объект-сила или объект-благо; начальная последовательность предстает как избыточная серия лишений, перенесенных героем и его близкими, тогда как конечная последовательность состоит из параллельной ей серии приобретений, осуществляемых героем.

Однако если «вредительство» и «недостача» образуют функциональную пару негативного обмена, то на противоположном конце повествовательной цепочки положение несколько усложняется: вредительству здесь полностью соответствует наказание вредителя, однако недостача ликвидируется избыточно: сначала (после победы над вре-

дителем) восстановлением общественного блага, а затем — вознаграждением героя (свадьбой).

А теперь резюмируем наш анализ, введя символические обозначения. Обозначим через прописное С шесть только что проанализированных пар функций: их нумерация (C_1, C_2, C_3) указывает (за счет повторения С) на инвариантный характер их коммуникативного статуса, а цифры 1, 2, 3 — на вариативность объектов коммуникации.

Вместе с тем представим начальную серию функций как негативную трансформацию конечной серии, обозначив начальные функции через $\bar{C}_1, \bar{C}_2, \bar{C}_3$. Поскольку же прописная буква С всегда обозначает такую категорию, которая сама поддается членению на семы в форме c vs $не-c$, то мы получим следующее символическое выражение двух параллельных и в то же время обращенных серий:

$$\begin{array}{ll} \bar{C}_1 = \frac{\bar{c}_1}{не-c_1} & C_1 = \frac{c_1}{не-c_1} \\ \bar{C}_2 = \frac{\bar{c}_2}{не-c_2} & C_2 = \frac{c_2}{не-c_2} \\ \bar{C}_3 = \frac{\bar{c}_3}{не-c_3} & C_3 = \frac{c_3}{не-c_3} \end{array}$$

Далее можно условно обозначить начальную серию как «отчуждение» ценностей, а конечную — как их «реинтеграцию».

Примечание. Введение символических обозначений освобождает нас от необходимости давать новые названия пересмотренным функциям.

h) Испытания и их следствия

На данной стадии анализа мы получаем возможность перейти к интерпретации результатов испытаний. Испытания (всего их три) включают в себя по паре функций, обозначаемых буквами А и F, а также одиночную функцию, рассматриваемую как особое следствие, специфицирующее каждое из испытаний. Порядок следования этих одиночных функций в повествовании таков:

получение помощника
ликвидация недостачи
узнавание

Поскольку доказано, что все функции, за исключением этих трех, группируются по парам, одиночный характер функций-результатов может показаться обескураживающим.

К счастью, анализ последовательностей — «отчуждение» и «реинтеграция» — позволяет лучше понять и функции-результаты. Начнем с результата основного испытания: «ликвидация недостачи» предстает здесь как позитивная функция ($не-с_3$), противопоставленная своей негативной трансформации — «недостаче» ($\overline{не-с_3}$). Сходным образом «узнавание» предстает как «получение сообщения» ($не-с_1$) и противостоит своей позитивной семе, то есть «клеяемому» ($с_1$), а также «оповещению» — передаче сообщения ($\overline{не-с_1}$). Что же касается «получения волшебного средства» как результата квалифицирующего испытания, то мы уже видели, что параллель ему составляет «лишение героя силы», представленное «пособничеством» ($не-с_2$ vs $\overline{не-с_2}$).

Включение результатов в повествовательные последовательности «отчуждение» и «реинтеграция» позволяет лучше уяснить смысл самих испытаний: их роль состоит в том, чтобы ликвидировать пагубные последствия отчуждения, которое само является нарушением установленного порядка.

і) Результаты сокращения

Итак, первая часть анализа, предварительный опыт конденсации функций, на этом заканчивается, и мы можем представить сокращенный и окончательный набор повествовательных функций в виде следующей схемы:

Нарушение порядка и Отчуждение	Реинтеграция и Восстановление порядка	
Главное испытание		
$\overline{p} \overline{A} \overline{C}_1 \overline{C}_2 \overline{C}_3 \overline{p} A_1 \overline{p}_1 (A_2 + F_2 + не-с_2) d \overline{не-р}_1 (F_1 + c_1 + не-с_3) не-р_1 d F_1 p_1 (A_3 + F_3 + не-с_1) C_2 C_3 A (не-с_3)$		
Квалифицирование	Поиск	Возмещение

A = договор (предписание vs согласие);

F = борьба (принятие испытания vs победа);

C = коммуникация (передача vs получение);

p = присутствие;

d = быстрое перемещение.

2° Интерпретации и определения

а) Ахронные и диахронные элементы повествования

Приведенная схема представляет собой сокращенный набор функций. Такое сокращение оказалось возможным лишь благодаря известной свободе обращения с самим определением повествования, предполагающего, по Проппу, обязательный порядок следования функций.

Напротив, предпринятое нами сокращение потребовало парадигматической и ахронной интерпретации отношений между функциями: в самом деле, группировка функций по парам осуществима лишь в том случае, если отношение импликации

$$ne-s \rightarrow s$$

может быть трансформировано, исходя из наличия отношения дизъюнкции в семном содержании парных функций, в

$$s \text{ vs } ne-s,$$

что позволяет понять функциональную пару как простейшую структуру значения.

Эта парадигматическая интерпретация, будучи неизменным условием понимания значения всего повествования в целом, позволила нам затем, уже независимо от синтагматического порядка следования функций, выделить более крупные единицы значения, термы которых образованы семными категориями, выраженными в каждой отдельно взятой функции. Конститутивное отношение, связывающее эти единицы, также представляет собой дизъюнкцию. Вместе с тем, чтобы отметить разницу между двумя структурными уровнями, мы, с одной стороны, с помощью прописных букв обозначили тот факт, что термы, образующие указанные единицы, уже представляют собой категории, а с другой — с помощью надстрочного знака отрицания — негативные термы этих категорий.

Эта процедура, если присмотреться к ней повнимательнее, есть не что иное, как сведение функций к функциональным категориям, а затем — установление между ними отношения гомологии. Это позволило нам — вопреки линейному разворачиванию повествования и отвлекаясь от факта избыточности функций — выделить две гомологичные функциональные структуры:

$$A \text{ vs } \bar{A}$$

$$\text{и}$$

$$C \text{ vs } \bar{C}$$

и предположить, что все повествование может быть понято как простая ахронная структура.

П р и м е ч а н и е. Анализ структуры коммуникации $C \text{ vs } \bar{C}$ не так прост, как можно заключить по нашему изложению. Он потребует подробного обсуждения, невозможного в рамках настоящей главы. Мы вернемся к нему в другом месте.

Все повествование без труда уложилось бы в эту простую структуру, если бы не диахронический «остаток» в виде функциональной пары

принятие испытания vs успех,

которую мы обозначили через F и которая не поддается трансформации в простейшую семную категорию.

b) Диахронный статус испытания

Функциональная пара F необычна вдвойне: она не только не может быть истолкована как категория семной оппозиции, но и представляет собой единственную одиночную функциональную последовательность, асимметричную функцию, которая ни разу не появляется в повествовании в своей негативной форме.

Зато F входит составным элементом в диахронную последовательность, которую мы обозначили как «испытание» и которая имеет вид:

$$A + F + c.$$

Таким образом, «испытание» можно считать неразложимым ядром, позволяющим рассматривать все повествование как диахронию. Сразу же можно сделать несколько замечаний, уточняющих этот диахронический статус:

1. Отношение между A и F может рассматриваться как отношение временного следования, а не обязательной импликации. Действительно, в повествовании могут присутствовать только A или $\bar{A}$, и это не приведет к обязательному появлению F ; следовательно, наличие A не предполагает наличия F . С другой стороны, в повествовании может присутствовать F , а A при этом отсутствовать; следовательно, наличие F не предполагает наличия A .

Это значит, что если «испытание» и характеризует повествование как последовательность функций, то оно, вопреки мнению Проппа, не предполагает обязательного порядка этой последовательности. Напротив, в данном отношении «испытание» оказывается определенным проявлением свободы. И если все же оно предстает в виде некоего застывшего целого, то это происходит не из-за внутренних отношений каузальности, а из-за избыточности, которая превращает это целое в неподвижную форму, придавая ему — за счет дополнительной мифологической коннотации — смысл, как раз и заключающийся в утверждении свободы героя;

2. Если отношение между А и F есть отношение временного следования, значит, это не такое отношение, которое можно определить при помощи слова «смежность». Следование легко допускает разнесение явлений во времени, и мы, в частности, видим, что так разнесены и обе функциональные пары, А и F, составляющие основное испытание, тогда как само повествование приобретает от этого большую напряженность;

3. Однако если что и придает отношению свободного следования от А к F статус диахронной структуры, так это необходимость самого результата, вытекающего из свободной встречи указанных функциональных пар. В самом деле, этот результат обязателен. Он предполагает существование отношения (А+F): это ясно видно из сокращенных пересказов некоторых сказок, где герой может быть снабжен помощником без всякого упоминания о предшествующем испытании. Таким образом, испытание лишь создает возможность для следования от А к F, и это следование санкционировано появлением результата не-с.

Если, однако, испытание и обладает особым диахронным статусом, то оно все же сохраняет определенный параллелизм по отношению к выявленной выше актантной модели.

В самом деле, не только все шесть актантов оказываются вовлечены в испытание, но и сами категории, позволившие сформулировать актантную модель, также имеют свои эквиваленты в структуре испытания. В частности, категории коммуникации соответствует структура договора. В свою очередь, функциональная пара F воплощает в форме борьбы оппозицию между силами помощника (который оказывается у героя) и силами противника. Что же касается результата, то нетрудно заметить, что, принимая различные формы, он представляет собой обретение субъектом желаемого объекта. Следует заметить, что из трех входящих в повествование испытаний:

квалифицирующее испытание,
основное испытание,
прославляющее испытание —

только в двух последних наблюдается полное соответствие между функциями и актантами, которые их выполняют. Что же касается первого испытания (квалифицирующего героя для решающих испытаний), то *F* в нем оказывается лишь симуляцией борьбы, символической борьбой, в которой адресант играет роль противника.

с) Средства драматизации повествования

Если испытание как таковое позволяет дать диахроническое определение повествованию, то развертывание этого повествования во времени осуществляется еще и при помощи известного числа приемов, входящих в арсенал повествовательного мастерства. Это мастерство, необходимое для «вторичной разработки» повествования (известной под названиями *сюжетная интрига, задержка ожидания, нагнетание, драматическое напряжение*), может быть определено как раздвижка функций, то есть разъединение по ходу следования повествовательных функций — семных смыслов, принадлежащих одной и той же структуре значения.

Так, семе $\overline{не-с_3}$ (недостача) соответствует сема $не-с_3$ (ликвидация недостачи), однако они разделены интервалом в пятнадцать функций. Нет необходимости подробно останавливаться на «недостаче», которую Э. Суррю определяет как непереносимую ситуацию, порождающую нехватку чего-либо и приводящую действие в движение. Как только появляется негативная сема, повествование делает немедленную попытку обнаружить позитивную сему (ликвидация недостачи). Движущая сила, возникающая в результате разъединения $\overline{не-с_3}$ и $не-с_3$, может быть обозначена как «Поиск».

Однако в тот самый момент, когда сюжетная энергия «Поиска» находит себе выход, появляется новая сема, c_1 (клеимение, отметка): движущая сила, стремящаяся к реализации противоположной семы, $не-с_1$ (узнавание), может быть названа «Просьбой», поскольку герой как будто просит, чтобы его узнали, хотя внутреннее напряжение здесь намного слабее в силу позитивного (а не негативного, как при «Поиске») характера искомой семы.

Что касается третьей движущей силы («Квалифицирование»), связывающей $\overline{не-с_2}$ с $не-с_2$, то она выглядит слабой лишь постольку, поскольку проверка героя просто указывает на его победу, но никак ее не реализует. Тем не менее «Квалифицирование» имеет ту же структуру, что и «Поиск»; вместе они образуют избыточную движущую силу, раздвигающую интригу.

В качестве главных движущих сил мы будем рассматривать такие функциональные разъединения, где сема *ad quiet* в то же время оказывается и результатом испытания, ибо тем самым эта сила включается

в саму структуру испытания и становится частью его определения. Напротив, мы будем считать второстепенными и непостоянными такие движущие силы, которые хотя и возникают в результате разъединения семных оппозиций, но в которых сема *ab quo* не предшествует результату испытания.

д) Две интерпретации повествования

Испытание, определяющее повествование в диахронном плане и составляющее его кульминацию, тем не менее далеко его не исчерпывает. В самом деле, за исключением борьбы (F), все остальные элементы, составляющие испытание, присутствуют в нем, так сказать, лишь формально: свое семантическое наполнение, свое значение (которое в то же время является и значением всего испытания) они получают лишь из контекста, иначе говоря, из тех повествовательных последовательностей, которые предшествуют испытанию или следуют за ним.

Э. Сурио определяет общее строение театральной пьесы очень просто: более или менее уравновешенной ситуации в начале пьесы соответствует относительно устойчивая ситуация в ее конце; в промежутке между этими ситуациями происходит нечто. Мы уже знаем, в чем состоит это «нечто», совершающееся по ходу повествования; тем не менее сам рассказ способен почерпнуть свой смысл лишь в тех устойчивых состояниях, которые характеризуют его начало и конец.

Начальная и конечная повествовательные последовательности образованы двумя семными категориями, представленными в позитивной и негативной форме:

Начальная последовательность

$$\overline{A} + \overline{C}$$

Конечная последовательность

$$C + A$$

Если считать, что обе последовательности содержат в себе все существенные семантические характеристики повествования, то ключ к значению сказки должно дать прочтение этих последовательностей. Дело, однако, осложняется тем, что в зависимости от типа отношений, устанавливаемых между структурными термами, возможны два различных прочтения. Первое заключается в ахронной фиксации термов, понятых как категории, и в установлении корреляции между двумя этими категориями:

$$\frac{\overline{A}}{A} \approx \frac{\overline{C}}{C},$$

что означает: существование договора (установленного порядка) от-

носится к отсутствию договора (порядка) так же, как отчуждение — к пользованию всей полнотой ценностей.

Второе прочтение, учитывающее расположение термов во времени, позволяет рассматривать их в качестве единиц, имплицитующих друг друга:

$$(\overline{A} > \overline{C}) \approx (C > A).$$

Эта формула может быть раскрыта примерно так: в мире без закона ценности перевернуты; восстановление ценностей делает возможным восстановление закона.

Мы видим, что, несмотря на тождество термов, обе формулировки сильно отличаются друг от друга.

е) Ахронное значение повествования

Первая формулировка устанавливает корреляцию между двумя рядами фактов, принадлежащих двум различным областям:

1. *Область социального*: наличие закона, организация общества на началах договора;
2. *Область индивидуального или межиндивидуального*: существование, благодаря коммуникации между людьми, индивидуальных ценностей и обладание ими.

Парадигматическое определение повествования устанавливает тем самым наличие корреляции между обеими областями: между судьбой индивида и судьбой общества. Мы видим, что, понятое таким образом, повествование лишь выявляет отношения, существующие на уровне коллективной аксиологии, так что само повествование оказывается лишь одной из возможных форм такого выявления. В этом смысле сказка есть лишь частное воплощение некоторых структур значения, могущих предшествовать такому повествованию и, что весьма вероятно, являющихся избыточными друг по отношению к другу в социальном дискурсе.

Итак, наличие корреляции позволяет понять повествование как простую структуру значения. Что же до самой «корреляции», рассмотренной как отношение, то по самой своей природе она как раз и утверждает наличие отношения; выраженная на вербальном уровне при помощи союза *как*, она устанавливает конъюнктивное отношение между членами пропорции.

Теперь следует поближе рассмотреть сами термы этой корреляции, чтобы узнать, в какой мере, несмотря на отсутствие аксиологического контекста, можно углубить интерпретацию значения народной сказки.

Обратимся сначала ко второй части нашего уравнения, относящейся к области индивидуального. В ходе сокращения мы интерпретировали каждое C как процесс коммуникации, характеризующийся передачей некоторого символического объекта. Затем коммуникация была специфицирована в соответствии с природой передаваемого объекта; каждый объект-вариант был обозначен особой цифрой: 1, 2, 3. Излишне подчеркивать (ибо это прекрасно известно в антропологии) мифологический характер этой модели представления ценностей: это — модель *объекта в процессе коммуникации*; гораздо интереснее понять ее природу.

1. В случае C_1 объектом коммуникации является сообщение — своего рода «замороженное» слово — слово, как бы овеществленное и в силу этого поддающееся передаче. Будучи ключом познания и узнавания, объект-сообщение может быть понят — в плане мифологической манифестации — как реализация модальности «знать».

2. В случае C_2 дело идет о передаче силы, которая либо лишает человека необходимой для действия энергии, либо, наоборот, дает ему эту энергию. Объект-сила будет в таком случае мифологическим эквивалентом модальности «мочь».

3. В случае C_3 коммуникация состоит в передаче объекта желания; эта передача, следовательно, соответствует модальности «хотеть».

Не решаясь пока говорить о характере корреляции между ценностями, лежащими в основе повествования, и модальными категориями, образующими актантную модель, можно утверждать, что само наличие этой корреляции подтверждает высокую степень общности тех и других.

Таким образом, мы видим, что выражения *отчуждение* и *реинтеграция* ценностей, которыми мы обозначили повествовательные последовательности $\overline{CCC}$ и CCC , в известной мере оправданны благодаря только что сделанным уточнениям.

В заключение можно сказать, что вторая часть нашей структурной пропорции, по сути, устанавливает альтернативу между человеком, лишенным благ, и человеком, пользующимся всей полнотой ценностей.

Что же касается первой части пропорции, то она проще и вместе с тем сложнее второй. Статус A , который мы определили как общественный договор, на первый взгляд также имеет форму коммуникации: адресант приказывает адресату действовать; адресат выполняет предписание; речь, следовательно, идет о свободно принимаемом на себя обязательстве. В случае $\bar{A}$ адресант запрещает адресату действовать, что является очевидной негативной трансформацией a , то есть приказа, побуждающего к действию (a не к бездействию). Договор но-

сит здесь негативный характер, лишая человека возможности действовать.

С другой стороны, подчинению соответствует нарушение, которое, хотя и является одним из видов отрицания подчинения, все же не до конца негативно, так как несет в себе волю к действию в противоположность запрету, воспреещающему действию. Таким образом, «нарушение» — двусмысленный терм:

а) по отношению к «подчинению» он является его отрицанием:

$$\text{не-}a \text{ vs } \overline{\text{не-}a};$$

б) по отношению к «запрету», являющемуся отрицанием побуждения к действию (приказа действовать), он оказывается отрицанием отрицания (отрицанием приказа действовать); следовательно:

$$\bar{a} \text{ vs } -(\bar{a}).$$

Иными словами, отрицание отрицания есть своего рода утверждение (ср. утвердительную частицу *si* во французском языке):

$$-(\bar{a}) = a.$$

Отсюда следует, что нарушение есть своего рода приказание. Будучи на первый взгляд парадоксальным, наше дедуктивное рассуждение теоретически оправданно, пока мы ограничиваемся конверсией функций, не принимая во внимание актантов. Если же мы примем во внимание актанты, то парадокс разъяснится: нарушение и вправду является приказанием, предполагающим отрицание адресанта и замену его адресатом. В самом деле, отождествление адресанта и адресата в функции приказания является, очевидно, не чем иным, как определением воли, свободного волевого акта.

Мы видим, таким образом, что если

$$A \text{ vs } \bar{A}$$

есть оппозиция между установлением общественного договора и его нарушением, то нарушение договора приобретает некое новое позитивное значение: оно утверждает свободу индивида. Следовательно, повествование ставит альтернативу, предлагает выбор между свободой индивида (то есть отсутствием договора) и принятием общественного договора. Лишь в результате этого дополнительного анализа обнаруживается подлинный смысл сказки, которая (как хорошо почувствовал и доказал Леви-Стросс), подобно мифу, актуализирует противоречия такого состояния, когда выбор и невозможен, и неудовлетворителен.

В контексте русской народной сказки это мифологическое противоречие может быть сформулировано следующим образом: следствием индивидуальной свободы является «отчуждение», за восстановле-

ние ценностей приходится платить установлением порядка, иначе говоря, отказом от свободы.

Посмотрим теперь, каким образом повествование пытается разрешить это противоречие.

f) Трансформационная модель

Мы видим, что анализ повествования может привести к двум разным определениям.

Первое из них имело диахронный характер. В самом деле, повествование сводится к последовательности «испытание», которая, реализуя в дискурсе актантную модель, как бы антропоморфизует значения и в силу этого предстает как цепь человеческих (или парачеловеческих) поступков. Эти поступки, как мы видели, предполагают не только их временное следование друг за другом (не являющееся ни формой смежности, ни формой логической импликации), но и свободу этого следования, то есть два признака, которыми обычно определяют историю: необратимость и свобода выбора. Мы видели также, что этот необратимый выбор (F после A) предполагал и некий результат, наделяя таким образом человека, вовлеченного в исторический процесс, чувством ответственности. Это означает, что простейшая диахроническая повествовательная последовательность уже по определению содержит все признаки исторической деятельности человека — необратимой, свободной и ответственной.

Такая интерпретация испытания позволяет рассматривать его как изобразительную модель, то есть как организованную совокупность мифологических поступков, учитывающих исторические, то есть подлинно диахронные трансформации; анализ повествования, будучи продолжен в указанном направлении, открывает возможности для описания трансформационных моделей. Под этим углом зрения уточняется и роль испытания: оно исходит из некоторой заданной содержательной структуры:

$$\frac{\bar{a}}{\text{не-}a} \approx \frac{\bar{c}}{\text{не-}c},$$

и трансформирует ее с помощью мифологической операции, элементы которой требуют повторного рассмотрения, в новую, отличную от первой, содержательную структуру:

$$\frac{a}{\text{не-}a} \approx \frac{c}{\text{не-}c}.$$

Даже поверхностное сравнение обеих структур (до и после трансформации) показывает, что трансформация, по всей видимости, заключается в уничтожении знаков отрицания в трансформируемой структуре; иными словами, трансформация — это металингвистическая операция отрицания отрицания, результатом которой оказывается утверждение.

Если это так, то теперь можно рассмотреть еще не анализировавшиеся элементы в схеме испытания. Мы видели, что все три содержащиеся в повествовании испытания имеют особые результаты: не-с₁, не-с₂, не-с₃, — и что эти результаты оказываются не только результатами испытаний, но еще и позитивными терминами семных категорий, негативные термы которых обнаруживаются в виде антецедентов в той самой структуре, которая подлежит трансформации с помощью испытания. Это означает, что трансформация должна получить объяснение через борьбу (F), а это — единственная функциональная пара, не поддающаяся анализу в качестве ахронной структуры и непосредственно предвещающая появление позитивного термина трансформируемой структуры.

Прежде всего борьба предстает как столкновение помощника с противником, то есть как проявление — функциональное, динамическое и антропоморфное одновременно — того, что можно рассматривать как два — позитивный и негативный — термина сложной структуры значения. За столкновением непосредственно следует функция «успех», означающая победу помощника над противником, то есть уничтожение негативного термина в пользу позитивного. Понятая таким образом, борьба вполне может рассматриваться как представленное в мифе разрушение сложной структуры, то есть как металингвистическая операция, в которой негативный терм отрицается и в неприкосновенности остается лишь позитивный терм простейшей структуры. У нас еще будет возможность вернуться к этой проблеме в следующей главе, на ином, неизобразительном уровне. Как бы то ни было, уже теперь борьба предстает как выражение металингвистической деятельности в том смысле, что она не имеет собственного содержания, но, напротив, имеет своим объектом содержание результата, которое, как нетрудно заметить, проявляется отдельно и независимо от борьбы.

Однако результат возникает не только из борьбы; он вытекает также и из частичного договора, заключенного еще до начала борьбы и в свою очередь входящего в состав испытания; результат, таким образом, является следствием договора, доказательством его реализации и предполагает частичное восстановление нарушенного договора в целом. Не собираясь сейчас останавливаться на лингвистической интерпретации утвердительного суждения, к чему мы вернемся позже,

ограничимся констатацией того, что испытание, понятое как изобразительное воплощение трансформационной модели, вводит диахронное измерение, которое, противопоставляя аксиологические содержания, вложенные в предшествующую и следующую за ним структуры, позволяет понять и претерпеваемую ими трансформацию.

г) Повествование как медиация

Мы видим, что повествование (в частности, русская народная сказка), подвергнутое функциональному анализу, имеющему целью установить характер отношений между функциями в их дискурсивном проявлении, поддается двойной интерпретации, выявляющей существование двух типов имманентных моделей: первая из них описывает конститутивную модель, являющуюся, по всей видимости, формой организации противоречивых аксиологических содержаний, воспринимаемых как неизбежные и в то же время неудовлетворительные; вторая же, напротив, выявляет наличие трансформационной модели, предлагающей идеологическое разрешение этих противоречий, утверждающей возможность трансформации упомянутых содержаний.

Возможность двойной интерпретации лишь подчеркивает тот факт, что в повествовании может содержаться значительное число противоречий. Повествование утверждает устойчивость и в то же время — возможность перемен, необходимость порядка и одновременно — свободу, нарушающую или восстанавливающую этот порядок. Между тем эти противоречия не видны невооруженному взгляду; напротив, повествование создает впечатление равновесия, нейтрализации противоречий. Именно в этой перспективе оно и обнаруживает свою существенную медиативную роль. И можно сказать, что эта медиативность многообразна: это медиация между структурой и действием, между устойчивыми состояниями и историческими изменениями, между обществом и индивидом.

Быть может, чрезмерно обобщая, мы все же полагаем возможным разделить этот тип повествований на два больших класса: повествования о наличном порядке, который *принимается*, и повествования о наличном порядке, который *отвергается*. В первом случае исходной точкой является констатация существования определенного порядка и необходимость оправдать и объяснить этот порядок. Этот наличный порядок, превосходящий человека потому, что это — социальный или природный порядок (предполагающий существование дня и ночи, лета и зимы, мужчин и женщин, молодых и стариков, земледельцев и охотников и т.п.), получает объяснение на уровне самого человека: поиск, испытание суть формы человеческого поведения, устанавливающего тот или иной порядок. Медиативная роль повествования состоит

в «очеловечивании мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан человеком, а человек включен в мир.

Во втором случае существующий порядок воспринимается как несовершенный, человек — как отчужденное существо, а наличная ситуация — как нетерпимая. В этом случае повествовательная схема предстает как архетип медиации, как обещание спасения: человек, отдельный индивид должен возложить на себя ответственность за судьбу мира, он должен трансформировать его, пройдя через битвы и испытания. Эта повествовательная модель описывает различные формы социализма и предлагает разрешение любой нетерпимой ситуации недостачи.

Такое введение исторического измерения, истории — объяснительной или проективной, циклической или открытой в будущее — придает дополнительный интерес анализу, позволяя поставить вопрос о важности и значении моделей, выявленных в результате описания русской народной сказки.

Ролан Барт

ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Не перечислить всех существующих на свете повествований. Прежде всего изумляет само многообразие повествовательных жанров, которые, в свою очередь, способны воплощаться в самых различных субстанциях, так, словно для человека годится любой материал и он готов верить ему-свои истории: повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции; повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно (вспомним св. Урсулу Карпаччо), витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор. Более того, рассказывание — в почти необозримом разнообразии своих форм — существует повсюду, во все времена, в любом обществе; рассказывать начали вместе с началом самой человеческой истории; нет, никогда и нигде не было народа, который не умел бы рассказывать; все классы, любые социальные группы создают свои собственные повествования, и нередко случается так, что люди различной, если не сказать противоположной, культуры совместно внимают одним и тем же рассказам¹: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой; преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь.

Значит ли подобная универсальность повествования, что оно не представляет для нас никакого интереса? Настолько ли всеобъемлюще это явление, что мы не можем сказать о нем ничего определенного и вынуждены смиренно описывать некоторые сугубо частные его разновидности, как это нередко случается у историков литературы? Однако каким образом можно выделить сами эти разновидности, как обосновать наше право на их разграничение и идентификацию? Как отличить роман от новеллы, сказку от мифа, драму от трагедии (а ведь такие попытки предпринимались множество раз), не обращаясь при этом к некоторой общей для них модели? Любое суждение даже относительно самой случайной или исторически ограниченной повествовательной формы уже предполагает наличие такой модели: Вот почему вполне естественно, что, начиная с Аристотеля, исследователи не только не отказывались от изучения повествовательного текста под тем предлогом, что дело идет об универсальном явлении, но, наоборот, периодически возвращались к проблеме повествовательной формы; не менее естественно и то, что для нарождающегося структурализма эта форма представляет первостепенный интерес: ведь во всех случаях речь для него идет о том, чтобы охватить бесконечное число конкретных высказываний путем описания того «языка», из которого они вышли и который позволяет их порождать. Сталкиваясь с бесконечным множеством повествовательных текстов и с разнообразными подходами к ним (историческим, психологическим, социологическим, этнологическим, эстетическим и т.п.), исследователь находится примерно в том же положении, в каком оказался Соссюр перед лицом многоформности речевой деятельности, когда из кажущейся анархии речевых сообщений он попытался выделить принцип их классификации и основу для их описания. Если же остаться в пределах современной эпохи, то можно отметить, что русские формалисты, Пропп и Леви-Стросс помогли нам сформулировать следующую дилемму: либо повествовательный текст есть не что иное, как простой пересказ событий, и говорить о нем следует, прибегая к таким категориям, как «искусство», «талант» или «гений» рассказчика (автора), которые являются мифологизированными воплощениями случайности²; либо такой текст обладает структурой, свойственной и любым другим текстам и поддающейся анализу, — пусть даже обнаружение этой структуры и требует большого терпения; дело в том, что даже между сложнейшим проявлением случайности и простейшей формой комбинаторики лежит пропасть; на свете нет человека, который сумел бы построить (породить) то или иное повествование без опоры на имплицитную систему исходных единиц и правил их соединения.

Где же следует искать структуру повествовательного текста? В самих текстах, разумеется. Но во *всех* ли текстах? Есть много исследователей, которые, допуская самую мысль о существовании повествовательной структуры, тем не менее не могут смириться с необходимостью строить литературный анализ по иной модели, нежели модель экспериментальных наук; они упорно требуют применения в нарратологии сугубо индуктивного метода, хотят изучить сначала повествовательную структуру отдельных жанров, эпох и обществ и лишь затем перейти к построению обобщающей модели. Эта позиция, позиция здравого смысла, утопична. Даже лингвистике, изучающей всего-навсего около трех тысяч языков, не удастся достигнуть подобной цели; вот почему лингвистика весьма разумно перестроилась в дедуктивную науку; именно с того времени она по-настоящему оформилась и пошла вперед семимильными шагами, получив возможность предсказывать еще не открытые факты¹. Что же сказать о нарратологии, которая имеет дело с миллионами повествовательных текстов? Самой силой вещей она призвана использовать дедуктивные процедуры; она обязана сначала создать предварительную модель описания (которую американские лингвисты называют «теорией»), а затем понемногу двигаться от нее вниз к конкретным разновидностям повествовательных текстов, которые частично реализуют эту модель, а частично отклоняются от нее; лишь в плане этих совпадений и отклонений, обладая единым инструментом описания, нарратология сможет охватить все множество этих текстов, их историческое, географическое и культурное разнообразие⁴.

Итак, чтобы описать и классифицировать все бесконечное множество повествовательных текстов, нужна «теория» (в том прагматическом смысле слова, о котором только шла речь), и первоочередная задача должна состоять в том, чтобы наметить и очертить ее контуры⁵. При этом разработка такой теории может быть в значительной степени облегчена, если с самого начала взять за образец ту модель, у которой эта теория позаимствовала свои основные понятия и принципы. На нынешнем этапе исследований представляется разумным⁶ положить в основу структурного анализа повествовательных текстов модель самой лингвистики.

I. Язык повествовательных текстов

1. За пределами предложения

Известно, что лингвистический анализ ограничивается пределами изолированного предложения: предложение — вот та максимальная

единица, которой лингвистика считает себя вправе заниматься; действительно, если предложение представляет собой своего рода упорядоченность, а не простую последовательность элементов — и потому несводимо к сумме составляющих его слов, — образу самостоятельную единицу, то всякое развернутое высказывание, напротив, есть всего лишь последовательность составляющих его предложений; однако с точки зрения лингвистики в дискурсе нет ничего такого, чего не было бы в отдельном предложении. «Предложение, — говорит Мартине, — является наименьшим отрезком речи, адекватно и полностью воплощающим ее свойства»⁷. Итак, лингвистика не может найти для себя объекта большей протяженности, нежели предложение, ибо за пределами предложения существуют лишь другие такие же предложения: после того как ботаник описал отдельный цветок, ему нет надобности описывать весь букет.

Вместе с тем очевидно, что сам дискурс (как совокупность предложений) определенным образом организован и предстает в качестве сообщения, построенного по правилам языка более высокого порядка, нежели тот, который изучают лингвисты⁸: дискурс располагает собственным набором единиц, собственными правилами, собственной «грамматикой»; находясь по ту сторону предложения (хотя и состоя исключительно из предложений), дискурс, естественно, должен быть объектом некоей другой лингвистики. В течение весьма долгого времени эта лингвистика дискурса носила славное имя Риторики; однако в результате различных исторических превратностей риторика отошла к области изящной словесности, а последняя вообще обособилась от языковых исследований; вот почему не так давно пришлось поставить проблему заново; новая лингвистика дискурса пока еще не получила развития, однако сами лингвисты по меньшей мере постулируют необходимость ее существования⁹. Этот факт симптоматичен: хотя дискурс и представляет собой автономный объект, он тем не менее должен изучаться на базе лингвистики; и если нужно выдвинуть рабочую гипотезу, касающуюся анализа, который ставит перед собой громадные задачи и имеет дело с необозримым материалом, то самым разумным будет предположить, что дискурс и предложение гомологичны друг другу в той мере, в какой все семиотические системы, независимо от их субстанции и протяженности, подчиняются одной и той же формальной организации: с этой точки зрения дискурс есть не что иное, как одно большое предложение (составными единицами которого отнюдь не обязательно являются сами предложения), а предложение, даже с учетом его специфических свойств, — это небольшой дискурс. Эта гипотеза хорошо согласуется с рядом положений, выдвинутых современной антропологией: Якобсон и Леви-Стросс показа-

ли, что человека можно определить через его способность создавать разного рода вторичные системы, «демультипликаторы» (например, орудия, служащие созданию новых орудий, или двойное членение в языке, или запрет на инцест, позволяющий семьям «роиться»), а советский лингвист Вяч. Вс. Иванов полагает, что искусственные языки могли возникнуть лишь вслед за естественным языком: естественный язык способствует выработке различных искусственных языков в той мере, в какой человек испытывает потребность в использовании целого набора знаковых систем. Итак, правомерно предположить, что между предложением и дискурсом существуют «вторичные» отношения, которые — принимая во внимание их сугубо формальный характер — мы назовем гомологическими отношениями.

Очевидно, что язык повествовательных текстов представляет собой лишь одну из идиоматических разновидностей, которые изучает лингвистика дискурса¹⁰, и потому подпадает под действие нашей гомологической гипотезы: со структурной точки зрения всякий повествовательный текст строится по модели предложения, хотя и не может быть сведен к сумме предложений: любой рассказ — это большое предложение, а повествовательное предложение — это в известном смысле набросок небольшого рассказа. В самом деле, в повествовательном тексте можно обнаружить присутствие всех основных глагольных категорий (как бы укрупненных и преобразованных в соответствии с его требованиями), а именно: глагольные времена, виды, наклонения, лица (правда, эти категории располагают здесь особыми, нередко весьма сложными означающими); более того, сами «субъекты» и их предикаты в повествовательных текстах также подчиняются законам фразовой структуры; Греймас¹¹, создавший типологическую схему актантов, показал, что между множеством персонажей повествовательной литературы можно выявить те же простейшие отношения, которые обнаруживаются и при грамматическом анализе фразы. Выдвигаемый здесь принцип гомологии имеет не только эвристическую ценность: он предполагает своего рода тождественность языка и литературы (несмотря на то, что литература является привилегированным способом передачи повествовательных сообщений), ныне уже невозможно считать литературу таким искусством, которое, используя язык в качестве простого инструмента для выражения известной мысли, чувства или эстетического ощущения, утрачивает к нему всякий интерес: язык повсюду шествует рядом с дискурсом, протягивая ему зеркало, в котором отражается его структура: не является ли литература, и прежде всего литература современная, таким языком, который говорит о самих условиях существования языка^{12?}

2. Смысловые уровни

Именно лингвистика с самого начала способна дать структурному анализу повествовательных текстов то основополагающее понятие, которое позволяет объяснить само существо всякой знаковой системы — ее организацию; кроме того, оно объясняет, почему повествовательный текст не является простой суммой предложений, и позволяет классифицировать громадное множество элементов, участвующих в его композиции. Это понятие — *уровень описания*¹³.

Известно, что с лингвистической точки зрения предложение может быть описано на нескольких уровнях (фонетическом, фонологическом, грамматическом, контекстуальном); эти уровни связывают отношения иерархического подчинения; хотя все они обладают своим собственным набором единиц и собственными правилами их сочетания, что и позволяет описывать их раздельно, ни один из этих уровней не способен самостоятельно порождать значения: любая единица, принадлежащая известному уровню, получает смысл только тогда, когда входит в состав единицы высшего уровня: так, хотя отдельно взятая фонема поддается исчерпывающему описанию, сама по себе она ничего не значит; она получает значение лишь в том случае, если становится составной частью слова, а слово, в свою очередь, должно стать компонентом предложения¹⁴. Теория уровней (как ее изложил Бенвенист) предполагает два типа отношений между элементами — дистрибутивные (когда отношения устанавливаются между элементами одного уровня) и интегративные (когда отношения устанавливаются между элементами разных уровней). Из сказанного следует, что дистрибутивные отношения сами по себе еще не способны передать смысл. Следовательно, в целях структурного анализа необходимо сначала выделить несколько планов описания и подчинить их иерархической (интегративной) перспективе.

Уровни суть операции¹⁵. Поэтому вполне естественно, что по мере своего развития лингвистика стремится увеличить их число. Анализ дискурса пока что имеет дело лишь с простейшими уровнями. Риторика, на свой лад, выделяла в дискурсе по меньшей мере два плана описания — *dispositio* и *elocutio*^{16*}.

В наши дни Леви-Стросс, исследовав структуру мифа, показал, что конструктивные единицы мифологического дискурса (мифемы) об-

* *Dispositio* (лат.) — «расположение»; в античной риторике учение о расположении делило речь на вступление, изложение, разработку и заключение; *elocutio* (лат.) — «словесное выражение» — центральная часть риторики, содержанием которой были отбор слов, их сочетание и фигуры речи. — *Прим. перев.*

ретают значение лишь за счет того, что группируются в пучки, а эти пучки, в свою очередь, комбинируются между собой¹⁷. Ц. Тодоров — вслед за русскими формалистами — предлагает изучать два крупных уровня, поддающихся внутреннему членению, — рассказываемую *историю* (предмет повествования), включающую логику поступков персонажей и «синтаксические» связи между ними, и повествующий *дискурс*, предполагающий наличие повествовательных времен, видов и наклонений¹⁸. Можно выделить разное число уровней в произведении и дать им различные определения, однако несомненно, что любой повествовательный текст представляет собой иерархию таких уровней. Понять какое-либо повествование — значит не только проследить, как разворачивается его сюжет, это значит также спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную «нить», на имплицитно существующую вертикальную ось. Чтение (слушание) рассказа — это не только движение от предыдущего слова к последующему, это также переход от одного уровня к другому. Поясним нашу мысль примером: в «Похищенном письме» Э. По с большой проницательностью проанализировал причины неудачи, которая постигла префекта полиции, не сумевшего найти письмо; принятые им меры, говорит Э. По, были превосходны «в сфере его специальности»: и вправду, префект обшарил все без исключения уголки; на уровне «обыска» он исчерпал все свои возможности; однако, чтобы найти письмо, не замеченное именно потому, что оно хранилось в самом заметном месте, нужно было перейти на другой уровень, сменить точку зрения сыщика на точку зрения похитителя. Сходным образом самый исчерпывающий «обыск» повествовательных отношений на горизонтальных уровнях может ничего не дать; чтобы привести к желаемому результату, он должен быть еще и «вертикальным»: смысл находится не в «конце» рассказа, он пронизывает его насквозь; этот смысл находится на виду, как и *похищенное письмо*, однако он ускользает всякий раз, когда его ищут в какой-то одной плоскости.

Потребуется еще немало усилий, прежде чем мы сможем с уверенностью выделить все уровни повествовательного текста. Предлагаемая здесь уровневая схема имеет предварительный характер, и ее роль является едва ли не сугубо дидактической; она позволяет сформулировать и сгруппировать ряд проблем, не приходя, как кажется, в противоречие с уже проделанными исследованиями¹⁹. Мы предлагаем различать в повествовательном произведении три уровня описания: уровень «*функций*» (в том смысле, какой это слово имеет у Проппа и у Бремона); уровень «*действий*» (в смысле Греймаса, когда он говорит о персонажах как об актантах) и уровень «*повествования*» (который в целом совпадает с уровнем повествовательного дискурса у Тодорова).

Напомним, что три этих уровня связаны между собой отношением последовательной интеграции: отдельная функция обретает смысл лишь постольку, поскольку входит в общий круг действий данного актанта, а эти действия, в свою очередь, получают окончательный смысл лишь тогда, когда кто-то о них рассказывает, когда они становятся объектом повествовательного дискурса, обладающего собственным кодом.

II. Функции

1. Определение единиц

Поскольку любая система представляет собой комбинацию единиц, входящих в известные классы, необходимо в первую очередь расчлнить повествовательный текст и выделить такие сегменты повествовательного дискурса, которые можно распределить по небольшому числу классов; короче, нужно определить минимальные повествовательные единицы.

В свете предложенной здесь интегративной концепции анализ не может ограничиться сугубо дистрибутивным определением единиц — критерием выделения с самого начала должен стать их смысл; так, именно благодаря своему функциональному характеру некоторые сегменты сюжета оказываются структурными единицами: отсюда и само название «функция», которое с самого начала стали применять для их обозначения. Со времен русских формалистов²⁰ единицей принято считать любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношением корреляции. В каждой функции — и в этом ее сущность — словно бы таится некое семя, и это семя позволяет оплодотворить повествование новым элементом, созревающим позже — либо на том же самом, либо на ином уровне; когда в «Простом сердце» Флобер вскользь замечает, что у дочерей супрефекта, назначенного в Пон-л'Эвек, был попугай, то он делает это потому, что в дальнейшем этот попугай сыграет большую роль в жизни Фелисите; таким образом, указанная деталь (независимо от способа ее языкового обозначения) представляет собой функцию, то есть повествовательную единицу.

Все ли в повествовательном тексте имеет функциональный характер? Все ли (вплоть до мельчайших деталей) имеет значение? Можно ли без остатка расчлнить рассказ на функциональные единицы? Вскоре мы убедимся, что существует несколько типов функций, поскольку существует несколько типов корреляции между ними. Однако в любом случае ничего, кроме функций, в повествовательном тексте быть не может: хотя и в различной степени, но в нем значимо все.

Эта значимость — не результат повествовательного мастерства рассказчика, но продукт структурной организации текста: если развертывающийся дискурс выделяет какую-либо деталь, значит, эта деталь подлежит выделению: даже когда такая деталь кажется совершенно бессмысленной и не поддается никакой функционализации, она в конечном счете становится воплощением идеи абсурдности или бесполезности; одно из двух: либо все в тексте имеет значение, либо его не имеет ничто. Иными словами, искусство не знает шума²¹ (в том смысле, в каком это слово употребляют в теории информации); оно реализует принцип системности в его чистом виде; в произведении искусства нет лишних элементов²², хотя нить, связывающая сюжетную единицу с другими единицами, может оказаться очень длинной, тонкой или непрочной²³.

С лингвистической точки зрения функция, очевидно, представляет собой единицу плана содержания: высказывание становится функциональной единицей²⁴ благодаря тому, «о чем оно сообщает», а не благодаря способу сообщения.

Такое означаемое может иметь самые разные, иногда весьма сложные означающие: так, фраза (из «Голдфингера») «Джеймс Бонд увидел человека лет пятидесяти» содержит информацию относительно двух функций с разным значением: с одной стороны, возраст персонажа входит в его портрет (этот портрет весьма важен для понимания дальнейшей истории, но в данный момент его «полезность» не вполне ясна и обнаружится позже); с другой стороны, непосредственным означаемым в приведенной фразе является тот факт, что Бонд незнаком со своим будущим собеседником: это значит, что указанная единица создает очень сильную корреляцию (возникновение угрозы и необходимость ее обнаружения). Итак, чтобы выделить первичные повествовательные единицы, нужно все время помнить об их функциональной природе и заранее допустить, что они вовсе не обязательно должны совпадать с традиционными частями повествовательного дискурса (действиями, сценами, абзацами, диалогами, внутренними монологами и т.п.) и еще в меньшей степени — с «психологическими» категориями (типы поведения, эмоциональные состояния, замыслы, мотивы и мотивировки персонажей).

Равным образом повествовательные единицы субстанциально не зависят и от единиц лингвистических, ибо, хотя повествовательные тексты нередко и прибегают к естественному языку как к материалу, их собственный язык не совпадает с естественным; точнее, такое совпадение возможно, но оно имеет окказиональный, а не систематический характер. Функцию можно обозначить как при помощи единицы, превосходящей по размерам предложение (такой единицей может

служить группа предложений различной величины и даже все произведение в целом), так и при помощи единицы, меньшей, чем предложение (синтагма, слово и даже отдельные литературные элементы внутри слова²³); к примеру, если мы читаем, что, когда Джеймс Бонд дежурил в помещении секретной службы, в его кабинете зазвонил телефон и «Бонд поднял одну из четырех трубок», то здесь монема «четыре» сама по себе представляет целостную функциональную единицу: она вызывает представление о высоком уровне развития бюрократической техники, необходимое для понимания сюжета; дело в том, что в данном случае в роли повествовательной единицы выступает не лингвистическая единица как таковая (слово), а лишь ее коннотативный смысл (с лингвистической точки зрения слово *четыре* всегда обозначает нечто большее, нежели простое понятие «четыре»); вот почему некоторые повествовательные единицы, входя в состав предложения, в то же время продолжают оставаться единицами дискурса: это значит, что такие единицы находятся не за пределами предложения, компонентами которого они продолжают оставаться, но за пределами денотативного уровня языка, а этот уровень, как и отдельное предложение, продолжает оставаться в ведении лингвистики в собственном смысле слова.

2. Классы единиц

Эти функциональные единицы необходимо распределить по небольшому числу формальных классов. Стремясь выделить эти уровни, не прибегая к субстанции содержания (например, к психологической субстанции), мы должны будем вновь обратиться к различным смысловым уровням; некоторые единицы коррелируют с единицами того же самого уровня; напротив, для понимания других необходимо перейти на иной уровень. Поэтому с самого начала можно выделить два больших класса функций — дистрибутивные и интегративные. Первые соответствуют функциям Проппа, которые, в частности, позаимствовал у него Бремон; однако мы рассмотрим эти функции гораздо более подробно, нежели названные авторы, и именно за ними закрепим само понятие «*функция*» (не забывая при этом, что все остальные единицы также имеют функциональный характер); классический анализ дистрибутивных единиц был дан Томашевским: так, покупка револьвера имеет в качестве коррелята момент, когда из него выстрелят (а если персонаж не стреляет, то это превращается в знак его слабости и т. п.); снятие телефонной трубки коррелирует с моментом, когда ее положат на место; появление попугая в комнате Фелисите коррелирует с эпизодом набивки чучела, со сценами поклонения ему и т. п. Второй крупный класс единиц, имеющий интегратив-

ную природу, состоит из «индексов» (в самом широком смысле этого слова²⁶); когда единица отсылает не к следующему за ней и ее дополняющей единице, а к более или менее определенному представлению, необходимому для раскрытия сюжетного смысла, таковы характерологические признаки персонажей, информация об их отличительных чертах, об «атмосфере» действия и т. п.; в этом случае единицу и ее корреляты связывает уже не дистрибутивное, а интегративное отношение (нередко сразу несколько индексов отсылают к одному и тому же означаемому, и порядок их появления в тексте не всегда существен); чтобы понять, «чему служит» тот или иной индекс, необходимо перейти на более высокий уровень — на уровень действия или уровня повествования, — ибо значение индекса раскрывается только там. К примеру, мощь административной машины, стоящей за спиной Бонда, на которую указывает количество телефонных аппаратов в его кабинете, не оказывает никакого влияния на последовательность событий, в которые Бонд включился, согласившись на переговоры; она обретает смысл лишь на уровне общей типологии актантов (Бонд стоит на стороне существующего порядка). Благодаря как бы вертикальной природе своих отношений индексы являются самыми настоящими семантическими единицами, ибо в противоположность «функциям» в точном смысле слова они отсылают не к «операции», а к означаемому. Корреляты индексов всегда располагаются «выше», чем они сами; иногда даже они остаются виртуальными, не входя в какую бы то ни было эксплицитную синтагму («характер» персонажа можно прямо ни разу не назвать, но все время указывать на него); это парадигматическая корреляция; напротив, корреляты «функций» всегда располагаются где-то дальше, чем они сами; это — синтагматическая корреляция²⁷. *Функции* и *Индексы* соответствуют еще одной классической дихотомии. *Функции* предполагают наличие метонимических, а *Индексы* — метафорических отношений; первые охватывают функциональный класс, определяемый понятием «делать», а вторые — понятием «быть»²⁸.

Выделение двух больших классов единиц, *Функций* и *Индексов*, сразу же делает возможной определенную классификацию повествовательных текстов. Часть из них обладает высокой степенью функциональности (таковы народные сказки), в других же (таковы «психологические» романы), напротив, сильна роль индексов; между этими двумя полюсами располагается целый ряд промежуточных форм, характеризующихся прежде всего их исторической, социальной или жанровой принадлежностью. Однако это не все: внутри каждого из указанных классов можно сразу же выделить два подкласса повествовательных единиц. Что касается класса *Функций*, то не все входящие в

него единицы одинаково «важны»; часть из них играет в тексте (или в одном из его фрагментов) роль самых настоящих шарниров; другие же лишь «заполняют» повествовательное пространство, разделяющее функции-шарниры: назовем первые *кардинальными* (или *ядерными*) *функциями*, а вторые — *функциями-катализаторами*, ибо они имеют вспомогательный характер. Функция является кардинальной, когда соответствующий поступок открывает (поддерживает или закрывает) некую альтернативную возможность, имеющую значение для дальнейшего хода действия, короче, когда она либо создает, либо разрешает ситуативную неопределенность; так, если в некоторой сюжетной ситуации *раздается телефонный звонок*, то одинаково вероятно, что трубку поднимут и что ее не поднимут; в зависимости от этого действие станет развиваться по-разному. Вместе с тем между двумя кардинальными функциями всегда можно поместить различные вспомогательные детали; обрастая этими деталями, ядро тем не менее не утрачивает своей альтернативной природы: пространство, отделяющее фразу «зазвонил телефон» от фразы «Бонд взял трубку», может быть заполнено множеством предметных подробностей и описаний, например: «Бонд подошел к столу, снял трубку, положил сигарету в пепельницу» и т. п. Такие катализаторы сохраняют свою функциональность в той мере, в какой они коррелируют с ядром; однако это — ослабленная, паразитарная и одномерная функциональность, ибо она имеет сугубо хронологическую природу (катализаторы описывают то, что разделяет два сюжетных узла); напротив, функциональная связь между кардинальными функциями двумерна: она является и хронологической, и логической одновременно; катализаторы отмечают только временную последовательность событий, а кардинальные функции — еще и их логическое следование друг за другом. В самом деле, есть все основания считать, что механизм сюжета приходит в движение именно за счет смещения временной последовательности и логического следования фактов, когда то, что случается *после* некоторого события, начинает восприниматься как случившееся *вследствие* него; в таком случае можно предположить, что сюжетные тексты возникают в результате систематически допускаемой логической ошибки, обнаруженной еще средневековыми схоластами и воплощенной в формуле *post hoc, ergo propter hoc**; эта формула могла бы стать девизом самой Судьбы, заговорившей на «языке» повествовательных текстов; именно сюжетный каркас, образованный кардинальными функциями, позволяет «растворить» логику событий в их хронологию. На пер-

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

вый взгляд эти функции могут показаться совершенно неприметными; однако их сущность состоит вовсе не в их внешней эффектности (предполагающей значительность, весомость, необычность или, скажем, мужественность изображаемых поступков), но в том элементе непредвиденности, который они в себе несут: кардинальные функции — это моменты риска в повествовании; зато катализаторы, заполняющие пространство между этими альтернативными точками, «диспетчерскими пунктами» в тексте, создают своего рода зоны безопасности, спокойствия, передышки; впрочем, у этих «передышек» тоже есть своя роль: напомним, что в сюжетном отношении функциональность катализатора может быть очень слабой, но отнюдь не нулевой: даже если бы катализатор оказался полностью избыточен (по отношению к своему ядру), он все равно остался бы частью повествовательного сообщения; но катализаторы не бывают избыточными: любая деталь, которая на первый взгляд может показаться эксплетивной, на самом деле играет свою, особую роль в повествовании — ускоряет его, замедляет, отбрасывает назад, резюмирует или предвосхищает сюжетное развитие, а иногда — обманывает читательское ожидание²⁹; в той мере, в какой любая деталь, выделенная в тексте, воспринимается как подлежащая выделению, катализаторы постоянно поддерживают семантическое напряжение повествовательного дискурса, они словно все время говорят: здесь есть смысл, сейчас он проявится; отсюда следует, что, при всех возможных условиях, постоянной функцией катализаторов является их фатическая (если воспользоваться термином Якобсона) функция*, позволяющая поддерживать контакт между повествователем и его адресатом. Скажем так: невозможно устранить ни одной кардинальной функции, не нарушив при этом сюжета; равным образом невозможно устранить ни одного катализатора, не нарушив при этом повествовательного дискурса.

Что касается второго, интегративного, класса повествовательных единиц (Индексы), то их общая особенность состоит в появлении коррелятов только на уровне персонажей или же на уровне повествования; эти единицы, таким образом, представляют собой первый член *параметрического* отношения³⁰, его второй, имплицитный, член отличается недискретностью и экстенсивностью по отношению к определенному эпизоду, персонажу или даже произведению в целом; тем не менее в классе Индексов можно выделить *индексы* в точном смысле

* Фатическая функция — языковая функция, цель которой начать и поддерживать коммуникацию («Алло! Вы меня слушаете?»). См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 201. — *Прим. перев.*

слова (они помогают раскрыть характер персонажа, его эмоциональное состояние, обрисовать атмосферу, в которой разворачивается действие (например, атмосферу подозрительности), передать умонастроение) и наряду с ними *информативные индексы*, позволяющие идентифицировать людей и события во времени и пространстве. К примеру, упоминание о том, что через открытое окно в кабинете Бонда была видна луна, мелькавшая между двумя тяжелыми тучами, служит признаком летней грозовой ночи, а погода, в свою очередь, как бы указывает на тумрачную и тревожную атмосферу, в которой должны развернуться пока неизвестные нам события. Таким образом, означаемые индексов имеют имплицитный характер; напротив, означаемые информантов эксплицитны; по крайней мере так обстоит дело на сюжетном уровне, где в роли означаемых выступают совершенно определенные, непосредственно значимые детали. Индексы требуют расшифровки: читатель должен приложить усилия, чтобы научиться понимать известный характер, известную обстановку; что касается информантов, то они несут вполне готовые сведения; подобно катализаторам, они обладают ослабленной, но отнюдь не нулевой, функциональностью; сколь бы незначительной ни была их роль в сюжете, информанты (например, точное указание возраста персонажа) позволяют создать иллюзию подлинности происходящего, укоренить вымысел в действительности: информанты — это операторы, придающие рассказу реалистичность, и в этом смысле они обладают неоспоримой функциональностью — но только не на сюжетном, а на повествовательном уровне¹¹.

Ядерные функции и катализаторы, индексы и информанты (повторяем, дело не в их названии) — таковы, очевидно, основные классы, по которым можно предварительно распределить все функциональные единицы. Эта классификация нуждается в двух дополнительных уточнениях. Во-первых, одна и та же единица может одновременно принадлежать к двум различным классам: так, выпить порцию виски (в холле аэропорта) — это действие, способное служить катализатором по отношению к кардинальной функции *ждать*, но в то же время это признак определенной атмосферы (примета современности, указание на то, что персонаж расслабился, предался воспоминаниям и т. п.); иными словами, некоторые единицы могут быть смешанными. По ходу действия возможна самая настоящая игра таких единиц: в романе «Голдфингер» Бонд, чтобы обыскать номер своего противника, получает от нанявшего его человека отмычку: это функция (кардинальная) в чистом виде; в фильме же деталь изменена: Бонд шутиа забирает связку ключей у горничной, и та не протестует: эта деталь не только функциональна, но и играет роль индекса, указывая на

характер героя (свобода в обращении и успех у женщин). Во-вторых, следует заметить, что все четыре класса, о которых только что шла речь, поддаются и иной, более близкой к лингвистической, группировке (мы еще вернемся к этому вопросу). В самом деле, катализаторы, индексы и информанты имеют одну общую черту: они служат *развертыванию* ядра; ядерные же функции, как мы покажем чуть ниже, образуют конечную совокупность из небольшого числа членов, логически связанных между собой, необходимых и достаточных; это своего рода каркас, и остальные единицы лишь заполняют его путем принципиально неограниченной конкретизации ядерных образований; известно, что то же самое имеет место во фразе, составленной из простых предложений, которые можно до бесконечности распространять путем различных удвоений, вставок, дополнений и т. п.: подобно фразе, повествовательный текст поддается неограниченной катализации. Малларме придавал столь большое значение данному типу структурной организации текста, что даже положил его в основу своего стихотворения «Бросок игральные костей...» с его «узлами» и «наростами», «ключевыми словами» и «словами-кружевами»; это стихотворение может служить символом любого повествовательного текста — и любого языкового построения.

3. Функциональный синтаксис

Каким образом, в соответствии с какой «грамматикой» все эти разнообразные единицы соединяются друг с другом, образуя повествовательные синтагмы? Каковы правила функциональной комбинаторики? Что касается индексов и информантов, то они сочетаются между собой совершенно свободно: так, например, обстоит дело в портрете, где вполне могут соседствовать черты характера персонажа и указания на его гражданское состояние; катализаторы же связаны с ядерными функциями отношением простой импликации: наличие катализатора с неизбежностью предполагает существование кардинальной функции, от которой этот катализатор зависит, но не наоборот. Что же до самих кардинальных функций, то они связаны между собой отношением солидарности: наличие функции предполагает наличие другой функции того же типа — и наоборот. На отношении солидарности необходимо остановиться подробнее, потому что именно оно создает самый каркас повествовательного текста (катализаторы, индексы и информанты можно удалить из произведения, а ядерные функции — нельзя), а также потому, что именно это отношение представляет основной интерес для исследователей, изучающих структуру повествовательного текста.

Мы уже отмечали, что сама структура повествовательного текста предполагает смешение временной последовательности и причинного следования событий, хронологии и логики. Именно эта двойственность порождает главную проблему, связанную с повествовательным синтаксисом. Не скрывается ли за хронологическим развертыванием сюжета некая ахронная логика его построения? Еще недавно исследователи расходились в решении этого вопроса. Пропп, проложивший, как известно, дорогу современным работам по сюжетосложению, был решительно убежден в невозможности редуцировать временную последовательность событий: их хронологические связи представлялись Проппу неоспоримой реальностью, и потому он считал необходимым укоренить сказочный сюжет во временном континууме. Однако даже сам Аристотель, противопоставляя трагедию (которую он определял через единство ее действия) истории (в которой он видел единство времени, но не единство действия), отдавал пальму первенства сюжетной логике, а не хронологии³². Так же поступают и все современные исследователи (Леви-Стросс, Греймас, Бремон, Тодоров): все они, расходясь во мнениях по ряду вопросов, вполне могли бы подписаться под следующим утверждением Леви-Стросса: «Хронологическая последовательность событий растворяется в ахронной матричной структуре»³³. Действительно, современные аналитики стремятся «дехронологизировать» и взамен этого «логизировать» повествовательный континуум, пронизать его «первородными молниями логики», как выражался Малларме применительно к французскому языку³⁴. По нашему мнению, задача должна состоять в том, чтобы дать структурное описание хронологической иллюзии; повествовательное время должно быть выведено из повествовательной логики. Иными словами, можно сказать, что временная последовательность представляет собой всего лишь структурный класс повествования (дискурса), подобно тому как в языке время существует лишь в форме системы глагольных времен; с точки зрения повествования то, что принято называть временем, или вовсе не существует, или по крайней мере существует только функционально, как элемент семиотической системы: время принадлежит не дискурсу как таковому, а плану референции; повествование, как и язык, знает только семиологическое время: как показывает работа Проппа, «подлинное» время — это всего лишь референтная, «реалистическая» иллюзия, и именно в таком качестве оно должно быть предметом структурного описания³⁵.

Какова же логика, которой подчиняются основные функции повествовательного текста? Именно этот вопрос активно решается в настоящее время и является предметом самых горячих споров. Поэтому мы отсылаем читателя к работам А.-Ж. Греймаса, Кл. Бремона и

Ц. Тодорова, посвященным логике повествовательных функций. Как показывает Ц. Тодоров, здесь существуют три главных исследовательских направления. Первый путь (Бремон) является собственно логическим в наибольшей степени: речь идет о том, чтобы воссоздать синтаксис человеческих поступков, изображенных в повествовательном тексте, воспроизвести ту последовательность «выборов», которым в каждой точке сюжета данный персонаж с необходимостью подчиняется³⁶, и раскрыть тем самым энергетическую, если так можно выразиться, логику сюжета³⁷, поскольку она берет персонажей в момент выбора ими действия. Вторая модель (Леви-Стросс, Греймас) – лингвистическая: главная задача исследования состоит здесь в обнаружении парадигматических оппозиций между функциями – оппозиций, которые согласно яковсоновскому принципу «поэтического»* «заполняют собой» повествовательный текст на всем его протяжении (правда, можно найти новые разработки, принадлежащие Греймасу, которые уточняют и дополняют парадигматику функций). Третий путь, намеченный Тодоровым, несколько отличается от первых двух, так как он переводит анализ на уровень «действий» (то есть персонажей) и пытается установить правила, при посредстве которых повествовательный текст комбинирует, варьирует и трансформирует известное число базовых предикатов.

Речь не о том, чтобы отдать предпочтение одной из этих рабочих гипотез; они не исключают друг друга, но скорее соревнуются между собой и к тому же находятся в настоящее время в процессе активной разработки. Единственное дополнение, которое мы позволим себе сделать, касается самих границ анализа. Даже если исключить из рассмотрения индексы, информанты и катализаторы, в повествовательном тексте (в особенности если дело идет о романе, а не о сказке) все равно останется очень большое количество кардинальных функций; многие из них не поддаются анализу в рамках только что упоминавшихся концепций, ибо их авторы до настоящего времени исследовали только крупные членения повествовательного текста. Между тем необходимо предусмотреть настолько подробное описание повествовательного текста, чтобы оно охватило *все* его единицы, мельчайшие сегменты; напомним, что кардинальные функции не могут быть определены с точки зрения их «важности», но лишь исходя из самой природы (предполагающей наличие взаимной импликации) отношений, существующих между ними: сколь бы незначительной ни казалась такая функция, как

* См.: Яковсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». – Прим. перев.

«телефонный звонок», она сама включает в себя несколько кардинальных функций (позвонить, снять трубку, поговорить, повесить трубку); с другой стороны, нужно уметь включить всю эту функцию в целом — по крайней мере путем последовательных приближений — в более крупные сюжетные сегменты. Функциональный план повествовательного текста предполагает такую организацию отношений, где базовой единицей может быть только небольшая группа функций, которую, вслед за Бременом, мы назовем *последовательностью*.

Последовательность — это логическая цепочка ядерных функций, связанных между собой отношением солидарности²⁸. Последовательность открывается тогда, когда один из ее членов не имеет солидарного ему антецедента, и закрывается тогда, когда другой член не имеет никакого консеквента. Возьмем в качестве примера самую банальную последовательность: заказать обед, получить его, съесть, заплатить по счету; все эти различные функции с очевидностью образуют замкнутую последовательность, ибо невозможен такой поступок, который предшествовал бы заказу или следовал за оплатой счета, не нарушая при этом однородной совокупности действий, обозначаемой словом «обед». Действительно, любая последовательность всегда поддается словесному обозначению. Выделяя крупные функции, образующие сказочный текст, Пропп, а вслед за ним Бремон оказались перед необходимостью дать им названия (*Подвох, Вредительство, Борьба, Договор, Соблазнение* и т. п.); называние совершенно необходимо и применительно к самым мельчайшим последовательностям, которые можно было бы назвать «микроследовательностями», образующими тончайшую фактуру повествовательной ткани. Относятся ли акты такого называния исключительно к компетенции аналитика? Иными словами, имеют ли они сугубо металингвистический характер? Да, несомненно, поскольку они касаются самого кода повествовательного текста, однако можно представить себе, что они составляют часть внутреннего метаязыка самого читателя (слушателя), который охватывает всякую логическую последовательность действий как номинальное целое: читать — значит называть; слушать — значит не только воспринимать язык, но и конструировать его. Названия последовательностей во многом похожи на те *слова-шапки (cover-words)*, которые употребляются в машинном переводе и приемлемым образом покрывают весьма разнообразные смыслы и их оттенки. Повествовательный язык, заложенный в нас, непосредственно содержит в себе эти основополагающие рубрики; самодостаточная логика, структурирующая те или иные последовательности, неразрывно связана с их наименованием: любая функция, открывающая последовательность *Соблазнение*, с момента своего появления предполагает — уже в самом

наименовании, которое она вызывает к жизни, — весь целиком процесс соблазнения, каким мы его знаем на основании всех повествований, сформировавших в нас язык повествования как таковой.

Сколь бы незначительной ни была последовательность, образованная малым числом ядерных функций (то есть, по сути, «диспетчеров»), она непременно несет в себе моменты риска, и именно это оправдывает ее анализ: объединение в последовательность логической цепочки простейших действий, составляющих акт угощения сигаретой (предложить сигарету, взять ее, зажечь, закурить), может показаться пустым занятием; дело, однако, в том, что в каждой из этих точек возможен альтернативный выбор, а следовательно — смысловая свобода: Дюпон, наниматель Джеймса Бонда, предлагает ему закурить от своей зажигалки, однако Бонд отказывается; смысл этой бифуркации в том, что Бонд инстинктивно боится ловушки³⁹. Таким образом, всякая последовательность представляет собой, если угодно, *логическую единицу, находящуюся под угрозой*, а это оправдывает ее выделение а *minimo*; вместе с тем оно обосновано и а *maximo*: замкнутая на самой себе, подведенная под определенное название, последовательность как таковая образует новую единицу, способную функционировать в качестве простого термина другой, более крупной последовательности. Вот, к примеру, микропоследовательность: *протянуть руку, пожать ее, отпустить*; это *Приветствие* способно стать простой функцией: с одной стороны, она играет роль индекса (вялость Дюпона и неприязнь к нему Бонда), а с другой — вся в целом становится членом более крупной последовательности, обозначаемой словом *Встреча*, прочие члены которой (*приближение, остановка, обращение, приветствие, усаживание*) сами могут быть микропоследовательностями. Таким образом, повествовательный текст структурируется за счет того, что существует целая система интеграции сюжетных единиц — начиная с мельчайших матричных элементов и кончая наиболее крупными функциями. Разумеется, дело идет о такой иерархии элементов, которая имманентна функциональному уровню текста: функциональный анализ может считаться завершенным только тогда, когда путем последовательного укрупнения единиц мы сумеем перейти от сигареты Дюпона к схватке Бонда с Голдфингером: в этом случае пирамида функций соприкоснется со следующим уровнем повествовательного текста (уровнем Действий). Итак, наряду с синтаксическими правилами, организующими сюжетные последовательности изнутри, существуют синтаксические (в данном случае — иерархические) отношения, связывающие эти последовательности друг с другом. С этой точки зрения первый эпизод «Голдфингера» можно представить в виде «стемматической» схемы:



и т.д.

Эта схема является сугубо аналитической. Читатель же замечает лишь линейную последовательность термов. Однако следует отметить, что термы, принадлежащие разным последовательностям, способны как бы вклиниваться друг в друга: бывает, что развитие одной последовательности ещё не закончено, как уже может появиться начальный терм другой последовательности: последовательности сочленяются по принципу контрапункта⁴⁰, с функциональной точки зрения структура повествовательного текста напоминает строение фуги. В рамках отдельного произведения процесс взаимного наложения последовательностей способен прекратиться — в результате полного разрыва между ними — лишь в том случае, если изоляция некоторых входящих в это произведение блоков (или «стемм») компенсируется на более высоком уровне Действий (персонажей): роман «Голдфингер», например, состоит из трех функционально независимых друг от друга эпизодов в силу того, что между его функциональными стеммами связь нарушается два раза: между эпизодом в бассейне и эпизодом в Форт-Ноксе отсутствуют какие бы то ни было событийные отношения; однако на уровне актантов отношения между ними существуют, так как персонажи (а следовательно, и их структурные связи) в обоих случаях остаются теми же. Это напоминает эпопею («состоящую из многих фабул»^{*}): эпопея — это повествовательный текст, распавшийся на функциональном уровне, но сохраняющий единство на уровне актантов (что видно на примере «Одиссеи» или театра Брехта). Необходимо, таким образом, увенчать уровень функций (составляющий основу повествовательной синтагмы) уровнем высшего порядка, откуда единицы первого уровня систематически черпают свой смысл; этим уровнем является уровень Действий.

* Аристотель. Поэтика, 1456, а 10. — Прим. перев.

III. Действия

1. В поисках структурного определения персонажа

В своей «Поэтике» Аристотель отводил персонажам второстепенную роль* и целиком подчинял их категории сюжетного действия: могут существовать, говорит Аристотель, фабулы без «характеров», однако характеры без фабулы невозможны. Эта точка зрения была воспринята теоретиками классической эпохи (Фоссиус). Первоначально персонаж был простым агентом действия⁴¹ и не обладал ничем, кроме имени; позднее он обрел психологическую плоть, превратился в индивида, в «личность», короче — в самостоятельное «существо», конструирующееся до и независимо от совершаемых им поступков⁴²; избавившись от подчиненной по отношению к сюжетному действию роли, персонажи стали воплощать психологическую субстанцию; в этом отношении они поддавались классификации; наиболее ярким ее примером может служить список «амплуа» в буржуазном театре (кокетка, благородный отец и т. п.). С первых же своих шагов структурный анализ проявил величайшую неприязнь к психологической трактовке персонажей — даже в тех случаях, когда такая трактовка позволяла их классифицировать; в этой связи Ц. Тодоров напоминает, что Томашевский доходил даже до полного отрицания сюжетной роли персонажа, хотя он и смягчил впоследствии эту свою позицию. Что касается Проппа, то он не стал исключать персонажей из анализа, но классифицировал их в соответствии с простой схемой, в основу которой положил не психологические признаки, а круги действий, свойственных этим персонажам (Даритель волшебного средства, Помощник, Вредитель и т. п.).

Со времен Проппа в связи с категорией персонажа перед структурным анализом повествовательного текста неизменно возникает одна и та же проблема: с одной стороны, персонажи (в качестве *dramatis personae*, или актантов) принадлежат особому уровню произведения, с необходимостью требующему описания, ибо вне этого уровня все мелкие «поступки» этих персонажей попросту становятся непонятными; так что можно утверждать, что на свете не существует ни одного рассказа без «персонажей»⁴³ или по крайней мере без «агентов» действия; однако, с другой стороны, этих весьма многочисленных «агентов» невозможно ни описать, ни классифицировать в «личностных» терминах: действительно, если «личность» рассматривать как сугубо историчес-

* См. там же, а 23. — *Прим. перев.*

кое явление, свойственное лишь некоторым (наиболее известным нам) жанрам, то необходимо учесть существование весьма обширной группы повествовательных произведений (народные сказки или некоторые современные тексты), в которых есть агенты действия, но нет личностей; если же считать, что сама категория «личности» возникает лишь как продукт критической рационализации, которую наша эпоха навязывает персонажам, являющимся в действительности сугубо повествовательными агентами, то и в этом случае «личностная» классификация невозможна. Аналитики-структуралисты весьма озабочены тем, чтобы избежать определения персонажа в психологических терминах, и потому до настоящего времени пытались определить его (выдвигая на этот счет различные гипотезы) не как некое «существо», но как «участника» действия. Так, по Кл. Бремону, каждый персонаж может быть агентом последовательности, состоящей из совершенных им поступков (*Вредительство, Соблазнение*); если последовательность предполагает наличие двух персонажей (а это обычный случай), то в ней присутствуют две перспективы или, если угодно, два обозначения одного и того же поступка (то, что в перспективе первого персонажа является *Вредительством*, в перспективе второго оказывается *Обманом*); в сущности, любой, даже второстепенный, персонаж становится героем своей собственной сюжетной последовательности. Со своей стороны, разбирая «психологический» роман («Опасные связи»), Ц. Тодоров основывается не на наличии в нем персонажей-личностей, а на существовании трех типов отношений, в которые они могут вступать и которые Тодоров называет базовыми предикатами (отношение любви, коммуникации и помощи); эти отношения подчиняются правилам двоякого рода: с одной стороны, это правила *деривации*, которые позволяют переходить к иным отношениям, а с другой — правила *действия*, позволяющие описывать трансформации этих отношений по ходу сюжета: хотя в «Опасных связях» действует множество персонажей, «то, что о них говорится» (их предикаты), поддается классификации. Наконец, А.-Ж. Греймас предлагает описывать и классифицировать персонажей повествовательных произведений не в зависимости от того, чем они являются, а в зависимости от того, что они делают (откуда и их название — *актанты*), ибо персонажей этих можно распределить по трем семантическим осям, организующим, между прочим, и обычное предложение (где есть субъект и объект, дополнение и обстоятельство); это ось коммуникации, ось желания (или поиска) и ось испытаний⁴; поскольку актанты распределены попарно, все бесконечное число персонажей, встречающихся в повествовательных произведениях, также укладывается в парадигматическую структуру (*Субъект/Объект, Адресант/Адресат, Помощник/Противник*), реализующуюся на протяжении всего по-

вестования; поскольку же определенный актант включает целый класс персонажей, он может воплощаться в самых различных обликах — в соответствии с правилами мультипликации, субституции или опущения.

Три указанные концепции обладают многими общими чертами. Еще раз подчеркнем, что суть заключается в определении персонажа через круг его действий, ибо эти круги малочисленны, устойчивы и поддаются классификации; вот почему, хотя второй уровень описания повествовательного текста охватывает именно персонажей, мы все же назвали его уровнем Действий: это слово, следовательно, надо понимать не в смысле тех конкретных поступков, которые составляют нижний уровень сюжета, а в смысле основополагающих осей повествовательного *праксиса* (желать, сообщать, бороться).

2. Проблема субъекта

Проблемы, связанные с классификацией персонажей повествовательных произведений, до сих пор еще окончательно не решены. Разумеется, все исследователи сходятся на том, что бесчисленное множество персонажей повествовательных текстов может быть подчинено правилам субституции и что даже в пределах одного произведения различные персонажи могут быть подведены под один и тот же тип⁴⁵. Вместе с тем похоже, что в модель действующих лиц, предложенную Греймасом (и по-своему развитую Тодоровым), не укладывается значительное число повествовательных текстов: подобно любой другой структурной модели, она важна не столько благодаря своей канонической форме (шестиактантная матрица), сколько благодаря упорядоченным трансформациям (отклонения, смещения, редупликации, субституции), которые она вводит; это позволяет надеяться на создание типологии действующих лиц в повествовательных произведениях⁴⁶; и все же, даже если подобная матрица обладает большой классифицирующей силой (как это имеет место с актантами Греймаса), она плохо объясняет разнообразие повествовательных ролей в случае, если их анализировать в перспективе каждого из персонажей; если же наличие таких перспектив учитывается (что имеет место у Бремона), то вся система персонажей оказывается слишком дробной; правда, модель Тодорова лишена обоих указанных недостатков, однако к настоящему времени с ее помощью описано всего лишь одно произведение. Тем не менее похоже, что все эти противоречия можно довольно быстро разрешить. Подлинная трудность, обнаруживаемая при классификации персонажей, состоит в том, чтобы определить место (и тем самым существование) *субъекта* в рамках любой матрицы действующих лиц независимо от ее конкретной формы. Кто является субъектом (героем) повествовательного текста? Существует или нет при-

вилегированный класс персонажей? Наши романы тем или иным, иногда даже негативным, образом приучили нас выделять из всей массы персонажей одного, главного. Однако такое привилегированное положение героя отнюдь не свойственно всей повествовательной литературе. Так, есть много произведений, где изображается борьба двух противников за один и тот же объект, так что «действия» этих персонажей как бы приравнены друг к другу; в этом случае субъект оказывается двойственным в самом прямом смысле слова и ему невозможно придать единичность посредством операции субституции; очень может быть, что в этом случае мы имеем дело с обычной для архаики повествовательной формой, когда в тексте, словно бы построенном по образцу некоторых языков, также происходит *дуэль* персонажей. Эта дуэль представляет тем больший интерес, что она раскрывает родство повествовательного текста с некоторыми (сугубо современными) играми, где два равных противника стремятся завладеть объектом, который предлагает им арбитр; такая модель напоминает матрицу действующих лиц, предложенную Греймасом, и в этом нет ничего удивительного, коль скоро игра, являясь своего рода языком, обладает той же символической структурой, которую можно обнаружить в естественном языке и в повествовательных текстах: игра — это тоже нечто вроде предложения⁴⁷. Итак, если все же сохранить в неприкосновенности привилегированный класс персонажей (субъект поиска, желания, действия), то по крайней мере необходимо придать ему большую гибкость, проинтерпретировав этого актанта в категориях лица — грамматического лица, а не психологической личности: чтобы описать и классифицировать личную (*я/ты*), аперсональную единственного числа (*он*), двойственную и множественную категории*, управляющие действием, нам вновь придется обратиться к лингвистической модели. Возможно, что именно эти грамматические категории лица (воплощенные в личных местоимениях) дадут нам ключ к уровню актантов. Однако поскольку эти категории могут быть определены лишь в плане дискурса, а не в плане референции⁴⁸, то и сами персонажи, выделяемые в качестве единиц на уровне актантов, могут обрести смысл (быть поняты) только в том случае, когда они интегрируются в рамках третьего уровня описания, который — в отличие от уровня Функций и уровня Действий — мы назовем здесь уровнем Повествования.

* «Лицо свойственно только позициям “я” и “ты”. Третье лицо является уже в силу своей структуры неличной формой глагольной флексии. ...“Я”, которое производит высказывание, “ты”, к которому “я” обращается, каждый раз уникальны. Напротив, “он” может представлять собой бесконечное число субъектов — либо ни одного» (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с. 264). — *Прим. перев.*

IV. Повествование

1. Нарративная коммуникация

Подобно тому как в сюжетном тексте существует отношение обмена (между подателем и бенефициарием), сам текст, входя в тот же гомологический ряд, в свою очередь является объектом коммуникативного акта: любой рассказ имеет подателя и получателя. Известно, что в пределах языковой коммуникации *я* и *ты* предполагают друг друга с абсолютной необходимостью; равным образом не может быть рассказа там, где нет повествователя и слушателя (читателя). Это утверждение может показаться банальным, однако до сих пор из него извлекли далеко не все возможные выводы. Правда, о роли адресанта говорилось предостаточно (так, принято изучать «автора» романа, хотя при этом зачастую вовсе не задаются вопросом, действительно ли он является «рассказчиком»), зато, когда дело заходит о читателе, литературная теория проявляет гораздо больше стыдливости. Действительно, задача состоит вовсе не в том, чтобы проникнуть в мотивы повествователя или понять эффект, производимый рассказом на читателя; она в том, чтобы описать код, при посредстве которого повествователь и читатель обозначиваются на протяжении всего процесса рассказывания. На первый взгляд кажется, что знаки повествователя гораздо более заметны и многочисленны, нежели знаки читателя (повествователь намного чаще говорит *я*, а не *ты*), в действительности же знаки читателя просто более сложны, чем знаки повествователя; так, всякий раз, когда рассказчик перестает «изображать» и приступает к сообщению фактов, прекрасно известных ему самому, но неизвестных читателю, возникает читательский знак: ведь нет никакого смысла в том, чтобы рассказчик сам себя информировал о том, что ему и без того известно. «Хозяином этого заведения был Лео», — говорится в одном романе, написанном от первого лица⁴⁹. Эта фраза есть знак, обозначающий читателя и очень похожий на то, что Якобсон назвал конативной функцией* коммуникативного акта. Впрочем, поскольку классификация знаков восприятия не разработана (хотя они чрезвычайно важны), отвлечемся на время от них и скажем несколько слов о знаках повествователя⁵⁰.

Кто является отправителем повествовательного текста? По-видимому, до настоящего времени на этот вопрос предлагалось три ответа. Согласно первому повествование осуществляет личность — в сугубо психологическом смысле слова; у этой личности есть имя, и она явля-

* См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против», с. 200. — Прим. перев.

ется автором, то есть вполне определенным индивидом, в котором «личность» и владение профессиональным мастерством неперестанно как бы обмениваются друг с другом; время от времени этот индивид берется за перо, чтобы сочинить очередную историю; иными словами, произведение (в частности, роман) оказывается средством для выражения внешнего по отношению к этому произведению *я*. Согласно второй концепции повествователь — это носитель всеведущего и, как кажется, безличного сознания; рассказывая свои истории, он словно бы стоит на высшей точке зрения, точке зрения самого Бога⁵¹: с одной стороны, повествователь имманентен своим персонажам (ибо знает все об их внутреннем мире), а с другой — отстранен от них (ибо ни с одним из них не отождествляет себя больше, чем с остальными). Согласно третьей, новейшей концепции (Генри Джеймс, Ж.-П. Сартр) повествователь должен сообщать лишь о том, что способны видеть или знать его персонажи, так, словно все они по очереди выступают в роли рассказчика. Все три концепции одинаково уязвимы, в той мере, в какой они рассматривают повествователя и персонажей в качестве реальных, «живых» людей (неистребимое могущество этого литературного мифа хорошо известно), так, словно природа повествовательного текста определяется его уровнем референции (все три концепции в равной мере являются «реалистическими»). Между тем в действительности — по крайней мере на наш взгляд — повествователь и его персонажи по самой своей сути являются «бумажными существами»; автор (физический) текста ни в чем не совпадает с рассказчиком⁵²; знаки рассказчика имманентны самому рассказу и, следовательно, в полной мере поддаются семиотическому анализу; но чтобы утверждать, будто и сам автор (громко заявляющий о себе, прячущийся или растворяющийся в своих персонажах) обладает «знаками», которыми усеивает произведение, придется допустить, что язык личности как бы описывает ее собственные приметы, вследствие чего автор превращается в суверенного субъекта, а рассказ — в инструментальное выражение этой суверенности: структурный анализ не может принять такого допущения; для него тот, *кто говорит* (в самом повествовательном произведении), — это не тот, *кто пишет* (в реальной жизни), а тот, *кто пишет*, — это не тот, *кто существует*⁵³.

На практике повествовательный уровень в собственном смысле слова (код повествователя) образован, подобно языку, всего лишь двумя системами знаков — личными и неличными. Эти системы отнюдь не обязательно требуют лингвистической маркировки при помощи местоимений 1-го (*я*) или 3-го (*он*) лица; к примеру, можно встретить произведения или как минимум отдельные эпизоды, которые написаны от 3-го лица, но в качестве подлинного субъекта имеют 1-е лицо.

Как это узнать? Для этого достаточно «переписать» рассказ (или эпизод), сменив местоимение *он* на местоимение *я*: если подобная операция не повлечет за собой иных изменений, кроме перемены грамматического лица, то можно быть уверенным, что мы остались в пределах личной системы: так, хотя начало «Голдфингера» написано от 3-го лица, на самом деле повествование здесь ведется от лица самого Джеймса Бонда; для смены повествовательной инстанции нужно, чтобы *rewriting* оказался невозможен: так, фраза «Он заметил человека лет пятидесяти, довольно молоджавого» и т. п. является сугубо личной — несмотря на местоимение *он* («Я, Джеймс Бонд, заметил» и т. д.); однако повествовательное сообщение «Казалось, позвякивание льда о стенку стакана вызвало у Бонда внезапное озарение» не может быть личным из-за глагола «казаться»; именно этот глагол (а не местоимение *он*) становится знаком неличной формы. Очевидно, что неличный модус является традиционным повествовательным модусом: язык выработал целую систему времен, свойственную повествовательным текстам и ориентированную на аорист⁵⁴; такая система призвана уничтожить то настоящее время, в котором находится говорящий субъект. «В повествовательном тексте, — замечает Бенвенист, — никто не говорит». Тем не менее личная форма (в ее более или менее замаскированных проявлениях) понемногу захватила повествование, сведя его к *hic et nunc* речевого акта (в этом как раз и состоит существо системы личных форм); неудивительно поэтому, что сегодня можно встретить множество повествовательных произведений, где личная и неличная формы чередуются — иногда даже в пределах одного предложения — с исключительной быстротой; такова, к примеру, следующая фраза из «Голдфингера»:

Его глаза	<i>личная</i>	<i>форма</i>
серо-голубого цвета	<i>неличная</i>	<i>форма</i>
смотрели в глаза Дюпона, который		
не знал, как ему держаться,	<i>личная</i>	<i>форма</i>
ибо в этом пристальном взгляде		
читалась искренность, смешанная		
с иронией и самоиронией.	<i>неличная</i>	<i>форма</i>

Понятно, что смешение этих систем воспринимается как удобный прием, который может служить даже мошенническим целям: так, в одном из детективов Агаты Кристи («Пять часов двадцать пять минут») загадка создается исключительно за счет плутовства на повествовательном уровне: некий персонаж описывается изнутри, между тем как именно он и является убийцей⁵⁵: все сделано так, словно одно и то же лицо наделено сознанием свидетеля, имманентным повествоательно-

му дискурсу, и в то же время — сознанием убийцы, имманентным плану референции: загадка поддерживается исключительно за счет смешения двух систем. Нетрудно понять, почему на противоположном полюсе литературы предпринимаются попытки утвердить строгое соблюдение избранной системы как необходимое для произведения условия (несмотря на то, что не всегда эти попытки увенчиваются успехом).

Стремление к такой строгости — а ее ищут многие современные писатели — отнюдь не обязательно диктуется эстетическими требованиями; что касается романа, именуемого психологическим, то для него обычно характерно смешение обеих систем: в нем последовательно чередуются знаки лица со знаками не-лица. Парадокс состоит в том, что «психология» неспособна ограничиться использованием неличной формы в ее чистом виде, ибо если целиком свести рассказ к одной только дискурсивной инстанции, или, если угодно, к акту говорения, то под угрозой окажется само психологическое содержание личности: психологическая личность (принадлежащая плану референции) не имеет никакого отношения к лингвистическому лицу; последнее невозможно определить исходя из настроений, намерений или черт характера, но только на основании его места (кодифицированного) в пределах повествовательного дискурса. Вот это-то формальное лицо и становится тем предметом, о котором пытаются говорить некоторые современные писатели; дело идет о важнейшем перевороте (недаром ведь у публики сложилось впечатление, что «романов» больше не пишут), цель которого — перевести повествовательный текст из сугубо констативного регистра (которому он принадлежал до настоящего времени) в регистр перформативный, где содержанием высказывания оказывается самый акт высказывания⁶: сегодня писать не значит более «рассказывать» нечто, это значит говорить о самом факте рассказывания, превращать любой референт («то, о чем говорится») в акт речи; вот почему отныне известная часть современной литературы является не дескриптивной, но транзитивной: она пытается воплотить в речи настоящее время в его чистом виде, настолько чистом, чтобы любой дискурс совпал с самим актом, который его порождает, а всякий *logos* оказался сведен (или распространен) к *lexis*⁵⁷ *.

2. Ситуация рассказывания

Итак, повествовательный уровень образован знаками нарративности, совокупностью операторов, которые позволяют реинтегрировать

* *Logos* (греч.) — зд. акт представления предмета в мысли; *lexis* (греч.) — зд. акт представления предмета в речи. — Прим. перев.

функции и действия в рамках повествовательной коммуникации, связывающей подателя и получателя текста. Некоторые из этих знаков изучались и ранее: так, известно, что в устной литературе существуют определенные кодифицированные правила исполнения произведения (метрические формулы, атрибутивные формулы и т. п.), известно также, что автором в этом случае считается не тот, кто умеет выдумывать наиболее занятные истории, а тот, кто наилучшим образом владеет повествовательным кодом, находящимся в распоряжении сказителя и его слушателей; в фольклоре повествовательный уровень выделяется столь отчетливо, его правила столь обязательны, что трудно вообразить себе «сказку», лишенную кодифицированных знаков повествования («жили-были» и т. п.). Что касается письменных литератур, то и в них давно уже отмечено существование различных «форм дискурса» (которые в действительности являются знаками нарративности): это относится к самой классификации способов авторского вмешательства, намеченной Платоном и подхваченной Диомедом⁵⁸, к кодификации зачинов и концовок, к различным формам речи (*oratio directa*, *oratio indirecta* с ее вводящим словом *inquit*, *oratio tecta*)⁵⁹, к изучению повествовательных «точек зрения» и т. п. Все эти явления принадлежат повествовательному уровню. Сюда следует добавить и письмо в целом, ибо его роль состоит не в том, чтобы «передать» рассказ, но в том, чтобы его афишировать.

В самом деле, единицы двух низших уровней интегрируются в повествовательном уровне лишь тогда, когда он становится ощутимым: высшая форма рассказа именно как рассказа трансцендентна собственно сюжетному содержанию и форме (функциям и действиям). Этим объясняется тот факт, что повествовательный уровень является последним, доступным для анализа, в том случае, если мы не выходим за пределы текста-объекта, то есть за рамки имманентных правил, лежащих в его основе. И действительно, смысл в повествование может внести только тот мир, который им пользуется: по ту сторону повествовательного уровня начинается мир, иначе говоря, другие системы (социальные, экономические, идеологические), единицами которых служат уже не одни только рассказы, но и элементы, принадлежащие к иной субстанции (исторические факты, социальные детерминации, типы поведения и т. п.). Подобно тому как компетенция лингвистики ограничивается пределами предложения, компетенция повествовательного анализа ограничивается уровнем повествовательного дискурса: далее — переход к иным семиотическим системам. Лингвистике также известны подобного рода границы, которые она постулировала (хотя еще и не изучила) под именем *ситуации*. Халидей определяет (применительно к предложению) «ситуацию» как совокупность лингвистических фактов, не ассоциированных во фразу⁶⁰, а Прието — как

«совокупность фактов, известных получателю сообщения в момент семиотического акта и независимо от него»⁶¹. Можно сказать, что любой рассказ связан с «ситуацией рассказывания», с совокупностью кодифицированных правил, которые регулируют его потребление. В так называемых «архаических» обществах ситуация рассказывания отличалась высокой степенью подобной кодификации⁶², в наши же дни только авангардистская литература продолжает мечтать о кодификации акта чтения — зрелищной, как у Малларме, который хотел, чтобы книга декламировалась перед публикой в соответствии со строгими правилами, или же типографской, как у Бютора, который стремится сопроводить книгу знаками ее собственной книжности. Однако обычная практика нашего общества состоит в том, чтобы скрыть, насколько это возможно, кодифицированный характер самой ситуации рассказывания: бесконечно число повествовательных приемов, цель которых в том, чтобы натурализовать вводимый сюжет, притворно объяснить его появление естественными мотивировками и, если так можно выразиться, «лишить его начала»: таковы романы в письмах, таковы якобы найденные кем-то рукописи, таковы авторы, будто бы повстречавшиеся с рассказчиком приводимой истории, таковы фильмы, где действие начинается еще до титров. Нежелание афишировать свои собственные коды — типичный признак буржуазного общества и порожденной им массовой культуры, испытывающих потребность в таких знаках, которые не походили бы на знаки. Впрочем, это явление оказывается всего лишь своего рода структурным эпифеноменом: сколь бы привычным и незначительным ни казалось нам сегодня движение, которым мы раскрываем книгу, газету или включаем телевизор, это незаметное движение сразу, целиком и с необходимостью приводит в действие повествовательный код, который заложен в нас и в котором мы нуждаемся. Итак, повествовательный уровень играет двоякую роль: с одной стороны, соприкасаясь с ситуацией рассказывания (а иногда даже включая ее в себя), он выводит текст во внешний мир — туда, где текст раскрывается (потребляется); однако в то же время этот уровень как бы увенчивает низшие уровни произведения и потому придает тексту замкнутую завершенность: он бесповоротно превращает текст в высказывание на таком языке, который предполагает и включает в себе свой собственный метаязык.

V. Система повествовательного текста

Естественный язык можно определить как продукт взаимодействия двух основополагающих механизмов: с одной стороны, это механизм членения, или сегментации, который приводит к появлению

дискретных единиц (*форма*, по Бенвенисту), с другой — механизм интеграции, включающий эти единицы в состав единиц более высокого уровня (*смысл*). Такой же двуединый механизм можно обнаружить и в языке повествовательных произведений; здесь тоже происходят процессы членения и интеграции, здесь тоже есть форма и есть смысл.

1. Разъединение и развертывание

Повествовательная форма обладает возможностями двоякого рода: во-первых, она способна разъединять знаки по ходу сюжета, а во-вторых — заполнять образовавшиеся промежутки непредсказуемыми элементами. На первый взгляд обе эти возможности кажутся проявлением повествовательной свободы; однако на самом деле суть повествовательного текста состоит как раз в том, что указанные сдвиги предусмотрены самой языковой системой⁶³.

Разъединение знаков существует и в естественном языке. Балли изучил это явление применительно к французскому и немецкому языкам⁶⁴; так, если знаки, образующие некоторое сообщение, перестают следовать друг за другом в обычном порядке и их линейность (логическая) нарушается (например, в случае, когда предикат предшествует субъекту), то мы имеем дело с явлением дистаксии. Следует отметить такую форму дистаксии, при которой части одного знака в пределах сообщения отделены друг от друга другими знаками (так обстоит дело с отрицанием *ne jamais* и с глаголом *a pardonné* во фразе *elle ne nous a jamais pardonné* 'Она нас так никогда и не простила'): если знак фракционирован, то его означаемое распределено между несколькими означающими, которые не могут быть поняты по отдельности. При разборе функционального уровня мы видели, что в повествовательных текстах наблюдается точно такое же явление: хотя элементы, составляющие сюжетную последовательность, образуют единое целое, тем не менее они могут оказаться отделенными друг от друга в том случае, если между ними вклиниваются единицы, принадлежащие иным последовательностям: мы уже говорили, что структура повествовательного текста напоминает строение фуги⁶⁵. Пользуясь терминологией Балли, противопоставившего синтетические языки, в которых, как в немецком, преобладает дистаксия, языкам аналитическим, которые в большей степени подчиняются принципу логической линейности и моносемии (таков французский), следует признать, что язык повествовательных текстов отличается высокой степенью синтетичности в силу наличия в нем приемов охвата и включения; каждая точка рассказа задает одновременно несколько смысловых координат: так, когда Джеймс Бонд в ожидании самолета заказывает себе порцию виски, мы имеем дело с полисемическим признаком, со своеобразным символи-

ческим узлом, вбирающим в себя сразу несколько означаемых (современность обстановки, атмосфера достатка, праздности); однако в качестве функциональной единицы заказ виски должен постепенно включаться во все более и более широкие контексты (заказанный напиток, ожидание, отъезд) до тех пор, пока не обретет своего окончательного смысла: именно таким образом любая единица «входит» в целостность повествовательного текста, хотя вместе с тем такой текст «держится» лишь благодаря разъединению и иррадиации составляющих его единиц. Принцип разъединения накладывает на язык повествовательного текста свою печать: поскольку этот принцип основан на существовании отношений — нередко весьма отдаленных — между различными элементами и тем самым предполагает доверие к человеческому рассудку и памяти, он предстает как сугубо логическое явление и на место простых и чистых копий изображаемых событий ставит их смысл: так, мало вероятно, чтобы в «жизни» — при встрече двух людей — за приглашением садиться немедленно не последовало бы ответное действие; зато в повествовательном произведении эти две смежные — с миметической точки зрения — единицы могут быть разделены длинной цепочкой перебивающих элементов, принадлежащих к совершенно иным функциональным последовательностям; так возникает своеобразное *логическое время*, имеющее отдаленное отношение к реальному времени, поскольку внешне разбросанные единицы скреплены жесткой логикой, связывающей ядерные функции в последовательности. Очевидно, что прием «задержания» — это всего лишь привилегированный или, если угодно, интенсивный способ разъединения элементов: с одной стороны, этот прием (за счет эмфатических средств ретардации или временных сдвигов) позволяет оставить сюжетную последовательность открытой, укрепляя тем самым контакт с читателем (слушателем) и прямо выполняя фатическую функцию; с другой — он заставляет читателя опасаться, что последовательность так и останется незавершенной, а парадигма — открытой (если верно, как мы полагаем, что всякая последовательность содержит в себе два полюса); иными словами, этот прием несет в себе угрозу логического расстройств сюжета, которое читатель предохраняет с тревогой и удовольствием (тем большим, что в конечном счете сюжет всякий раз восстанавливает свою логику); таким образом, прием «задержания» как бы играет с повествовательной структурой, подвергая ее риску лишь затем, чтобы укрепить еще более: в плане интеллигибельного восприятия сюжета он выполняет функцию самого настоящего thrilling'a*: вскрывая всю не-

* Щекочущий нервы, трилинг (англ.). — Прим. ред.

прочность синтагматических (но отнюдь не парадигматических) связей между функциями, «задержание» словно бы воплощает принципиальную особенность самого языка, где все эмоциональное является в то же время и интеллектуальным: «задержание» оказывает воздействие благодаря своей функции, а не благодаря своему «наполнению»⁶⁶.

Всегда, когда можно разделить, можно и заполнить. В промежутке между функциональными ядрами возникает пространство, которое можно заполнять почти до бесконечности; так, сюда вмещается большое число катализаторов; но катализаторы сами дают основания для построения новой типологии: свобода катализации может проистекать как из содержания самих функций (некоторые из них — например, *Ожидание*⁶⁷ — поддаются катализации лучше, чем другие), так и из свойств повествовательной субстанции (письменный язык в гораздо большей степени поддается диерезе — и, следовательно, катализации, — чем, скажем, язык кино: намного проще «расчленить» некоторое движение при повествовании о нем, нежели при его визуальном изображении⁶⁸). Возможность катализировать повествовательный текст создает возможность и для его эллипсиса. С одной стороны, всякая функция (к примеру, «он плотно пообедал») позволяет обойтись без всех тех виртуальных катализаторов, которые она предполагает (подробности обеда)⁶⁹, с другой стороны, любую последовательность можно свести к ее ядерным функциям, а иерархию последовательностей — к единицам высшего уровня, не нарушая при этом смысла сюжета: сюжет узнается даже в том случае, когда его синтагматика ужата настолько, что состоит из одних только актантов и наиболее крупных функций — тех, которые возникают в результате последовательной интеграции остальных функциональных единиц⁷⁰. Иными словами, повествовательный текст допускает, чтобы его *резюмировали* (прежде такое резюме называли словом *argumentum*). На первый взгляд так обстоит дело и с любым другим типом высказывания; на самом же деле каждый из них предполагает и свой способ резюмирования; скажем, резюмировать лирическое стихотворение, которое представляет собой развернутую метафору одного-единственного означаемого⁷¹, — значит попросту назвать это означаемое; однако при этом сама операция такого рода оказывается настолько разрушительной, что она уничтожает стихотворение (будучи резюмировано, любое лирическое стихотворение сводится к означаемым *Любовь* и *Смерть*): отсюда убеждение, что стихотворение резюмировать нельзя. Напротив, при резюмировании повествовательного произведения (если оно осуществлено в согласии со структурными критериями) индивидуальность сообщения сохраняется. Иными словами, повествовательный текст *поддается переводу*, не претерпев при этом значи-

тельного ущерба: неперебиваемым в нем остается только то, что принадлежит последнему, собственно повествовательному уровню: так, перенести знаки повествовательности из романа в кинофильм можно лишь с большим трудом, ибо кино знает личный модус лишь в исключительных случаях⁷², что же касается самого верхнего слоя нарративного уровня — собственно письма, то он вообще не способен переходить из языка в язык (или же переходит в крайне неадекватной форме). Факт переводимости повествовательного текста вытекает из самой структуры его языка; вот почему, двигаясь в противоположном направлении, можно будет обнаружить эту структуру путем выделения и классификации различных (в различной степени переводимых и неперебиваемых) элементов повествовательного текста: существование (в нашей современности) разнообразных, конкурирующих друг с другом семиотических систем (литература, кино, комиксы, радиопередачи) может значительно облегчить подобного рода анализ.

2. Мимесис и смысл

Второй важный процесс, происходящий в языке повествовательного текста, — это процесс интеграции: явление, разъятое на известном уровне (например, та или иная последовательность), чаще всего воссоединяется на следующем уровне (таковы последовательности более высокого иерархического ранга, совокупные означаемые нескольких разрозненных признаков, действия определенного класса персонажей). Сложное устройство повествовательного текста сопоставимо со сложностью органиграммы, способной интегрировать как более ранние, так и более поздние операции; точнее говоря, именно механизм интеграции — в самых разнообразных своих формах — позволяет упорядочить всю сложную и на первый взгляд не поддающуюся охвату совокупность единиц того или иного уровня; именно он позволяет определенным образом организовать наше понимание разъединённых, оказавшихся по соседству или просто гетерогенных элементов текста (какими они даны в повествовательной синтагме, знающей лишь одно измерение — линейное). Если, вслед за Греймсом, назвать *изотопией* некоторое смысловое единство (например, такое, которое пропитывает знак и его контекст), то можно будет сказать, что интеграция — это фактор изотопии: каждый интегративный уровень передает свою изотопию единицам нижележащего уровня и тем самым не позволяет смыслу «плясать», что неизбежно случится, если мы не примем во внимание сам факт разделенности уровней. Тем не менее повествовательная интеграция — это не абсолютно правильный процесс, напоминающий стройное архитектурное сооружение, возникающее в результате симметричного складывания бесконечного

множества простых элементов в некое сложное целое; нередко одна и та же единица имеет сразу два коррелята — первый на одном уровне (такова, например, функция, входящая в последовательность), а второй — на другом (таков индекс, отсылающий к актанту); тем самым всякий рассказ предстает как последовательность элементов, непосредственно или опосредованно связанных друг с другом и все время взаимно наслаивающихся; механизм дистаксии организует «горизонтальное» чтение текста, а механизм интеграции дополняет его «вертикальным» чтением: непрестанно играя различными потенциальными возможностями, структура как бы «прихрамывает» и в зависимости от реализации этих возможностей придает рассказу его специфический «тонус», его энергию; каждая единица предстает как в своем линейном, так и в своем глубинном измерении, и рассказ «движется» следующим образом: благодаря взаимодействию двух указанных механизмов структура ветвится, расширяется, размыкается, а затем вновь замыкается на самой себе; появление любого нового элемента заранее предусмотрено этой структурой. Разумеется, повествовательная свобода существует точно так же, как существует свобода говорящего индивида по отношению к языку, которым он пользуется, однако эта свобода в буквальном смысле слова *о-граничена*: между строгим кодом языка и столь же строгим кодом повествования пролегает как бы незаполненное пространство — предложение. Если мы попытаемся охватить письменный повествовательный текст в его единстве, то заметим, что он начинается с наиболее сильно кодифицированного яруса (это фонематический или даже меризматический уровень), затем постепенно словно бы расслабляется, пока не доходит до предложения как высшей точки комбинаторной свободы, а затем вновь начинает затвердевать; двигаясь от небольших групп предложений (микроследовательности), все еще сохраняющих значительную свободу, он в конце концов достигает уровня, образованного крупными действиями и подчиненного строгому и ограниченному коду: таким образом, творческая зона внутри повествовательного текста (по крайней мере в случае его «мифологического» отождествления с жизнью) распространяется в пространстве *между двумя кодами* — лингвистическим и транслингвистическим. Вот почему парадоксальным образом можно сказать, что *искусство* (в романтическом смысле слова) сводится к умению подбирать детали, между тем как *воображение* позволяет овладеть самим кодом. «В сущности, — замечает Э. По, — нетрудно заметить, что изобретательный человек всегда обладает богатым воображением, а человек с подлинным воображением — это не кто иной, как аналитик...»⁷³

Итак, необходимо критически взглянуть на так называемую «реалистичность» повествовательного текста. Когда в помещении, где дежурит Бонд, раздается телефонный звонок, герой, по словам автора, «думает»: «Связь с Гонконгом всегда работает очень скверно, и оттуда бывает нелегко дозвониться». Так вот, ни «мысли» Бонда, ни плохое качество телефонной связи не составляют подлинной информации; возможно, что эти детали и придают эпизоду больше «жизненности», но подлинная информация, которая станет понятна только позднее, заключается в локализации телефонного звонка, а именно в том, чтобы привязать его к *Гонконгу*. Таким образом, в любом повествовательном тексте подражание оказывается случайным фактором⁷⁴; функция рассказа не в том, чтобы «изобразить» нечто, а в том, чтобы разыграть некий спектакль, который продолжает оставаться для нас весьма загадочным, но природа которого в любом случае не может быть миметической; «реальность» той или иной сюжетной последовательности заключается вовсе не в том, что она якобы воспроизводит известные события в их «естественном» следовании друг за другом, но в той логике, которая организует указанную последовательность, как бы идя при этом на риск, чтобы в конце концов полностью восторжествовать; иными словами, можно сказать, что исток, определяющий возникновение всякой сюжетной последовательности, — не в самом по себе наблюдении над действительностью, а в необходимости видоизменить и преодолеть самую первичную *форму*, данную человеку, — форму повтора: по самой своей сути сюжетная последовательность есть такое целое, внутри которого невозможны никакие повторения; сама логика — а вместе с ней и весь повествовательный текст — играет здесь эмансипирующую роль; весьма вероятно, что люди постоянно, снова и снова, проецируют в повествовательный текст все, что они пережили, все, что они видели; однако они проецируют все это в такую форму, которая одержала победу над принципом повторяемости и утвердила модель становящегося бытия. Суть рассказывания не в том, чтобы сделать события зримыми, рассказ не подражает; волнение, которое мы способны испытать при чтении романа, — это не волнение, вызванное «зримостью» соответствующих образов (в самом деле, при рассказывании мы не «зрим» ровным счетом ничего); это волнение, внушаемое нам смыслом, то есть некоей высшей реляционной упорядоченностью, для которой также характерны свои переживания, надежды, опасности и победы: с точки зрения референции (реальности) «то, что происходит» в рассказе, есть в буквальном смысле слова *ничто*⁷⁵; а то, что в рассказе «случается», так это сам язык, приключение языка, появлению которого мы все время радуемся. Хотя о происхождении повествования мы знаем не больше, чем о происхождении языка, вполне разумно будет предположить, что повествование возникло одновременно

но с монологом, который является более поздним продуктом, нежели диалог; в любом случае — не вторгаясь при этом в область филогенетической гипотезы — показательным, быть может, следует признать тот факт, что ребенок «изобретает» предложение, повествование и Эдипа в одно и то же время (примерно, в возрасте трех лет).

Примечания

¹ Напомним, что совсем не так обстоит дело с поэзией или эссеистикой, восприятие которых различается в зависимости от культурного уровня их потребителей.

² Разумеется, «искусство» рассказчика существует: это способность порождать повествовательные тексты (сообщения) на основе определенной структуры (кода); такое искусство совпадает с понятием *перформации* у Н. Хомского, и это понятие весьма далеко от представления об авторском «гении», трактуемом, в романтическом ключе, как почти неизъяснимая загадка личности.

³ Ср. историю хеттского *a*, предсказанного Соссюром, но реально открытого лишь полвека спустя (см.: *Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974, с. 50–51).

⁴ Напомним о современных требованиях, предъявляемых к лингвистическому описанию: «Языковую структуру следует соотносить не только с данными соответствующего лингвистического корпуса, но и с грамматической теорией, этот корпус описывающей» (*Bach E. An introduction to transformational grammars*. New York, 1964, p. 29). Ср. также: «...признано, что язык необходимо описывать как формальную структуру, но что такое описание требует предварительно соответствующих процедур и критериев и что в целом реальность исследуемого объекта неотделима от метода, которым объект определяют» (*Бенвенист Э. Общая лингвистика*, с. 129).

⁵ Очевидная абстрактность исследований, представленных в этом выпуске сборника «Коммюникасьон», носит методологический характер; она проистекает из стремления скорейшим образом формализовать результаты ряда конкретных анализов; формализация же отличается от других видов обобщения.

⁶ Но не обязательным (см. работу Кл. Бремона «Логика повествовательных возможностей» (рус. перев. в сб.: «Семиотика и искусствоведение». М.: Мир, 1972, с. 108–135. — *Прим. перев.*), связанную не столько с лингвистикой, сколько с логикой.

⁷ *Martinet A. Réflexions sur la phrase//Language and Society*. Copenhagen, 1961, p. 113.

⁸ Само собой разумеется, отмечает Якобсон, что между предложением и более крупными языковыми образованиями существуют раз-

личные переходы: так, правила сочинения действуют и за пределами предложения.

⁹ См., в частности: Бенвенист Э. Цит. соч., гл. X; см. также: Harris Z. S. *Discourse Analysis//Language*, 1952, № 28, p. 1–30; Ruwet N. *Analyse structurale d'un poème français//Linguistics*, 1964, № 3, p. 62–83.

¹⁰ Одной из задач лингвистики дискурса как раз и является построение его типологии. Предварительно можно выделить три большие группы дискурсов – метонимические (повествовательные), метафорические (лирическая поэзия, учительная литература) и энтимематические (интеллектуальная дискурсия).

¹¹ См. ниже, III, 1.

¹² Здесь стоит вспомнить об интуитивном ощущении Малларме, возникшем у него, когда он задумал написать работу по лингвистике: «Язык представился ему орудием вымысла: он воспользуется методом языка (определить этот метод). Язык размышляющий над самим собой. В конечном счете вымысел как раз и представляется ему тем средством, с помощью которого работает человеческий ум; именно он приводит в движение любой метод, и человек оказывается сведен к его воле» (*Mallarmé S. Oeuvres complètes*. P.: Gallimard, 1945, p. 851). Вспомним, что у Малларме сказано: «Вымысел, или Поэзия» (*ibid.*, p. 335).

¹³ «Лингвистические описания никогда не бывают моновалентными. Описание не является истинным или ложным, но – лучшим или худшим, более или менее пригодным» (*Halliday J. K. Linguistique générale et linguistique appliquée//Etudes de linguistique appliquée*, 1962, № 1, p. 12).

¹⁴ Понятие интегративных уровней было выдвинуто Пражской школой (см.: *Vachek J. A Prague School Reader in Linguistics*. Indiana Univ. Press, 1964, p. 468) и впоследствии принято многими лингвистами. На наш взгляд, наиболее четкий анализ этих уровней дал Э. Бенвенист (цит. соч., гл. X).

¹⁵ «Пользуясь несколько неточной терминологией, можно рассматривать тот или иной уровень как систему символов, правил и т.п., которыми следует воспользоваться с целью репрезентации различных выражений» (*Bach E. Op. cit.*, p. 57–85).

¹⁶ Третья часть риторики, *inventio*, не затрагивала языка: ее предметом были *res*, а не *verba*.

¹⁷ *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P.: Plon, 1958, p. 233.

¹⁸ См.: *Todorov Tz. Les catégories du récit littéraire//Communications*, 1966, № 8.

¹⁹ В этой статье я постарался как можно меньше вмешиваться в ведущиеся ныне исследования.

²⁰ См., в частности: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925. Несколько позже Пропп определил функцию как «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значи-

мости для хода действия» (*Пропт В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928, с. 30–31). В упомянутой выше работе Ц. Тодоров дает следующее определение: «Значение (или функция) того или иного элемента в произведении — это его способность вступать в коррелятивные связи с другими элементами этого произведения и со всем произведением в целом»; Греймас же уточняет, что единица определяется совокупностью ее парадигматических корреляций, но также и тем местом, которое она занимает в синтагматическом ряду, частью которого является.

²¹ Именно этим оно отличается от «жизни», где «шум» сопутствует любому коммуникативному акту. «Шум», то есть то, что препятствует пониманию, может, конечно, существовать и в искусстве, но лишь в качестве элемента, предусмотренного кодом (у Ватто, например).

²² По крайней мере так обстоит дело в литературе, где свобода в выборе означающих (вытекающая из абстрактной природы естественно-го языка) предполагает гораздо большую ответственность, чем в тех видах искусства, которые строятся на «сходстве» означающих и означаемых; таково, например, кино.

²³ Функциональный характер повествовательной единицы ощутим с большей или меньшей степенью непосредственности (и очевидности) в зависимости от уровня, к которому эта единица отсылает: если обе единицы принадлежат одному и тому же уровню (в случае ретардации, например), то функциональные отношения заметны очень отчетливо; гораздо менее ощутимы они тогда, когда функция коррелирует с единицами повествовательного уровня; так, сюжетная интрига многих современных текстов малозначительна; подлинную смысловую силу они обретают лишь на уровне письма.

²⁴ «Синтаксические единицы (превышающие по размеру предложение) являются единицами содержания» (Greimas A.-J. Cours de sémantique structurale, cours ronéotypé, 1964, VI, 5). Таким образом, изучение функционального уровня является составной частью общей семантики.

²⁵ «...отправляться от слова как единого нераздельного элемента словесного искусства — относиться к нему как “к кирпичу, из которого строится здание”, не приходится. Этот элемент разложим на гораздо более тонкие “словесные элементы”» (*Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка//Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993, с. 45).

²⁶ Все эти, равно как и вводимые ниже, термины носят предварительный характер.

²⁷ Это не препятствует тому, что синтагматическое распределение функций в конечном счете способно перекрыть парадигматические отношения между отдельными функциями, как это показали Леви-Стросс и Греймас.

²⁸ Функции нельзя отождествлять с поступками (глаголами), а Индексы — со свойствами (прилагательными), так как существуют поступки, выполняющие роль Индексов, то есть служащие «знаками» характера, атмосферы и т.п.

²⁹ Валери говорил в этой связи об «уклончивых знаках». Такие «сбивающие со следа» детали широко используются в детективном жанре.

³⁰ Н. Рюве называет параметрическими такие элементы, которые сохраняют устойчивость на протяжении всего музыкального произведения (таков, например, постоянный темп в аллегро Баха или монологический характер сольного пения).

³¹ В работе «Границы повествовательности» (рус. перев. в кн.: Женетт Ж. Фигуры. Т. 1, М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 283–299. — Прим. перев.). Ж. Женетт различает два вида описаний — декоративные и значащие. Значащие описания, очевидно, должны быть отнесены к сюжетному уровню произведения, а декоративные — к уровню дискурса; этим объясняется тот факт, что декоративные описания составляли полностью кодифицированную «часть» риторики, которая называлась *descriptio* или *ekphrasis*; большое значение таким описаниям придает современная неориторика.

³² Поэтика, 1459 а.

³³ Цит. по: Bremond Cl. Le message narratif // Communications, 1964, № 4.

³⁴ Mallarmé S. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1945, p. 386.

³⁵ Как всегда, со свойственной ему пронизательностью, но не стремясь развить свою идею, П. Валери определил статус повествовательного времени следующим образом: «Доверие к времени, выступающему в роли агента и путеводной нити, основано на механизме памяти и комбинированной речи» («Tel Quel», II, p. 348; курсив мой. — Р. Б.); и действительно, иллюзию создает сам дискурс.

³⁶ Эта концепция напоминает точку зрения Аристотеля: *proairesis*, то есть рациональный выбор действий, которые надлежит совершить, лежит в основе *praxis*, практической науки, которая не создает никаких произведений, отделенных от агента действия, и тем отличается от *poiesis*. Используя эти термины, можно сказать, что аналитик стремится реконструировать внутренний праксис повествовательного текста.

³⁷ Эта альтернативная по своей сути логика (*сделать то или это*) позволяет уяснить процесс драматизации, обычно происходящий в повествовании.

³⁸ В смысле ельмслевской двойной импликации: две единицы взаимно предполагают друг друга.

³⁹ Вполне вероятно, что и на этом микроскопическом уровне можно будет обнаружить оппозицию парадигматического типа если не между двумя элементами, то по крайней мере между двумя полными последовательностями: последовательность *Предложить сигарету* предполагает

наличие скрытой парадигмы *Опасность/Безопасность* (эта парадигма была выявлена Ю. Щегловым на материале рассказов о Шерлоке Холмсе), *Недоверие/Покровительство*, *Агрессивность/Дружественность*.

⁴⁰ Этот контрапункт был предугадан русскими формалистами, наметившими его типологию; он заставляет вспомнить об основных типах «усложненной» структуры предложения (см. ниже, V, 1).

⁴¹ Не забудем, что классическая комедия знала только «актеров», но не «персонажей».

⁴² «Персонаж-личность» властвует в романе буржуазной эпохи: так, в «Войне и мире» Николай Ростов — это добрый малый, преданный, мужественный и пылкий человек; князь Андрей — родовит, разочарован и т.п.; события, происходящие с ними, лишь выявляют этих персонажей, но не создают их.

⁴³ Если известная часть современных литераторов и выступила против «персонажа», то вовсе не затем, чтобы его разрушить (это невозможно), а лишь затем, чтобы его обезличить, а это уже совсем иное дело. Роман, в котором, как кажется, нет персонажей (например, «Драма» Филиппа Соллерса), полностью уничтожает личность и на первый план выдвигает язык; тем не менее, в таком романе, где действующим лицом является сам язык, сохраняются основополагающие взаимоотношения актантов. Подобная литература знает категорию «субъекта», но отныне — это «субъект» языка.

⁴⁴ Greimas A.-J. *Sémantique structurale*. P.: Larousse, 1966, p. 129 sqq.

⁴⁵ Эти операции сгущения подробно обоснованы в психоанализе. Уже Малларме заметил по поводу «Гамлета»: «Второстепенные персонажи необходимы! Ведь на идеальной сцене все движется согласно символической взаимосоотнесенности различных типов между собой или в зависимости от их отношения к какому-нибудь одному персонажу» (*Mallarmé S. Op. cit.*, p. 301).

⁴⁶ Например, можно выделить произведения, где субъект и объект являются одним и тем же лицом; это рассказы о поисках человеком самого себя, собственной идентичности («Золотой осел»); другой тип составят произведения, в которых интерес субъекта последовательно перемещается с одного объекта на другой («Госпожа Бовари»), и т.п.

⁴⁷ Анализ романов о Джеймсе Бонде, предпринятый У. Эко, в большей мере опирается на игру, нежели на язык (см.: *Eco U. James Bond: une combinatoire narrative // Communications*, 1966, № 8, p. 77–93).

⁴⁸ См. анализ понятия грамматического лица, предпринятый Э. Бенвенистом в «Основах общей лингвистики».

⁴⁹ Такая фраза, повернувшись к читателю, словно бы подмигивает ему. Напротив, предложение «Итак, Лео только что вышел» является знаком самого повествователя, ибо входит составной частью в рассуждение некоей «личности».

⁵⁰ В работе Ц. Тодорова «Категории литературного повествования» говорится об образе повествователя и об образе читателя.

⁵¹ «Когда же, наконец, станут писать с точки зрения верховной на-смешки, то есть с точки зрения господина Бога, вззирающего на них сверху?» (*Flaubert G. Préface à la vie d'écrivain. P.: Seuil, 1965, p. 91*).

⁵² С интересующей нас точки зрения это разграничение тем более важно, что в историческом отношении значительная часть повествовательных произведений (устные рассказы, народные сказки, эпические поэмы, исполняемые аздами и другими сказителями, и т.п.) не имеет автора.

⁵³ Ж. Лакан: «Является ли субъект, о котором я говорю, когда говорю, тем же самым субъектом, что и тот, кто говорит?»

⁵⁴ См.: Бенвенист Э. Цит. соч.

⁵⁵ Личный модус: «Ему даже показалось, что, по-видимому, ничего не изменилось» и т.п. Этот прием выглядит еще более грубо в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи, где убийца откровенно говорит «я».

⁵⁶ О перформативе см.: *Todorov T. Les catégories du récit littéraire//Communications, 1966, № 8*. Классическим примером перформатива служит высказывание «Я объявляю войну», которое абсолютно ничего не «констатирует» и не «описывает»; его смысл исчерпывается самим актом его произнесения (в противоположность фразе «Король объявил войну», которая является констативной, дескриптивной).

⁵⁷ Об оппозиции *logos/lexis* см. работу Ж. Женетта «Границы повествовательности».

⁵⁸ *Genus activum vel imitativum* (отсутствие авторского вмешательства в дискурс: театр, например); *genus ennarativum* (говорит один только поэт: сентенции, дидактические поэмы); *genus commune* (смешение обоих жанров: эпопея).

⁵⁹ *Sørensen H. Mélange Jansen, p. 150*.

⁶⁰ *Halliday J.K. Linguistique générale et linguistique appliquée//Etudes de linguistique appliquée. 1962, № 1, p. 6*.

⁶¹ *Prieto L.J. Principes de noologie. La Haye, 1964, p. 36*.

⁶² Сказку, напоминает Л. Себаг, можно рассказывать в любое время и в любом месте, однако не так обстоит дело с мифом.

⁶³ Валери: «В формальном отношении роман похож на сон; и тот и другой можно определить через одну любопытную особенность: *все их сдвиги принадлежат им самим*».

⁶⁴ *Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: ИЛ, 1955*.

⁶⁵ «С диахронической точки зрения, отношения, порождаемые одним и тем же пучком, могут проявляться через длительные промежутки времени» (*Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale, p. 234*).

⁶⁶ Ж.-П. Фай по поводу «Бафомета» П. Клоссовского: «Редко когда вымысел (или повествование) с такой ясностью обнаруживал то, чем он и является по самой своей сути, а именно: экспериментом, который "мысль" ставит над "жизнью"» («Tel Que» I, № 22, p. 88).

⁶⁷ С логической точки зрения *Ожидание* располагает только двумя ядерными функциями: 1° начало ожидания; 2° конец ожидания (дождаться/не дождаться); однако первую функцию можно катализировать очень долго, иногда даже до бесконечности («В ожидании Годо»): вот еще один, на этот раз крайний, пример игры со структурой.

⁶⁸ Валери: «Пруст дробит (и мы чувствуем, что он может продолжать это дробление до бесконечности) такие явления, через которые все прочие писатели обычно просто перескакивают».

⁶⁹ И в этом случае разница также зависит от субстанции: литература обладает ни с чем не сравнимыми возможностями эллипсиса, которых лишен кинематограф.

⁷⁰ Такая редукция вовсе не обязательно совпадает с членением книги на главы; напротив, похоже, что все чаще и чаще роль глав начинает сводиться к тому, чтобы отмечать разрывы в тексте, выполнять функцию задержания (такова техника романа-фельетона).

⁷¹ «Стихотворение может быть понято как результат серии трансформаций, которым подвергается предложение "Я тебя люблю"» (*Ruwet N. Analyse structurale d'un poème français // Linguistics. 1964, № 3, p. 82*). Рюве справедливо ссылается на анализ параноического бреда, предпринятый Фрейдом на примере председателя Шрёбера ("Cinq psychanalyses").

⁷² Еще раз напомним, что между грамматическим «лицом» повествователя и тем «личностным» (субъективным) началом, которое постановщик может вложить в самый способ изображения того или иного сюжета, нет ничего общего: *я-камера* (последовательно изображающая события с точки зрения известного персонажа) — явление исключительное в истории кинематографа.

⁷³ «Убийство на улице Морг».

⁷⁴ Ж. Женетт прав, ограничивая *мимесис* передачей диалогических кусков текста (см. его статью «Границы повествовательности»); кроме того, диалог всегда выполняет смысловую, а не миметическую функцию.

⁷⁵ «...драматическое произведение представляет собой последовательность внешних проявлений действия, так что ни один момент не сохраняет реальности, и, в конечном счете, не происходит ничего» (*Mallarmé S. Oeuvres complètes, p. 298*).

Клод Бремон

СТРУКТУРНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ПОСЛЕ В. ПРОППА

Все исследователи сходятся на том, что начало структурному изучению повествовательных текстов положила «Морфология сказки» В. Проппа, вышедшая в 1928 году (*Пропп* 1928). Разумеется, у Проппа было немало предшественников во главе с такой знаменитостью, как Фердинанд де Соссюр: напомним о его разысканиях в области германского эпоса о Нибелунгах. Тем не менее книга Проппа и по сей день сохраняет значение теоретического первоисточника. Большая часть работ, имеющих право считаться структурными исследованиями повествовательных текстов, была создана в результате отталкивания от «Морфологии сказки»: авторы этих работ либо перенимали метод Проппа, внося в него некоторые второстепенные коррективы, либо, напротив, стремились отвергнуть сами основы этого метода. Вот почему лучшим введением в последующую дискуссию послужит суммарное напоминание главных положений Проппа.

Будучи убежден, что изучение структуры всех видов сказки есть необходимое предварительное условие ее исторического изучения, Пропп в начале своей книги ставит вопрос о самих принципах структурного описания этого фольклорного жанра. Структура – это совокупность устойчивых отношений, в которые вступают друг с другом и с целым произведением отдельные его части. Между тем «мотивы», выделяя которые традиционная фольклористика стремилась обычно определять свой объект, по самому своему существу отличаются вариативностью, поддаются видоизменениям, что, однако, не нарушает

структурной самоидентификации сказочного сообщения; следовательно, мотивы не обладают структурной устойчивостью.

Подлинные инварианты надо искать не здесь: инварианты – это поступки действующего лица, определяемые с точки зрения их роли в развитии действия. Эту сторону поступков Пропп назвал «функцией» и, опираясь на выявленные им особенности функций, выдвинул в своей книге четыре основополагающих тезиса:

1. Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются.

2. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено.

3. Последовательность функций всегда одинакова.

4. Все волшебные сказки однотипны по своему строению.

Здесь, со свойственной ему резкой определенностью, Пропп намечает целую совокупность теоретических позиций, часть из которых непосредственно сформулирована в его книге, а остальные выявляются «на расстоянии», благодаря сорокалетней дистанции, отделяющей нас от времени ее написания; это позволяет поднять почти все вопросы, возникающие в связи с современным положением дел в области структурного анализа повествовательных текстов. Гениальность Проппа сказалась не в том, что во всех случаях ему удалось прийти к правильным решениям, а в том, что он с самого начала сумел нащупать все наиболее существенные проблемы. Сформулируем их в виде восьми основных пунктов.

I. Структуру сказки Пропп располагает на том уровне сказочного текста, который является уровнем организации *рассказываемых* событий. Правомерен или нет такой подход, но он сразу же наталкивает на проблему определения статуса *рассказывающего* дискурса. Огромная область, охватывающая изучение приемов наррации, с самого начала рассматривается Проппом как не имеющая отношения к структурному анализу повествовательных текстов.

II. В последовательности рассказываемых событий Пропп выделяет *поступки* персонажей в качестве единственных носителей нарративных *функций*, исключая из рассмотрения все остальные характеристики этих персонажей (облик, физические и моральные атрибуты и т. п.) и а fortiori – любые указания на место, время и обстоятельства действия. Правомерен или нет такой подход, но он поднимает проблему статуса персонажей и соответственно вопрос о роли обстановки, в которой разворачивается действие.

III. В каждом поступке персонажа Пропп выделяет один его аспект – *функцию* этого поступка в разворачивании сюжета. Правомерен или нет такой подход, но он поднимает вопрос о статусе других семантических характеристик поступка, являющегося носителем функции.

IV. Связанность функций в сюжете мыслится Проппом как их однолинейная последовательность (*a*, затем *b*, затем *c* и т. д.), так что сущность каждой из них заключается в том, чтобы вводить последующую. Правомерен или нет такой подход, но он снимает вопрос о синтагматических правилах, которые позволяют связывать между собой события, из которых складывается повествование: Пропп принимает во внимание лишь хронологические связи типа раньше/позже. Его концепция предполагает отрицательное отношение к гипотезе о существовании парадигмы функций: между функциями *a* и *c* возможно появление функции *b*, но на ее место не может быть подставлена никакая иная функция, *b'* или *b''*.

V. Применительно к русской волшебной сказке Пропп рассматривает последовательность функций, образующих сюжетный «ход» в качестве длинной цепочки из тридцати одного элемента. Такой подход в принципе предполагает отрицательный ответ на вопрос о возможности выделения синтагматических образований, занимающих промежуточное положение между наименьшей (функция) и наибольшей («ход») сюжетными единицами, и о принципах их сочетания друг с другом. Между тем Пропп сам же показал, что функции могут быть распределены попарно или по триадам (например: *Вредительство/Ликвидация последствий вредительства*), а также, уже в ином отношении, — по кругам действий, свойственным различным *действующим лицам* (*dramatis personae*). Эти колебания и поправки подсказывают, что к вопросу об иерархизации различных типов синтагматических единиц, образуемых функциями, следует вернуться заново.

VI. Исходя в своем анализе русской сказки из того, что порядок ввода функций строго фиксирован и допускает лишь одно-единственное их расположение, Пропп — даже учитывая наличие или вынужденное отсутствие той или иной функции — ни в коей мере не мог рассчитывать, что ему удастся выделить несколько типов сюжета. Таким образом, и в этом случае его жесткая концепция одинаковой последовательности функций вызывает на спор: ведь достаточно допустить известную подвижность функций, группирующихся попарно или по триадам, чтобы появилась возможность для возникновения их разнообразных сочетаний, соответствующих различным сюжетным схемам.

VII. Утверждая, что число функций, известных русской сказке, ограничено, Пропп тем самым ставит проблему сегментации сюжета и инвентаризации функций, необходимых для его возникновения. Сам Пропп хотел сказать лишь то, что, внимательно изучив корпус отобранных им текстов, он констатировал постоянную повторяемость некоторых функций, общим числом тридцать одна, и не счел необходимым добавлять к ним какие-либо иные. Иными словами, его подход к

материалу был сугубо эмпирическим. В таком случае возникает вопрос, может ли интуитивно-догматическая позиция Проппа быть подтверждена при помощи какой-либо исследовательской процедуры, например путем систематического установления инвентаря в поле всех возможных функций, так чтобы можно было быть уверенным, что полученный список содержит одни только последовательно сочетающиеся (если они принадлежат одному уровню) или взаимно подчиненные (если они организованы иерархически) функции и не имеет ни пропусков, ни избыточных элементов, ни частичного наложения одних функций на другие.

VIII. Пропп подчеркивал, что установленная им последовательность функций свойственна только одному типу повествовательных текстов — русской волшебной сказке. Однако с неизбежностью возникает вопрос о возможности перенесения метода Проппа на иные корпуса сказочных текстов и, далее, на иные нарративные жанры. В этой связи речь заходит об отношении модели Проппа к общей грамматике повествовательных текстов.

Разумеется, было бы преувеличением считать, что все новейшие исследования в области повествовательных текстов возникли в результате непосредственного осмысления тезисов Проппа. Но фактом остается то, что именно Пропп дал нам путеводную нить, позволяющую наметить классификацию этих исследований.

Возьмем за отправную точку сформулированные выше пункты, чтобы, не претендуя на исчерпывающую полноту, просто обозначить основные современные тенденции в этой сфере исследований:

I. Структурные исследования повествовательных текстов в целом можно разделить на две группы, имеющие объектом две стороны повествовательного сообщения, — *рассказываемую историю* и *рассказывающий дискурс* (*le discours racontant*). Эта дихотомия, напоминающая знаменитые пары типа *означающее/означаемое* или *акт высказывания/высказывание-результат*, с одной стороны, опирается на теоретический авторитет сосюрговской традиции, а с другой — отличается несомненной практической эффективностью. Тем не менее она может быть поставлена под сомнение в двух отношениях: при практическом анализе текстов она способна привести к недооценке отношения солидарности, связывающего обе эти стороны сообщения в процессе формирования смысла, и в частности — к недооценке необходимости строить стилистический и риторический анализ повествовательной техники с учетом сюжета; в теоретическом плане любое разрушение пары *означающее/означаемое* способно привести к отрицанию пары *рассказывающее/рассказываемое*. Так, всякая недооценка означаемого в пользу означающего соответственно влечет за собой недооценку рассказывае-

мой истории в пользу способов рассказывания (рассказывающего дискурса) (ср., например, уничижительный статус, который приобрел «проайретический» код, то есть код поступков, у Барта — *Barthes* 1970).

II. Несомненно, у Проппа были все основания считать поступки персонажей, приводящие в движение сюжет, «составными частями», *необходимыми* для структуры рассказываемой истории. Тем не менее современные исследования приводят к выводу о необходимости градуального включения и других элементов. Исключение из рассмотрения понятия персонажа, его мотивировок и т. п. представляется все менее и менее приемлемым. Как показал Ц. Тодоров (*Todorov* 1971), простейшее нарративное высказывание включает в себя не только глагол, но также субъект (совершающий или претерпевающий действие) и атрибуты, характеризующие состояние этого субъекта. Кроме того, модель, описывающая последовательность функций, должна быть дополнена «сверху» моделью, описывающей систему персонажей (последняя была предусмотрена уже Проппом и позднее разработана А.-Ж. Греймасом — *Greimas* 1966a, 1970). В таких работах, как исследование У. Эко, посвященное повествовательной комбинаторике в романах о Джеймсе Бонде (*Eco*, 1966), или исследование А. Паскуалино о рыцарской литературе, показана необходимость и продуктивность такого дополнения. Наконец, хотя описательные, гномические, лирические и т. п. фрагменты, являющиеся неперменной составной частью всякого повествовательного произведения, возможно, и не входят в собственно нарративную структуру на тех же правах, что и поступки персонажей, они тем не менее участвуют в формировании смысла сообщения как целого и, следовательно, не могут полностью игнорироваться исследователем.

III. Несомненно, что различие между семантическим значением *поступка*, взятого в изоляции от повествовательного контекста, и *функцией* этого поступка в развитии сюжета является наиболее оригинальным положением, доставшимся нам от Проппа. Многие исследователи, не учитывающие этого различия, полагают, что используют метод Проппа, тогда как в действительности анализируют лишь непосредственное содержание произведения. Однако существуют два способа понимания функции «нарремы», «мифемы», «мотифемы» и т. п.: один выдвинут Кл. Леви-Строссом, расчленяющим сюжетную синтагму таким образом, чтобы, перегруппировав нарративные элементы, построить из них парадигматическую систему, внутри которой устанавливаются вневременные, ахронные отношения (1958); другой предложен Проппом, определившим функцию поступка с точки зрения его значимости для хода действия. Не станем высказываться здесь относительно возможности примирения обоих подходов (см. на этот

счет работы П. Мадсена, «структурную модель» П. и Э. Маранда, а также «конститутивную модель» А.-Ж. Греймаса (*Greimas* 1966a)), укажем лишь на сам факт существования разногласий, от разрешения которых может зависеть будущее нарративных исследований. Во всяком случае, отметим, что последователи Проппа (например, Е. Мелетинский в Советском Союзе (*Мелетинский* 1969) или А. Дандес (*Dundes* 1964) в Соединенных Штатах) сходятся на том, что наряду с синтагматической последовательностью сюжетных функций перпендикулярно к ней должна быть построена парадигма поступков, способных выполнять эти функции («алломотивы» Дандеса).

IV. Одним из слабых пунктов концепции Проппа является положение о том, что функции организованы в однолинейную последовательность, где каждый элемент неизменно занимает одну и ту же позицию, соответствующую хронологическому порядку его появления в повествовании. По Проппу, функции могут связываться между собой только благодаря существующей между ними временной последовательности (раньше/позже); более того, он считает simultaneity особым случаем, нарушающим норму («двойное морфологическое значение»); между тем подлинный нарративный синтаксис предполагает учет не только хронологических связей (последовательность или одновременность), но и логических отношений, подобных отношению части к целому, причины к следствию, средства к цели и т. п. С другой стороны, как только обнаруживается, что исследуемый нарративный жанр не укладывается в стереотипную схему и допускает, что одна и та же ситуация может иметь несколько различных исходов или, наоборот, способна образовываться несколькими различными путями, возникает необходимость в построении парадигматической системы, где осуществлялся бы выбор среди ряда функций, связанных отношением коммутации. Так, по Дандесу, усилия героя, направленные на то, чтобы ликвидировать последствия нарушения запрета, могут либо увенчаться, либо не увенчаться успехом; равным образом в «Структурной модели» П. и Э. Маранда модель II (неудача медиатора) противопоставляется модели III (успех медиатора), а сама модель III (успех медиатора без приобретения дополнительных ценностей) противопоставляется модели IV (успех медиатора с приобретением дополнительных ценностей). Основываясь на сходных принципах, автор настоящего доклада сам попытался составить сетку возможностей, открывающихся перед рассказчиком в определенной точке повествования и позволяющих ему продолжить начатую историю тем или иным образом.

V и VI. Почти все последователи Проппа почувствовали необходимость ввести наряду с наименьшей (функция) и наибольшей («ход» из тридцати одной функции) повествовательными единицами промежу-

точные группировки, где функции объединялись бы в пары или в триады и были бы связаны парадигматическими и синтагматическими отношениями: таково, например, отношение *исходная ситуация/конечная ситуация* (Greimas 1966b) или последовательность *возможность действия/ее реализация в форме поступка/результат* (Bremond 1973), или «нарративные трансформации» одной и той же функции (Todorov 1971) и т. п. Равным образом у Дандеса (Dundes 1964) и М. Попа (Pop 1967) функции сгруппированы попарно в соответствии со схемой *стимул/реакция* или *действие/результат*. В модели «АВС» Х. Джейсон анализ сказки строится на основе триады функций А (предложенное испытание) — В (прохождение через испытание) — С (воздаяние в форме награды или наказания). Главное здесь то, что эти промежуточные группировки позволяют определить функцию через ее отношение к одной или двум другим функциям и фиксируют их взаимные позиции, но при этом не требуется, чтобы каждая группировка функций занимала строго определенное место в целостной последовательности событийного ряда. Напротив — и первым это понял Дандес, — пары или триады функций обладают способностью образовывать самые различные конфигурации, так что само их многообразие позволяет построить типологию сюжетных форм, разрешив тем самым проблему классификации, в которую столь неожиданным образом уперлось исследование Проппа.

VII. Кроме того, некоторые исследователи предприняли попытку обработать (точнее — формализовать) последовательность пропповских функций. В самом деле, очевидно, что некоторые функции, взятые в известных контекстах, представляют собой лишь спецификацию некоторых других функций, что они находятся между собой в отношениях противоречия, противности и т. п.; короче, очевидно, что можно сократить число исходных единиц и в то же время скомбинировать их между собой таким образом, чтобы на известном уровне абстракции описать значение каждого сюжетного эпизода. Опыт семического анализа, предпринятый А.-Ж. Греймасом (Greimas 1966a), представляет собой наиболее последовательную попытку такого рода.

VIII. Эти попытки, благодаря высокой степени формализации, которой им удалось достичь, позволяют поставить вопрос об области применимости предлагаемых моделей. Применимы ли они только к определенному корпусу текстов, в лучшем случае — к определенному нарративному жанру, или же охватывают все проявления нарративности вообще? Чтобы держаться приведенного примера, скажем, что результаты формализации пропповских функций, предпринятой Греймасом, обрели форму грамматики нарративности, описывающей два уровня — глубокий и поверхностный. В основе конструкции Грей-

маса лежит логическая по своему происхождению модель, гарантирующая применимость этой конструкции к любому типу повествовательных текстов. Мы со своей стороны (*Bremond* 1973) также попытались построить а рiогi словарь и синтаксис, свойственные всем без исключения формам нарративности. Равным образом структурная модель П. и Э. Маранда (1971) имеет целью общую классификацию произведений фольклора. Таким образом, дело идет о выделении *универсалий*, нарративности: следует ли, применительно к каждому новому корпусу текстов, заново определять понятие функции, лексику функций, синтаксические правила, связывающие функции между собой? Или же, напротив, существует возможность на известной ступени абстракции создать универсальную грамматику нарративности, стоящую над грамматиками конкретных нарративных жанров? Ответ, который будет получен на этот вопрос, поможет ответить и на другой: возможна ли семиотика повествовательных текстов в качестве самостоятельной дисциплины?

Литература

- Мелетинский* 1969 — *Мелетинский Е.* Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Морфология сказки. М.: Наука, 1969.
- Пропп* 1928 — *Пропп В.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928 (переиздание: *Пропп В.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969).
- Barthes* 1970 — *Barthes R. S/Z.* Paris: Seuil, 1970 (рус. пер.: *Барп Р. S/Z.* М.: Ad Marginem, 1994).
- Bremond* 1973 — *Bremond C.* Logique du récit., Paris: Seuil 1973.
- Dundes* 1964 — *Dundes A.* The Morphology of North American Indian Folktales. F. F. Communication. Helsinki, 1964.
- Eco* 1966 — *Eco U.* James Bond: une combinatoire narrative // Communications, 8, 1966.
- Greimas* 1966a — *Greimas A.-J.* Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.
- Greimas* 1966b — *Greimas A.-J.* Eléments pour une théorie de L'interprétation du récit mythique // Communication, 8, 1966 (рус. пер.: *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985).
- Greimas* 1970 — *Greimas A.-J.* Du Sens. Paris: Seuil, 1970.
- Lévi-Strauss* 1958 — *Lévi-Strauss Cl.* Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958 (рус. пер.: *Леви-Стросс Кл.* Структурная антропология. М.: Наука, 1982).
- Pop* 1967 — *Pop M.* Aspects actuels des recherches sur la structure des contes // Fabula, 9, 1–3, 1967.
- Todorov* 1971 — *Todorov T.* Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

Ролан Барт

ОСНОВЫ СЕМИОЛОГИИ

Введение

В «Курсе общей лингвистики», впервые опубликованном в 1916 г., Соссюр постулировал существование некоей общей науки о знаках, *семиологии*, частью которой он считал лингвистику. Тем самым объектом семиологии оказывается любая знаковая система вне зависимости от ее субстанции или границ: изображения, системы жестов, звуков, предметов, материальные комплексы, обнаруживаемые в основе всевозможных обрядов, церемоний и зрелищ, представляют собой если не «языки», то по крайней мере знаковые системы. Очевидно, что развитие средств массовой коммуникации придает чрезвычайную актуальность этой необъятной знаковой области, между тем как успехи таких дисциплин, как лингвистика, теория информации, формальная логика и структурная антропология, позволяют вооружить семантический анализ новыми исследовательскими средствами. Существующая сегодня потребность в семиологии возникла не по прихоти тех или иных исследователей, но как результат исторического развития современного мира.

Между тем, несмотря на то что идеи Соссюра получили значительное развитие, семиология нащупывает свой путь достаточно медленно. Причина, возможно, проста. Соссюр, поддержанный ведущими исследователями в области семиологии, полагал, что лингвистика является лишь частью общей науки о знаках. Все дело, однако, в том,

что у нас нет доказательств, что в современном обществе, помимо естественного языка, существуют иные сколько-нибудь обширные знаковые системы. До сих пор семиология занималась кодами, имеющими лишь второстепенное значение (таков, например, код, образуемый дорожными знаками). Но как только мы переходим к системам, обладающим глубоким социальным смыслом, мы вновь сталкиваемся с языком. Бесспорно, различные предметы, изображения, манера вести себя способны обозначать и в большинстве случаев обозначают нечто, но при этом они всегда лишены автономности, любая семиологическая система связана с языком. Так, значения зрительных образов (кино, реклама, комиксы, журнальные и газетные фотографии) обычно подкрепляются языковым сообщением; в результате по крайней мере часть иконического сообщения оказывается структурно избыточной, дублирующей языковую систему. Что касается совокупностей различных предметов (одежда, пища), то они приобретают статус системы лишь при посредстве языка, который выделяет в них означающие (в виде номенклатуры) и указывает на означаемые (в виде обычаев, правил). Современная цивилизация гораздо в большей степени, чем когда-либо прежде, и несмотря на повсеместное распространение всякого рода изображений, является письменной цивилизацией. И наконец, если взглянуть на дело с более общей точки зрения, то чрезвычайно трудно вообразить систему изображений или предметов, где *означающие* существовали бы независимо от языка: представить себе, что та или иная материальная субстанция нечто означает, — значит неизбежно прибегнуть к членению действительности с помощью языка. Смысл есть только там, где предметы или действия названы; мир означаемых есть мир языка.

Таким образом, хотя на первых порах семиология имеет дело с нелингвистическим материалом, она рано или поздно встречает на своем пути язык («подлинный»), причем не только в качестве модели, но и в качестве своего конститутивного элемента, посредующего звена, означаемого. Однако это вовсе не тот язык, который служит объектом изучения лингвистов: это вторичный язык, единицами которого являются уже не мономы и фонемы, но более крупные языковые образования, отсылающие к предметам или эпизодам, начинающим означать как бы *под* языком, но никогда помимо него. Отсюда следует, что в будущем семиология, возможно, растворится в *транслингвистике*, объектом которой станут миф, рассказ, журнальная статья либо предметы, созданные в рамках нашей цивилизации, в той мере, в какой мы о них *говорим* (в прессе, в рекламном описании, в интервью, беседе и, быть может, даже посредством внутренней фантазматической речи). Иначе говоря, уже теперь мы должны признать возможным перевер-

нуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью — пусть даже привилегированной — общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которая должна заняться изучением *больших значащих единиц* языка; в результате обнаружится единство поисков, ведущихся в настоящее время в области антропологии, социологии, психоанализа и стилистики вокруг понятия значения.

В будущем семиологии, несомненно, предстоит претерпеть изменения, однако вначале она должна если и не оформиться, то по крайней мере *испробовать себя*, узнать, что для нее возможно, а что — нет. Сделать же это можно, лишь опираясь на предварительную информацию, причем нужно заранее согласиться с тем, что в ней будет таиться не только начало робости, но и начало дерзости: очевидно, что, с одной стороны, в настоящее время семиологическое знание не может быть ничем иным, как копией знания лингвистического, а с другой — это знание надлежит применить, по крайней мере в будущем, к нелингвистическим объектам.

Настоящая работа имеет лишь одну цель: использовать ряд аналитических понятий¹, выработанных лингвистикой, исходя а priori из предположения, что они обладают достаточной степенью общности, позволяющей приступить с их помощью к семиологическому исследованию. Объединяя здесь эти понятия, мы не беремся утверждать ни того, что все они в неизменности сохраняются на протяжении нашего исследования, ни того, что семиология навеки обречена ступать след в след за лингвистической моделью². Мы ограничимся тем, что предложим и разьясим некий терминологический аппарат, в надежде, что он позволит, пусть и предварительно, упорядочить разнородную массу семиотических фактов: в конечном счете дело идет об установлении принципа, позволяющего как-то упорядочить исследовательские вопросы.

Материал «Основ семиологии» группируется по четырем большим рубрикам, заимствованным из структурной лингвистики: I. *Язык и речь*; II. *Означающее и означаемое*; III. *Синтагма и система*; IV. *Денотация и коннотация*. Нетрудно увидеть, что каждая из рубрик основана на принципе дихотомии; обратим внимание, что бинарная классификация вообще характерна для структуралистской мысли³; метаязык лингвиста словно воспроизводит на чистом месте бинарную структуру описываемой им системы; заметим попутно, что было бы чрезвычайно поучительно обратить внимание на ту превалирующую роль, которую в современных гуманитарных науках играют бинарные классификации: если бы таксономия этих наук была хорошо изучена, мы,

без сомнения, узнали бы много интересного о явлении, которое можно назвать интеллектуальным воображаемым нашей эпохи.

І. Язык и речь

І.1. В лингвистике

І.1.1. Дихотомия *Язык/Речь*, центральная у Соссюра, несомненно, отличалась большой новизной по сравнению с предшествующей лингвистикой, занятой поисками причин исторического изменения произношения, изучением спонтанных ассоциаций и действия аналогии; она, следовательно, была лингвистикой индивидуальных речевых актов. Разрабатывая свою, ставшую знаменитой дихотомию, Соссюр отталкивался от мысли о «многоформности и разносистемности» языка, не поддающегося на первый взгляд никакой классификации⁴; лишенного единства, так как он одновременно относится к области физики, физиологии и психики, к области индивидуального и социального; однако хаос сразу же исчезнет, если из этого разносистемного целого мы абстрагируем чисто социальный объект — систематизированную совокупность правил, необходимых для коммуникации, безразличную к *материалу* тех сигналов, из которых она состоит. Это и есть *язык*, в противоположность которому *речь* является сугубо индивидуальной частью речевой деятельности (фонация, реализация правил и возможных комбинаций знаков).

І.1.2. Таким образом, *Язык* (langue) есть не что иное, как *речевая деятельность* (langage) минус *Речь* (parole); это одновременно и социальное установление, и система значимостей. В качестве социального установления *Язык* ни в коем случае не является актом, он предшествует любому мыслительному процессу; это социальный компонент речевой деятельности; сам по себе отдельный индивид не может ни создать, ни изменить его; он по самому своему существу является коллективным договором, которому индивид должен полностью и безоговорочно подчиниться, если он хочет быть участником коммуникации. Более того, этот социальный продукт автономен; он подобен игре, имеющей свои правила; играть в нее можно лишь после того, как научишься этим правилам. В качестве системы значимостей *Язык* состоит из известного числа элементов, каждый из которых как бы имеет *собственную стоимость* и в то же время является членом более широкого функционального образования, где находят место другие, коррелятивные этому члену значимости. Рассматриваемый как элемент языка, знак подобен монете⁵: ценность монеты определяется тем, что

на нее можно купить, но в то же время эта ценность определяется и отношением к другим монетам большего или меньшего достоинства. Очевидно, что институциональный и системный аспекты языка тесно связаны: именно потому, что язык является системой договорных значимостей (во многих случаях произвольных или, точнее, немотивированных), он сопротивляется всем изменениям, которые стремится внести в него отдельный индивид, и, следовательно, предстает как социальное установление.

1.1.3. В противоположность языку как установлению и системе *Речь* по самому своему существу есть индивидуальный акт выбора и актуализации; она, во-первых, предполагает наличие «комбинаций, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодом с целью выражения своей личной мысли» (эту длящуюся речь можно назвать *дискурсом*), и, во-вторых, наличие «психофизического механизма, позволяющего ему объективировать эти комбинации»; очевидно, фонация не может быть отнесена к Языку: ни установление, ни система не будут затронуты, если индивид станет говорить громче или тише, медленнее или быстрее и т. д. Ясно, что основным для Речи является ее комбинаторный аспект, предполагающий, что она возникает как результат последовательного присоединения знаков друг к другу. Именно потому, что в одном или многих высказываниях повторяются те же самые знаки (хотя количество их комбинаций бесконечно), каждый знак становится элементом Языка. С другой стороны, именно потому, что Речь есть свободное комбинирование знаков, она представляет собой индивидуальный акт.

1.1.4. Окончательно определить Язык и Речь можно лишь с учетом того, что между ними существует диалектическая связь: без речи нет языка; помимо языка не существует речи: именно в этом обмене, по замечанию Мориса Мерло-Понти, и заключается подлинный языковой *праксис*. «Язык, — говорит В. Брэндалль, — представляет собой сугубо абстрактную реальность, некую норму, превосходящую отдельных индивидов, совокупность исходных образцов, реализуемых в речи бесконечно разнообразными способами»⁶. Язык и Речь взаимно предполагают друг друга; с одной стороны, Язык — это «клад, практикой речи отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному общественному коллективу»; именно потому, что Язык — это обобщающая «сумма» индивидуальных употреблений, на уровне изолированного индивида он не может реализоваться во всей своей полноте; в идеальном виде он существует лишь в «говорящей массе»; владение тем или иным речевым высказыванием возможно лишь в том случае, если оно предварительно выделено из языка. С другой стороны, однако, сам язык возможен лишь тогда, когда существует речь: с исторической

точки зрения факты речи всегда предшествуют фактам языка (язык развивается именно под воздействием речи), а с генетической — язык формируется в индивиде за счет усвоения окружающей его речи (ведь никто не преподает младенцам грамматику и лексику, то есть, грубо говоря, язык). Одним словом, Язык — это одновременно и продукт, и инструмент речи; и дело, следовательно, идет о самой настоящей диалектике. Надо только отметить, что с семиологической точки зрения невозможно (по крайней мере для Соссюра) существование лингвистики Речи, ибо всякая речь, рассмотренная как акт коммуникации, уже зависит от языка: предметом науки может быть только Язык. Сказанное сразу же снимает два вопроса: не имеет смысла интересоваться относительно возможности изучения речи до языка, ибо альтернативы здесь нет: речь можно непосредственно изучать лишь в ее языковом («глоттическом») аспекте; точно так же бессмысленно сначала интересоваться тем, как можно отделить язык от речи, ибо речь идет вовсе не о предварительной процедуре, но, напротив, о самой сути лингвистического (а затем и семиологического) исследования: отделить язык от речи — значит *тем самым* дать начало процессу смыслообразования.

1.1.5. Ельмслев⁷ не отверг соссюровской дихотомии *Язык/Речь*, он лишь ввел ряд новых, более формализованных выражений. В самом языке (противопоставление которого речевому акту он сохранил) Ельмслев выделил три плана:

1) *языковая схема*, то есть язык как чистая форма (подыскивая название для этого плана, Ельмслев колебался между «системой», «моделью» и «костяком»): это соссюровский язык в строгом смысле слова; таково, например, французское *r*, фонологическая сущность которого определяется его местом в совокупности оппозиций к другим звукам французского языка; 2) *языковая норма*, иными словами, язык как материальная форма, определяемая условиями своей социальной реализации, но независимая от деталей этой реализации: это французское устное, а не письменное *r*, каковы бы ни были конкретные особенности его произношения; 3) *языковой узус*, то есть язык как совокупность языковых «привычек» данного коллектива: например, французское *r*, как оно реально произносится в тех или иных районах страны. Речь, узус, норма и схема по-разному определяют друг друга. Норма определяет узус и речь; узус определяет речь, но и сам зависит от нее; схема определяется одновременно и речью, и узусом, и нормой. Легко заметить, что здесь выделяются два фундаментальных уровня: 1) *схема*, теория которой есть теория формы⁸ и установления; 2) группа *Норма — Узус — Речь*, теория которой есть теория субстанции⁹ и реализации, поскольку же, по Ельмслеvu, норма представляет

собой чистую абстракцию, а речь — простую конкретизацию нормы, Ельмслев заменяет соссюрговскую пару *Язык/Речь* парой *Схема/Узус*. Эта замена имеет существенное значение: ее результатом оказывается радикальная формализация понятия «язык» (*схема* у Ельмслева) и замена индивидуальной речи более социальным понятием *узуса*. Формализация языка и социализация речи позволяют приписать речи все, что имеет отношение к «субстанции», а языку — все, что имеет дифференциальный характер. Это дает возможность устранить одно из противоречий, возникающих в результате разделения речевой деятельности на Речь и Язык.

1.1.6. Действительно, это разделение, несмотря на всю свою плодотворность, создает немало трудностей. Укажем на три из них. Во-первых, можно ли отождествлять понятие «язык» с понятием «код», а речь — с сообщением? В свете теории Ельмслева такое отождествление недопустимо; П. Гиро его отвергает, поскольку, по его замечанию, кодовые правила эксплицитны, а языковые — имплицитны¹⁰. Напротив, с точки зрения соссюрговской лингвистики оно, безусловно, приемлемо, с чем согласен и А. Мартине¹¹. Аналогичный вопрос можно поставить применительно к отношению между речью и синтагмой¹². Мы видели, что речь может быть определена как комбинация различным образом повторяющихся знаков. Тем не менее устойчивые синтагмы существуют и в самом языке (Соссюр приводит в качестве примера сложное слово *magnanimus*). Следовательно, граница между языком и речью оказывается расплывчатой, поскольку в данном случае она зависит от «степени комбинаторной свободы»; тем самым возникает возможность анализа устойчивых синтагм, сохраняющих свою языковую (глоттическую) природу, коль скоро в целом они поддаются парадигматическому варьированию (Ельмслев называет такой анализ морфосинтаксическим); Соссюр мимоходом обратил внимание на это переходное явление: «Вероятно, существует целая группа фраз, принадлежащих языку; говорящему индивиду не приходится самостоятельно составлять их»¹³. Но если подобные стереотипы принадлежат языку, а не речи и установлено, что к ним прибегают самые различные и многочисленные семиологические системы, то следует предвидеть возникновение целой *лингвистической науки о синтагме*, которая будет заниматься любым «письмом», где силен элемент стереотипности.

Наконец, третья проблема, о которой мы будем говорить, касается соотношения языка и существенности (то есть собственно значимого элемента языковых единиц). Некоторые лингвисты (среди них и Трубецкой) отождествляли язык и существенность, иными словами, выводили за пределы языка все несущественные черты, а

именно комбинаторные варианты. Однако такое отождествление вызывает сомнения, так как имеются комбинаторные варианты (на первый взгляд принадлежащие речи), являющиеся *предписанными*, то есть «произвольными»: так, французский язык предписывает глухость звука *l* после глухого согласного (*oncle*) и его сонорность — после сонорного (*ongle*), однако такие явления все же принадлежат фонетике, а не фонологии. Вытекающая отсюда теоретическая проблема сводится к вопросу: следует ли нам допустить, что, в противоположность точке зрения Соссюра («в языке нет ничего, кроме различий»), недифференцирующие элементы могут тем не менее принадлежать языку (как социальному установлению)? Здесь не место вступать в спор по этому вопросу. Скажем только, что с семиологической точки зрения необходимо признать существование синтагм и незначимых вариантов, которые имеют, однако, «глоттический» характер, то есть принадлежат языку. Такого рода лингвистика, которую Соссюр едва предугадывал, может сыграть важнейшую роль при изучении систем, где многочисленны устойчивые (или стереотипные) синтагмы; это имеет место в массовых языках, а также в случаях, когда незначимые варианты образуют совокупность вторичных означающих, как это имеет место в языках с сильной коннотацией¹⁴: на денотативном уровне французское раскатистое *r* является простым комбинаторным вариантом, но, к примеру, на театральной сцене оно может выступить как признак крестьянского произношения, став элементом кода, без которого сообщение о «сельском происхождении» говорящего не может быть ни передано, ни воспринято.

1.1.7. Завершая разговор о дихотомии *Язык / Речь* в лингвистике, введем еще два дополнительных понятия. Первое из них — *идиолект*¹⁵. Идиолект — это «язык отдельного индивида» (Мартине), или «целостная совокупность языковых навыков отдельного индивида в данный момент» (Эбелинг). По мнению Якобсона, интерес этого понятия является спорным: языковая деятельность всегда социализирована, даже на индивидуальном уровне, коль скоро, обращаясь к кому-то, мы всегда пытаемся говорить на его языке, в частности пользоваться его лексикой («в области языка частной собственности не существует»); идиолект, стало быть, — это глубоко иллюзорное понятие. Заметим, однако, что выражение «идиолект» может оказаться весьма полезным, когда хотят обозначить: 1) язык больного, страдающего афазией; он не понимает собеседника и не получает от него сообщений, соответствующих его собственным языковым моделям. По Якобсону, такой язык является чистым идиолектом; 2) «стиль» того или иного писателя, хотя этот стиль всегда несет на себе печать известных языковых

моделей, доставшихся ему по традиции, то есть от определенного коллектива; 3) наконец, понятие «идиолект» можно расширить и определить его как язык известного лингвистического коллектива, то есть группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения. В этом случае понятие «идиолект» в значительной мере будет совпадать с явлением, которое мы попытались описать раньше, назвав его *письмом*¹⁶. В целом те поиски, о которых свидетельствует введение понятия «идиолект» в лингвистике, говорят о необходимости выделить явление, промежуточное между языком и речью (на это указывает и теория узуса у Ельмслева); это явление есть речь, уже введенная в ранг установления, но еще не формализованная в той же степени, как язык.

1.1.8. Если согласиться с отождествлением пары *Язык / Речь* с парой *Код / Сообщение*, то следует упомянуть и о другом понятии, разработанном Якобсоном под названием *двойные структуры* (*duplex structures*), на которых мы не станем останавливаться, поскольку Якобсон изложил свои соображения по этому поводу в 9-й главе «Очерков общей лингвистики». Заметим только, что, говоря о *двойных структурах*, он имеет в виду некоторые специальные случаи общего отношения между *Кодом* и *Сообщением*, а именно два случая циркулярности и два случая взаимоналожения (*overlapping*): 1) пересказанный дискурс, или сообщение внутри сообщения (C/C); это — общий случай косвенного стиля; 2) имена собственные: имя обозначает то самое лицо, при помощи которого оно называется, так что циркулярный характер кода вполне очевиден (K/K): *Жан обозначает человека по имени Жан*; 3) случай автоимии («Дом — это слог»): слово употребляется здесь в качестве собственного обозначения, сообщение «накладывается» на код (C/K); эта структура играет важную роль, поскольку она охватывает «разъясняющие интерпретации», то есть описательные выражения, случаи синонимии, а также переводы с одного языка на другой; 4) *шифтеры* («подвижные определители»), несомненно, представляют собой наиболее интересную из двойных структур; самый очевидный пример *шифтера* — личные местоимения (*я*, *ты*), «индексные символы», в которых присутствуют конвенциональные и экзистенциальные связи: в самом деле, местоимение «я» способно представить свой референт лишь конвенционально (так, *Я* в латинском языке соответствует *ego*, в немецком — *ich* и т.п.), однако, с другой стороны, указывая на называемый предмет, оно может относиться к самому акту называния лишь экзистенциально (K/C). Долгое время считалось, напоминает Якобсон, что личные местоимения относятся к самому первичному слою языка (Гумбольдт), однако, согласно самому Якобсону, речь, напротив, идет о сложном и развитом отношении Кода и Сооб-

щения: в языковом развитии ребенка личные местоимения усваиваются в последнюю очередь, а при афазии утрачиваются первыми: это — смещающиеся выражения, с которыми не так уж просто обращаться. Теория *шифтеров*, по всей видимости, пока что разработана слабо; однако можно заранее сказать, что наблюдение за кодом, как будто бы вступившим в противоборство с сообщением (обратное гораздо банальнее), весьма плодотворно; возможно даже (это, впрочем, лишь рабочая гипотеза), что именно *шифтеры*, являющиеся, по терминологии Пирса, знаками-индексами, могут привести к семиологическому определению пограничных языковых сообщений, в частности некоторых форм литературного дискурса.

1.2. Семиологические перспективы

1.2.1. Социологическое значение дихотомии *Язык / Речь* очевидно. На родство соссюровского языка с Дюркгеймовой концепцией коллективного сознания, не зависящего от своих индивидуальных манифестаций, было указано уже давно. Более того, говорили даже о прямом влиянии Дюркгейма на Соссюра; возможно, Соссюр самым внимательным образом следил за спором между Дюркгеймом и Тардом. Его концепция языка идет от Дюркгейма, а концепция речи явилась уступкой идеям Тарда об индивидуальном¹⁷. В дальнейшем эта гипотеза утратила свою актуальность, так как послессосюрская лингвистика подходила к языку в первую очередь как к «системе значимостей», что породило необходимость его имманентного анализа; имманентный же анализ неприемлем для социологического исследования. Поэтому, как это ни парадоксально, соссюровское противопоставление *Язык / Речь* стало применяться отнюдь не в социологии, а в философии, в лице Мерло-Понти, который, возможно, является одним из первых французских философов, заинтересовавшихся учением Соссюра; он воспроизвел соссюровскую дихотомию в виде оппозиции между *выговаривающейся речью* (значимая интенция в момент ее зарождения) и *выговоренной речью* («богатство, добытое языком», весьма напоминающее соссюровский «клад»)¹⁸, выдвинув тезис, согласно которому всякий процесс предполагает наличие системы¹⁹; именно так возникла ставшая теперь классической оппозиция между *событием* и *структурой*²⁰, плодотворность которой для изучения истории²¹ хорошо известна. Мы знаем также, какое дальнейшее развитие получили соссюровские понятия в области антропологии: опора на Соссюра слишком очевидна в трудах Клода Леви-Стросса, чтобы лишний раз напоминать об этом. Заметим только, что противопоставление процесса и системы (Речи и Языка) непосредственно обнаруживается в структурах родства — в актах обмена женщинами; для Леви-Стросса

это противопоставление имеет эпистемологический смысл: изучение фактов языка относится к механистической области (в леви-стрессовском смысле этого слова, то есть в противоположность статистическим подсчетам) и структурной интерпретации, тогда как изучение фактов речи — к области исчисления вероятностей (и макролингвистике)²²; и, наконец, *бессознательный* характер языка у тех, кто черпает оттуда свою речь, на который непосредственно указал Соссюр²³, обнаруживается в одном из наиболее оригинальных и плодотворных утверждений Леви-Стросса, согласно которому бессознательными являются вовсе не содержания (критика архетипов Юнга), но формы, иначе говоря, сама символическая функция; это соображение напоминает мысль Лакана о том, что желание как таковое оформляется в виде своего рода знаковой системы, что влечет или должно повлечь за собой новый способ описания коллективного воображаемого, то есть не описание его «тематики», как это имело место до настоящего времени, а описание его форм и функций, а если выразиться более глубоко, но зато и более определенно, описание не столько его означаемых, сколько его означающих. Уже из этих общих замечаний можно видеть, сколь велики экстра- или металингвистические возможности развития дихотомии *Язык / Речь*. Мы, следовательно, постулируем, что существует всеобщая категория *Язык / Речь*, присущая любым знаковым системам. За неимением других мы сохраним выражения *Язык* и *Речь* даже в тех случаях, когда будем говорить о системах, материал которых не является словесным.

1.2.2. Мы видели, что разграничение *Языка* и *Речи* составляет сущность именно лингвистической процедуры; поэтому не имеет смысла применять это разграничение к системам предметов, образов, способов поведения, еще не подвергнутым семантическому анализу. Можно лишь предположить, что в некоторых из таких систем известные совокупности фактов должны принадлежать к категории *Язык*, а другие — к категории *Речь*. Сразу же отметим, что в процессе этого семиологического перехода соссюровское разграничение должно претерпеть определенную трансформацию; ее-то и надо будет зафиксировать. Возьмем, к примеру, одежду. В зависимости от того материала, который используется в процессе коммуникации, здесь надо будет различать три разные системы. В словесном *описании* одежды, фигурирующем в журнале мод, «речь» отсутствует вовсе: «описанная» одежда никогда не соответствует индивидуальной реализации правил *Моды*; это лишь систематизированная совокупность знаков и правил; это — *Язык* в чистом виде. Однако, согласно соссюровской схеме, языка без речи существовать не может. Правда, в данном случае *Язык* моды является не продуктом «говорящей массы», но продуктом груп-

пы лиц, которые принимают определенные решения и сознательно вырабатывают известный код; вместе с тем абстракция, внутренне присущая всякому Языку, материализована здесь в форме письменной речи: одежда, описанная журналом мод, является Яыком на уровне «платяной» коммуникации и Речью — на уровне вербальной коммуникации. В *сфотографированной* одежде (для простоты предположим, что фотография не дублируется словесным описанием) Язык также создается какой-либо *fashion-group*, но здесь он существует уже не как абстракция, ибо фотография всегда представляет ту или иную конкретную женщину, одетую в какое-либо платье. Фотография дает полусистематическое состояние одежды: с одной стороны, Язык моды возникает здесь на основе псевдореальной одежды; с другой — сфотографированная манекенщица является, если так можно выразиться, нормативным индивидом, выбранным в качестве *модели* из-за своей каноничности; следовательно, манекенщица представляет собой как бы застывшую «речь», лишенную всякой свободы комбинаций. Лишь в *реальной* одежде, на что указал еще Трубецкой²⁴, мы наконец обнаружим классическое разграничение Языка и Речи. Язык одежды состоит из: 1) совокупности оппозиций, в которых находятся части, «детали» туалета, вариации которых влекут за собой смысловые изменения (берет или котелок на голове имеют разный смысл); 2) правил, в соответствии с которыми отдельные детали могут сочетаться между собой. Речь в данном случае включает в себя все факты, относящиеся к индивидуальному способу ношения одежды (ее размер, степень загрязненности, поношенности, личные пристрастия владельца, свободное сочетание отдельных деталей). Однако отношение, связывающее здесь Язык (костюм) с Речью (способ ношения костюма), не похоже на их диалектическую связь в естественном языке. Бесспорно, способ ношения костюма обусловлен существованием самого костюма, но костюм всегда *предшествует* способу носить его, так как он сначала должен быть изготовлен сравнительно малочисленной группой лиц (пусть и более анонимной, нежели тогда, когда речь заходит о Высокой Mode).

1.2.3. Рассмотрим теперь другую знаковую систему — пищу. Здесь мы также без труда обнаружим сосюрровское разграничение. Язык пищи состоит из: 1) правил ограничения (пищевые табу); 2) совокупности значащих оппозиций, в которых находятся единицы типа *соленый / сладкий*; 3) правил сочетания, предполагающих либо одновременность (на уровне блюда), либо последовательность (на уровне меню); 4) привычных способов приема пищи, которые, вероятно, можно рассматривать в качестве своеобразной *риторики* питания. Что касается чрезвычайно богатой пищевой «речи», то она включает в себя

всевозможные индивидуальные (или семейные) вариации в области приготовления пищи и сочетания различных ее компонентов (кухню отдельной семьи, где сложились устойчивые привычки, можно рассматривать как идиолект). Соотношение Языка и Речи очень хорошо видно на примере *меню*; всякое меню составляется с опорой на национальную, региональную или социальную структуру, но эта структура реализуется по-разному в зависимости от дня недели или от конкретного потребителя пищи, подобно тому, как лингвистическая «форма» наполняется свободными вариациями и комбинациями, необходимыми говорящему для того, чтобы передать индивидуальное сообщение. Отношение Языка и Речи здесь весьма близко к тому, которое имеет место в естественном языке: язык пищи в целом является продуктом обычая, своеобразного речевого отстоя. Однако и факты индивидуального новаторства (составление новых рецептов) могут приобретать характер установления. В любом случае (и в этом состоит отличие от «языка одежды») здесь исключено действие специальных *групп, принимающих решения*: язык пищи строится либо на основе сугубо коллективного обычая, либо на основе чисто индивидуальной «речи».

1.2.4. Чтобы поставить пусть и произвольную точку в разговоре о перспективах дихотомии *Язык / Речь*, предложим несколько соображений, касающихся двух предметных схем, хотя и сильно отличающихся друг от друга, но все же имеющих общую черту: обе они зависят от принимающей решения (занимающейся изготовлением) группы, — это автомобиль и меблировка. Что касается автомобиля, то «язык» образован здесь совокупностью форм и «деталей», структура которых устанавливается дифференцированно, путем сопоставления нескольких эталонов между собой (независимо от числа их «копий»); «речь» здесь крайне бедна, так как люди, находящиеся на одном и том же уровне жизни, обладают чрезвычайно незначительной свободой выбора той или иной модели: выбрать можно одну из двух или трех моделей, а в рамках модели выбираются лишь цвет и отделка; возможно, однако, что в данном случае следует трансформировать понятие «автомобиль-предмет» в понятие «автомобиль-явление»; тогда в *управлении* автомобилем обнаружатся те самые различия, связанные с использованием предмета, которые как раз и образуют план речи; в самом деле, в данном случае водитель машины не имеет возможности непосредственно воздействовать на модель путем комбинирования единиц, из которых она состоит; его свобода относится к управлению автомобилем, происходящему во времени, так что «формы», принадлежащие автомобильному «языку», актуализируются лишь тогда, когда опосредуются тем или иным типом практического поведения. На-

конец, последняя система, о которой хотелось бы упомянуть, а именно *меблировка*, также представляет собою семантический объект; «язык» возникает здесь как за счет оппозиций между функционально тождественными предметами (два типа шкафа, два типа кровати и т.п.), каждый из которых, в зависимости от «стиля», имеет свой собственный смысл, так и за счет правил ассоциирования различных предметов в пределах комнаты («обстановка»); речь возникает здесь либо путем незначительных варьирований, которым подвергается тот или иной предмет (добавление определенной детали), либо путем перестановки предметов внутри комнаты.

1.2.5. Наиболее интересные для анализа системы, по крайней мере те, которые относятся к социологии массовой коммуникации, являются сложными системами, использующими разнородный знаковый материал. В телевидении, в кино, в рекламе возникновение смыслов зависит от взаимодействия изображения, звука и начертания знаков. Поэтому преждевременно строго устанавливать для этих систем класс фактов, относящихся к языку, и класс фактов, относящихся к речи, до тех пор, пока, с одной стороны, мы не узнаем, является ли «язык» каждой из указанных сложных систем «оригинальным» или же он просто составлен из входящих в него вспомогательных «языков», а с другой — пока не проанализируем сами вспомогательные языки (ведь если нам известен лингвистический «язык», то мы ничего не знаем о «языке» изображений или «языке» музыки). Что касается *пресс*ы, которую с достаточным основанием можно рассматривать как автономную знаковую систему, то, даже если ограничиться ее письменным аспектом, мы почти ничего не знаем о лингвистическом явлении, играющем здесь первостепенную роль, — о коннотации, то есть о возникновении системы вторичных, так сказать, паразитических по отношению к языку смыслов. Эта вторичная система сама является «языком», на основании которого возникают факты речи, идиолекты и двойственные структуры. Даже в общем и гипотетическом виде невозможно решить, какие группы фактов в этих сложных системах коннотации относятся к языку, а какие — к речи.

1.2.6. Распространение дихотомии *Язык / Речь* на область семиологии рождает известные трудности по мере того, как исчезает возможность слепо следовать за лингвистической моделью и возникает необходимость в ее трансформации. Первая трудность касается самого диалектического соотношения языка и речи. Что касается естественных языков, то здесь в языке нет ничего такого, что не использовалось бы речью, и, наоборот, речь не может существовать (то есть не отвечает своей коммуникативной функции), если она не почерпнута из того «клада», которым является язык. Подобное соотношение

мы наблюдаем, по крайней мере частично, в системах, подобных пище, учитывая, что здесь факты индивидуального новаторства могут становиться фактами языка. Однако в большинстве других семиологических систем язык создается не «говорящей массой», а определенной группой людей. Отсюда можно сделать вывод, что в большинстве семиологических языков знак действительно «произволен»²⁵, так как создается искусственно в результате одностороннего решения. Речь, в сущности, идет об «изготовленных» языках, о «логотехнике». Тот, кто пользуется такими языками, выделяет в них сообщения («речевые высказывания»), но не участвует в самом процессе выработки языков; группа, принимающая решения и тем самым являющаяся источником системы (равно как и изменений в ней), может быть не только достаточно узкой (высококвалифицированные технократы, творящие Моду и Автомобили), но и достаточно неопределенной, анонимной (массовая продукция, средний уровень). Однако если искусственность языка не затрагивает коммуникации как установления, если она в какой-то мере сохраняет диалектическое отношение между системой и ее реализацией, то это значит, с одной стороны, что те, кто пользуется данным языком, соблюдают заключенный семиологический «договор» (в противном случае «потребитель» этого языка в той или иной мере оказывается *отмеченным* признаком асоциальности: самым актом коммуникации он сообщает лишь о своей эксцентричности), а с другой — что искусственно созданные языки все же не вполне свободны («произвольны»). Коллектив контролирует их минимум тремя способами: 1) в процессе рождения новых потребностей как следствия общественного развития (таков, например, переход к полуевропейской одежде в странах современной Африки или возникновение новых способов питания «на ходу» в индустриальных, урбанизированных обществах); 2) в результате того, что экономические императивы приводят к исчезновению *либо* к возникновению тех или иных материалов (искусственные ткани); 3) в результате того, что господствующая идеология препятствует возникновению новых форм, ставит ограничения в виде разнообразных табу и в определенном отношении сужает границы того, что должно считаться «нормальным». В более широком смысле можно сказать, что разработки, предпринимаемые профессиональными группами, то есть логотехники, суть не что иное, как реализация более общей функции — коллективного воображаемого эпохи; таким образом, всякая индивидуальная новация вписывается в рамки определенной социологической детерминации (определенных групп), а эти последние, в свою очередь, отсылают к некоему последнему смыслу, имеющему антропологический характер.

1.2.7. Вторая трудность, связанная с семиологическим расширением дихотомии *Язык / Речь*, касается соотношения «объемов» языка и речи. В речевой деятельности существует резкое несоответствие между языком как конечной совокупностью правил и речевыми высказываниями, подчиняющимися этим правилам, количество которых практически бесконечно. Можно предполагать, что и в таких системах, как код пиши, разница в объеме «языка» и «речи» будет весьма значительна, так как в рамках кулинарных «форм» возможно большое количество вариантов и комбинаций; но наряду с этим существуют системы, где «зазор» (по крайней мере, признаваемый самой институцией) между моделью и ее реализацией невелик: это системы с «бедной» речью. В системах, подобных *Mode*, данной через словесное описание, речь отсутствует почти полностью; как это ни парадоксально, но мы встречаемся здесь с фактом языка без речи, а это возможно лишь потому, что «опорой» такого языка является речь на естественном языке. Но если верно положение, что существуют языки без речи или с очень бедной речью, то мы вынуждены будем пересмотреть теорию Соссюра, согласно которой язык является всего лишь системой дифференциальных признаков (в этом случае, будучи совершенно «негативным», он оказывается неуловим вне речи), и дополнить пару *Язык / Речь* третьим, «предзначащим» элементом — материалом или субстанцией, каковая будет служить необходимой опорой для возникновения значения. В выражении *длинное или короткое платье* «платье» выступает лишь в роли материальной «опоры» для варианта (*длинное / короткое*); только этот вариант полностью принадлежит языку одежды. Естественный язык не знает подобного разграничения; здесь невозможно разложить звук, имеющий *непосредственное* значение, на семантически инертную часть и на часть, семантически значимую. Таким образом, мы вынуждены выделить в семиологических (нелингвистических) системах не два, а три плана: материал, язык и речь; это позволяет понять, каким образом могут существовать системы, не имеющие «реализации»: здесь наличие первого плана уже обеспечивает материальность языка. Введение этого плана оказывается тем более оправданным, что оно дает нам и генетическое объяснение: если в указанных системах «язык» нуждается в «материале», а не в «речи», то это значит, что в противоположность естественным языкам эти системы утилитарного, а не знакового происхождения.

II. Означающее и означаемое

II.1. Знак

II.1.1. Означающее и означаемое являются, по Соссюру, составляющими *знака*. Надо сказать, что само выражение «знак», которое входит в словарь самых разных областей человеческой деятельности (от теологии до медицины) и имеет богатейшую историю (начиная Евангелием²⁶ и кончая кибернетикой), отличается крайней неопределенностью. Поэтому его место в соответствующем понятийном поле весьма неясно, о чем необходимо сказать несколько слов, прежде чем обратиться к соссюровскому пониманию знака. В самом деле, разные авторы сближают *знак* с такими родственными, но одновременно и непохожими друг на друга выражениями, как *сигнал*, *признак*, *иконический знак*, *символ*, *аллегория*. Это — главные «соперники» знака. Прежде всего следует отметить, что у этих выражений есть одна общая черта: все они предполагают наличие *отношения* между двумя составляющими (*relata*)²⁷: означаемым и означающим. Эта общая черта не может служить для них различительным признаком. Чтобы установить разницу между ними, надо будет привлечь другие признаки, которые выступают в форме альтернативы (*наличие признака / его отсутствие*): 1) предполагает или не предполагает отношение между *составляющими* знака психическое представление одной из этих составляющих; 2) предполагает или не предполагает это отношение аналогию между *составляющими*; 3) является ли связь между *составляющими* (стимулом и реакцией) непосредственной или нет; 4) полностью ли совпадают *составляющие*, или же, напротив, одна из них оказывается «шире» другой; 5) предполагает или не предполагает отношение экзистенциальную связь с субъектом, пользующимся знаком²⁸. Каждое из понятий будет отличаться от остальных в зависимости от того, предстанут названные признаки как положительные или же как отрицательные (*маркированные / немаркированные*); добавим к сказанному, что дистрибуция постоянного поля варьируется от автора к автору, что влечет за собою терминологические противоречия. Мы покажем, как эти понятия классифицируются в работах четырех авторов — Гегеля, Пирса, Юнга и Валлона (указание на те или иные признаки, независимо от их маркированности или немаркированности, у некоторых авторов может отсутствовать):

	Сигнал	Признак	Иконич. знак	Символ	Знак	Аллегория
1. Психическое представление	Валлон —	Валлон —		Валлон +	Валлон +	
2. Аналогия			Пирс +	Гегель + Валлон + Пирс —	Гегель — Валлон —	
3. Непосредственность связи	Валлон +	Валлон —				
4. Адекватность				Гегель — Юнг — Валлон —	Гегель + Юнг + Валлон +	
5. Экзистенциальность	Валлон +	Валлон — — Пирс +		Пирс — Юнг +	Юнг —	

Легко обнаружить, что терминологические противоречия касаются по преимуществу понятий *признак* (для Пирса он экзистенциален, для Валлона — нет) и *символ* (для Гегеля и Валлона между *составляющими* символа существует отношение аналогии, или «мотивированности», для Пирса — нет; более того, утверждаемая Юнгом экзистенциальность символа отрицается Пирсом). Но нетрудно заметить и то, что эти противоречия, ощутимые, если читать таблицу по вертикали, находят свое объяснение, более того — как бы компенсируются, если начать читать ее по горизонтали, рассмотрев все понятия на уровне одного и того же автора. Так, по Гегелю, отношение аналогии между составляющими символа существует в противоположность составляющим знака; и если Пирс отрицает в символе наличие этого отношения, то только потому, что приписывает его иконическому знаку. Если использовать семиологическую терминологию, то можно сказать, что значение рассматриваемых выражений возникает лишь вследствие того, что они противопоставлены (обычно попарно) друг другу. Пока су-

ществует оппозиция, выражение сохраняет однозначность; в частности, *сигнал* и *признак*, *символ* и *знак* являются функциями двух различных функций, которые сами могут стать членами более общей оппозиции, как это имеет место у Валлона, терминологии которого свойственны большая полнота и ясность²⁹. Выражения же *иконический знак* и *аллегория* полностью относятся к словарю Пирса и Юнга. Итак, вслед за Валлоном мы можем сказать, что в группе, образуемой выражениями *сигнал* и *признак*, психическое представление их составляющих отсутствует, но оно имеется в группе, куда входят *символ* и *знак*. Кроме того, в *сигнале*, в противоположность *признаку*, есть отношение непосредственной связи и экзистенциальности (*признак* же — это только след). И наконец, *символ* отличает отношение аналогии между составляющими и их неадекватность (представление о христианстве «шире» представления о кресте). Напротив, в *знаке* отношение между составляющими является немотивированным и адекватным (не существует аналогии между словом *бык* и образом *быка*, который полностью «исчерпывается» соответствующим означающим).

II.1.2. В лингвистике понятие знака не смешивается с родственными выражениями. Чтобы указать на отношение значения, Соссюр сразу же отказался от слова *символ* (так как оно связано с представлением о мотивированности) и предпочел выражение *знак*, который определил как единство *означающего* и *означаемого* (наподобие лицевой и оборотной стороны листа бумаги), или акустического образа и психического представления. До тех пор, пока Соссюр не подобрал выражение *означающее* и *означаемое*, слово *знак* сохраняло двусмысленность, имея тенденцию подменить собою *означающее*, а этого-то Соссюр и стремился избежать во что бы то ни стало; он долго колебался между такими парами, как *сома* и *сема*, *форма* и *идея*, *образ* и *понятие*, но в конце концов остановился на *означающем* и *означаемом*, соединение которых как раз и образует знак. Это чрезвычайно важное положение необходимо особо отметить, так как существует тенденция употреблять слово *знак* вместо слова *означающее*, в то время как для Соссюра речь идет о знаке как о двусторонней сущности. Отсюда вытекает весьма важное следствие, что, по крайней мере для Соссюра, Ельмслева и Фрея, поскольку *означаемое* входит в *знак*, семантика должна быть составной частью структурной лингвистики, в то время как американские языковеды, подходя к этому вопросу механистически, считают, что *означаемые* являются субстанциями, которые должны быть исключены из лингвистики и стать предметом изучения психологии. Со времен Соссюра теория языкового знака обогатилась признаком *двойного членения*. Мартине показал важность этого принципа и даже превратил его в критерий определения языка: в самом де-

ле, среди языковых знаков следует различать *значимые единицы*, наделенные определенным смыслом (это «слова» или, точнее, «монемы») и образующие уровень первого членения, и *различительные единицы*, конституирующие форму, но не обладающие собственным смыслом (это «звуки», а точнее, фонемы); они образуют уровень второго членения; именно механизм двойного членения позволяет понять, каким образом устроен человеческий язык; в самом деле, этот механизм представляет собой не что иное, как мощный редуктор, с помощью которого, к примеру, испанский язык в его латиноамериканском варианте, располагая всего 21 смыслоразличительной единицей, способен произвести 100 000 значимых единиц.

II.1.3. Итак, знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют *план выражения* языка, а означаемые — его *план содержания*. В каждый из этих планов Ельмслев ввел разграничение, которое может оказаться весьма важным для изучения семиологического (а не только лингвистического) знака. По Ельмслеvu, каждый план имеет два уровня (*strata*): *форму* и *субстанцию*. Необходимо обратить внимание на новизну определения этих выражений у Ельмслева, так как за каждым из них стоит богатое лексическое прошлое. Согласно Ельмслеvu, *форма* — это то, что поддается исчерпывающему, просто-му и непротиворечивому описанию в лингвистике (эпистемологический критерий) без опоры на какие бы то ни было экстралингвистические посылки. *Субстанцией* является совокупность различных аспектов лингвистических феноменов, которые не могут быть описаны без опоры на экстралингвистические посылки. Поскольку оба уровня выделяются как в плане выражения, так и в плане содержания, в итоге мы получим четыре уровня: 1) субстанция выражения (например, звуковая, артикуляционная, нефункциональная субстанция, которой занимается не фонология, а фонетика); 2) форма выражения, образуемая парадигматическими и синтаксическими правилами (заметим, что одна и та же форма может воплощаться в двух различных субстанциях — звуковой и графической); 3) субстанция содержания; таков, например, эмотивный, идеологический или просто понятийный аспект означаемого, его «позитивный» смысл; 4) форма содержания; это формальная организация отношений между означаемыми, возникающая в результате наличия или отсутствия соответствующих семантических признаков³⁰. Это последнее понятие с трудом поддается уяснению в силу невозможности отделить в естественном языке означаемые от означающих. В семиологии разделение *форма / субстанция* может оказаться полезным и удобным в следующих случаях: 1) когда мы имеем дело с системой, где означаемые материализованы в иной субстанции, чем та, которая присуща самой этой системе (мы видели

это на примере Моды, данной через словесное описание); 2) когда система предметов обладает субстанцией, являющейся по своей прямой функции не непосредственно значащей, но, на известном уровне, попросту утилитарной: так, например, определенные блюда могут обозначать ситуацию, которая сопровождает обед, однако прямое назначение этих блюд — служить средством питания.

II.1.4. Сказанное вызывает догадку о природе семиологического знака в отличие от знака лингвистического. Подобно последнему, семиологический знак также состоит из означающего и означаемого (в рамках дорожного кода, например, зеленый цвет означает разрешение двигаться); но они различаются характером субстанции. Многие семиологические системы (предметы, жесты, изображения³¹) имеют субстанцию выражения, сущность которой заключается не в том, чтобы означать. Очень часто такие системы состоят из предметов повседневного обихода, которые общество приспособливает для целей обозначения: одежда служит для того, чтобы укрываться от холода, пища предназначена для питания, и в то же время они способны означать. Мы предлагаем называть такие утилитарные, функциональные по своей природе знаки *знаками-функциями*. Знак-функция показывает, что его надо анализировать в два этапа (речь здесь идет об определенной операции, а не о реальной временной последовательности). Сначала функция «пропитывается» смыслом. Такая семантизация неизбежна; *с того момента, как существует общество, всякое пользование предметом превращается в знак этого пользования*: функция плаща заключается в том, чтобы предохранить нас от дождя, но эта функция неотделима от знака, указывающего на определенную погоду. Поскольку наше общество производит лишь стандартизованные, нормализованные предметы, эти предметы с неизбежностью оказываются результатом осуществления некоей модели, речевыми высказываниями на определенном языке, воплощениями значащей формы; чтобы обрести предмет, который бы ровно ничего не значил, следует вообразить некое совершенно спонтанно возникшее орудие, абсолютно ничем не напоминающее уже существующие модели (Кл. Леви-Стросс показал, что даже бриколаж в значительной мере есть не что иное, как поиск смысла): это гипотеза, которую практически невозможно воплотить ни в одном из существующих ныне обществ. Всеобщая семантизация практических функций предметов имеет основополагающий характер; она показывает, что реальным может считаться только умопостигаемое, так что социология и социологика в конечном счете должны совпасть между собой. Эта всеобщая семантизация практических функций предметов имеет основополагающий характер; она показывает, что реальным может считаться только умопостигаемое и что

в конце концов социология и социологика должны будут слиться воедино³². Однако после того, как семиологический знак возник, общество вновь может превратить его в функциональный предмет, общество может его повторно «функционализировать», представить в виде предмета обихода: о меховом мантио можно рассуждать так, словно оно служит только одной цели — укрывать от холода. Эта новая «функционализация» предмета, возможная только при наличии соответствующего вторичного языка, совершенно нетождественна его первой, к тому же сугубо идеальной функционализации; возникающая функция соответствует вторичному (замаскированному) семантическому установлению, относящемуся к области коннотации. Таким образом, знак-функция имеет, по всей видимости, антропологический смысл, оказываясь той самой единицей, где возникает связь между ее техническим и знаковым аспектами.

II.2. Означаемое

II.2.1. В лингвистике долгое время дискутировался вопрос о степени «реальности» означаемого. Все, однако, сходится на том, что означаемое является не «вещью», а нашим представлением этой вещи. Мы видели, что в определении знака, предложенном Валлоном, именно репрезентация оказывается релевантной чертой как знака, так и символа (в отличие от признака и сигнала). Соссюр сам подчеркивал психическую природу означаемого, назвав его *концептом*: в слове *бык* означаемым является не животное бык, но психический образ этого животного (это важно для понимания дискуссий о природе знака³³). Однако все эти дискуссии носят на себе явный отпечаток психологизма. Мы со своей стороны предпочли бы присоединиться к стоикам³⁴, которые тщательно различали такие понятия, как *φαντασία λογική* (психологическое представление), *τυγχάνον* (реальный предмет) и *λεχτόν* (сказываемое о предмете); означаемое — это ни *φαντασία*, ни *τυγχάνον*, но именно *λεχτόν*; не будучи ни актом сознания, ни материальной реальностью, означаемое может быть определено только изнутри самого процесса означивания, и такое определение окажется почти полностью тавтологичным. Означаемое есть «нечто», подразумеваемое субъектом, употребляющим данный знак. Таким образом, мы приходим к чисто функциональному определению: означаемое есть одно из соотносимых *составляющих (relata)* знака. Единственно, чем означаемое отличается от означающего, так это тем, что последнее имеет опосредующую функцию. Подобное же положение мы наблюдаем и в семиологии, где предметы, изображения, жесты и т. п., поскольку они выступают в роли означающих, отсылают к тому, что может быть названо лишь при их посредстве. Разница же между языком

и семиологией заключается в том, что семиологическое означаемое может быть поставлено в связь с языковым означающим: если мы скажем, например, что данный свитер обозначает *долгие осенние прогулки в лесу*, то увидим, что означаемое здесь опосредовано не только означающим, являющимся одеждой (*свитер*), но и речевым фрагментом. Явление, при котором язык нерасторжимо «склеивает» означаемое и означающее, можно назвать *изологией* знака. Следует, однако, учесть существование неизологических (обязательно сложных) систем, где означаемое может быть просто *присоединено* к означающему.

II. 2.2. Как классифицировать означаемые? Известно, что в семиологии эта операция носит основополагающий характер, поскольку ее задача в том, чтобы выделить *форму* содержания. Что касается языковых означаемых, то можно представить себе два типа классификации: первый является внешним, его предмет — «позитивное» (а не глубоко дифференциальное) содержание понятий: таковы методические классификации Халлига и Вартбурга³⁵, а также имеющие более убедительный вид понятийные поля Трира и лексикографические поля Маторе³⁶; однако со структурной точки зрения недостатком этих классификаций (в особенности это касается Халлига и Вартбурга) является то, что они относятся к *субстанции* (идеологической) означаемых, а не к их *форме*. Чтобы создать действительно формальную классификацию, следует установить оппозиции между означаемыми и в каждой из них выделить релевантный (поддающийся коммутации) признак³⁷; именно такой метод был выдвинут Ельмслевом, Сёренсенсом, Прието и Греймасом; Ельмслев, например, разлагает монему «кобылла» на две более мелкие смысловые единицы: «лошадь» + «самка»; эти единицы поддаются коммутации и, стало быть, способны производить новые монемы («гусь» + «самка» = «гусыня»; «лошадь» + «самец» = «жеребец»); Прието усматривает в слове «*vir*» два коммутируемых признака: «*homo*» + «*masculus*»; Сёренсен сводит лексику родства к комбинации «первичных признаков» («отец» = родитель-мужчина; «родитель» — предок в первом поколении). До настоящего времени ни один из этих способов анализа не получил углубленного развития³⁸. Напомним в заключение, что, с точки зрения некоторых языковедов, означаемые не являются предметом лингвистики, которая занимается лишь означающими, и что семантические классификации не входят в задачу этой дисциплины³⁹.

II.2.3. Каковы бы ни были успехи структурной лингвистики, она еще не создала семантики, то есть не выработала классификации *форм* словесных означаемых. Поэтому легко понять, что мы не можем пока предложить и классификацию семиологических означаемых. В связи с этим попытаемся сделать лишь три замечания. Первое касает-

ся способа актуализации семиологических означаемых, которые могут быть или не быть изолированы означающим. В случае если изолированность отсутствует, семиологические означаемые могут найти языковое выражение либо посредством отдельного слова (*уик-энд*), либо посредством группы слов (*продолжительная поездка за город*). Такими означаемыми легче оперировать, так как исследователь избавлен от необходимости вырабатывать особый метаязык; однако здесь таится и опасность, поскольку приходится неизбежно обращаться к семантической классификации (к тому же еще и неизвестной) самого естественного языка, а не к классификации, которая основывалась бы на свойствах изучаемой системы. Означаемые в системе *моды*, даже если они опосредованы журнальным текстом, вовсе не обязательно должны распределяться так же, как и языковые означаемые, поскольку все они обладают разной «длиной» (тут слово, там — фраза). Если же мы имеем дело с изолированными системами, означаемое материализуется только в форме своего типического означающего. Оперировать с ним можно, лишь применив специальный метаязык. Можно, например, опросить группу лиц относительно значения, которое они приписывают тому или иному музыкальному фрагменту, предложив им при этом список словесных означаемых (*тревожная музыка, бурная, мрачная, томительная* и т. п.)⁴⁰; однако на самом деле все эти словесные знаки относятся к одному-единственному музыкальному означаемому, требующему единственного означающего, которое не допускает ни словесного членения, ни метафорического перевода. Без подобных метаязыков, создаваемых в одном случае аналитиком, а в другом — самой системой, обойтись невозможно; вот почему анализ означаемых, то есть идеологический анализ, оказывается проблематичным; во всяком случае, теоретически ему должно быть отведено место лишь в рамках семиологического проекта. Второе замечание касается границ распространения семиологических означаемых. Совокупность означаемых какой-либо формализованной системы образует одну большую функцию. Вполне вероятно, что эти семантические функции не только взаимодействуют друг с другом, но и частично друг на друга накладываются. Несомненно, что форма означаемых в языке одежды частично совпадает с формой означаемых в языке пищи: обе они основаны на оппозиции труда и праздника, деятельности и отдыха. Отсюда необходимость глобального идеологического описания всех семиологических систем, относящихся к одному и тому же синхроническому срезу. И наконец, третье замечание: можно предположить, что каждой системе означающих (словарей) соответствует (в плане означаемых) совокупность определенных деятельностей и приемов. Эти совокупности означаемых требуют от потребителей семиологических систем

(от их «читателей») различных знаний (разница зависит от разницы их «культуры»). Отсюда становится ясным, почему одна и та же лексика (большая единица чтения) может быть неодинаково дешифрована разными индивидами и при этом оставаться в пределах известного «языка». В сознании одного и того же индивида может сосуществовать несколько систем означающих, что обуславливает факт более или менее «глубоких» прочтений.

II.3. Означающее

II.3.1. Природа означающего в целом требует того же изучения, что и природа означаемого. Означающее есть *relatum*, его определение нельзя отделить от определения означаемого. Разница лишь в том, что означающее выполняет опосредующую функцию: ему необходим материал. Эта материальность означающего еще раз заставляет напомнить о необходимости отличать *материал* от *субстанции*. Субстанция бывает и нематериальной (например, субстанция содержания); следовательно, можно сказать, что субстанция означающих всегда материальна (звуки, предметы, изображения). В семиологии, которая имеет дело со смешанными системами, использующими различные материалы (звук и изображение, предметы и письмо), было бы полезно объединить все эти знаки, *воплощенные в одном и том же материале*, под названием *типических знаков*; в таком случае словесные, графические, изобразительные знаки, знаки-жесты оказались бы типическими знаками.

II.3.2. Классификация означающих есть не что иное, как структуризация системы. Речь идет о расчленении «бесконечного» сообщения, образованного совокупностью сообщений, существующих на уровне изучаемого корпуса, на минимальные значимые единицы с помощью операции коммутации⁴¹; затем следует объединить эти единицы в парадигматические классы и классифицировать синтагматические отношения, связывающие эти единицы. Подобные операции составляют важнейшую часть семиологической процедуры, о которой пойдет речь в главе III; здесь же мы ограничиваемся лишь упоминанием о них⁴².

II.4. Значение

II.4.1. *Знак* — это срез (двусторонний) звукового, визуального и т.п. материала. *Значение* может быть понято как процесс. Это акт, объединяющий означаемое и означающее, акт, продуктом которого и является знак. Такое разграничение имеет лишь классификационный, а не феноменологический смысл, во-первых, потому, что семантический акт, как будет видно из дальнейших рассуждений, не исчерпывается

единством означающего и означаемого и значимость знака обусловлена еще и его окружением; во-вторых, их единство является не результатом присоединения, а, что будет показано ниже, результатом членения⁴³. В самом деле, обозначение (*semiosis*) не объединяет две односторонние сущности, не сближает два самостоятельных члена по той простой причине, что и означаемое и означающее, каждое одновременно является и членом и отношением⁴⁴. Эта двойственность затрудняет графическое изображение обозначения, которое, однако, необходимо для семиологии. Напомним о попытках такого изображения:

1) *Sa/Sé*. По Соссюру, знак наглядно предстает как вертикальное развертывание некоей *глубинной* ситуации; в языке означаемое находится как бы *позади* означающего; до него можно добраться только при посредстве последнего. Впрочем, эти метафоры, в которых слишком сильна идея пространственности, не могут передать диалектической природы значения; вместе с тем закрытый характер знак имеет лишь в системах с ярко выраженной дискретностью, например в естественном языке.

2) *ERC*. Ельмслев предпочел чисто графический способ изображения: между планом выражения (E) и планом содержания (C) существует отношение (R). Такая формула позволяет дать экономное и неметафорическое представление о метаязыках: *ER(ERC)*⁴⁵.

3) *S/s*. Лакан, поддержанный Лапланшем и Леклером⁴⁶, воспользовался пространственным образом, отличающимся, однако, от соссюровской схемы в двух отношениях: 1) означающее (S) носит глобальный характер; оно представляет собой цепочку, включающую множество разных уровней (метафорическая цепочка): отношение между означающим и означаемым неустойчиво, они «совпадают» лишь в некоторых кардинальных точках; 2) черта, разделяющая означающее (S) и означаемое (s), сама наделена значением (которого, как очевидно, она не имела у Соссюра): она указывает на вытеснение означаемого.

4) *Sa≡Sé*. Что касается неизологических систем (то есть таких, в которых означаемые материализуются с помощью другой системы), то вполне оправданно представить отношение между означающим и означаемым в виде эквивалентности ($\equiv$), а не в виде тождества ($=$).

II.4.2. Мы видели, что об означающем можно сказать лишь то, что оно является материальным посредником по отношению к означаемому. Какова природа этого посредничества? В лингвистике эта проблема породила дискуссию, впрочем сугубо терминологическую, поскольку суть дела достаточно ясна (в семиологии же положение не столь очевидно). Исходя из того факта, что в естественном языке выбор звуков не навязывается нам смыслом (реальный *бык* не имеет ничего общего со звуковым комплексом *бык*) и в других языках тот же

смысл передается при помощи других звуков, Соссюр высказал мысль о *произвольности* отношения между означаемым и означающим. Бенвенист оспорил это утверждение⁴⁷. По его мнению, произвольным является отношение между означающим и обозначаемой «вещью» (между звуковым комплексом *бык* и животным *бык*). Но мы уже видели, что и для самого Соссюра означаемое — это не «вещь», а психическое представление этой «вещи» (*концепт*). Ассоциация звуков и представлений есть продукт коллективного обучения (например, обучения французскому языку). Эта ассоциация (значение) отнюдь не произвольна (ни один француз не волен ее изменить), но, напротив, необходима. Поэтому было предложено говорить, что в языке значение *не мотивировано*. Впрочем, и эта немотивированность не является абсолютной (Соссюр говорил об относительной аналогии). Означающее мотивировано означаемым в ономапоее, а также всякий раз, когда новые знаки в языке образуются в результате подражания готовой словообразовательной или деривационной модели. Слова *пыльщик*, *рубщик*, *строгальщик* и т. п., несмотря на немотивированность их корней и суффиксов, образованы одним и тем же способом. Итак, можно сказать, что в принципе связь означаемого с означающим в языке основана на договоре и что этот договор является коллективным и обусловлен длительным историческим развитием (Соссюр писал: «*Язык всегда есть наследство*») и вследствие этого как бы *натурализован*; равным образом, Кл. Леви-Стросс отмечает, что языковой знак произволен *a priori*, но отнюдь не *a posteriori*. Сказанное позволяет прибегнуть к двум терминам, весьма полезным при переходе в область семиологии. Так, мы будем говорить, что система произвольна, если ее знаки основаны не на договоре, а являются продуктом одностороннего решения: в естественном языке знак не произволен, но он произволен в Моде; мы будем говорить также, что знак *мотивирован*, если между означаемым и означающим существует отношение аналогии (Бюиссенс предлагает для мотивированных знаков выражение *внутренние семы*, а для немотивированных — *внешние семы*). Таким образом, с одной стороны, могут существовать произвольные и вместе с тем мотивированные системы, а с другой — непроизвольные и немотивированные.

II.4.3. В лингвистике мотивированность связана с довольно узкой областью деривации и словообразования; напротив, в семиологии в связи с мотивированностью возникают гораздо более общие проблемы. С одной стороны, вполне возможно, что за пределами языка существуют системы с широко развитой мотивированностью; если это так, то задача состоит в том, чтобы установить, каким образом принцип аналогии способен совмещаться с принципом дискретности, не-

обходимой, как всегда считалось, для образования значения; кроме того, нужно понять, как могут возникать парадигматические (то есть конечные, образованные небольшим числом элементов) ряды, если означаемые представляют собой *analogia*: речь идет об «изображениях», семиология которых, в силу указанных причин, пока еще не создана. С другой стороны, весьма вероятно, что семиологический анализ выявит существование смешанных систем, где мотивированность либо ослаблена, либо включает в себя своего рода вторичную немотивированность — так, словно знак время от времени становится ареной конфликта между мотивированностью и немотивированностью; это можно заметить уже в наиболее «мотивированной» области языка — в области «ономатопеи»; Мартине заметил⁴⁸, что звукоподражательные мотивировки сопровождаются утратой двойного членения (междометие *ай*, относящееся лишь к сфере второго членения, заменяет собою синтагму *мне больно*, являющуюся результатом обоих членений); между тем междометия, выражающие боль, не совпадают, к примеру, во французском (*aie*) и в датском (*ai*) языках; причина в том, что мотивация в данном случае отчасти зависит от фонологических моделей, отчетливо различающихся в разных языках: принцип дискретности как бы пропитывает собою принцип аналогии. За пределами естественного языка подобной же двойственностью отличаются системы, подобные «языку» пчел: круги пчелы со взятком имеют нечетко выраженный аналогический смысл; ее танец у летка явно мотивирован (подсказывает, где находится взяток), зато виляющий танец в форме восьмерки не мотивирован никак (он указывает расстояние до места взятка)⁴⁹. Наконец, последним примером подобных «нечеткостей»⁵⁰ могут служить фабричные марки, используемые в рекламе и представляющие собой совершенно абстрактные (неаналогические) изображения; они, однако, способны оказывать определенное воздействие (к примеру, вызывать ощущение «мощи»), находящееся в аналогическом отношении с означаемым; так, марка фирмы «Берлие» (круг, пронзенный тяжелой стрелой) ни в чем не «копирует» мощь как таковую (а как, собственно говоря, можно ее «скопировать»?) и все же, благодаря неявной аналогии, наводит на мысль о некой скрытой мощи; та же двойственность обнаруживается в некоторых разновидностях идеографического письма (например, китайского). Таким образом, встреча аналогического и неаналогического начал в рамках одной системы представляется бесспорной. Однако семиология не может удовлетвориться простым описанием компромисса, не попытавшись дать его систематизацию, поскольку она не может допустить существования дифференцированной непрерывности; ведь смысл, как мы увидим ниже, есть результат членения. Все эти проблемы пока что

не стали предметом подробного изучения, и потому в настоящее время трудно выработать общий взгляд на них. Тем не менее антропологическая структура значения вырисовывается уже сейчас: так, в естественном языке мотивированность (относительная) вносит известную упорядоченность на уровне первого членения; это означает, что в данном случае «договор» поддерживается за счет известной натурализации той априорной произвольности знака, о которой говорит Кл. Леви-Стросс; напротив, в других системах может иметь место движение от мотивированности к немотивированности: таков, например, набор ритуальных статуэток у племени сенуфо, упоминаемый Кл. Леви-Строссом в «Первобытном мышлении». Таким образом, представляется весьма вероятным, что на наиболее обобщенном, антропологическом уровне семиологии возникает своего рода *круговое движение* между аналогией и немотивированностью: здесь существуют две (взаимодополняющие) тенденции — тенденция натурализовать немотивированность и тенденция интеллектуализировать («окультурить») мотивированность. И наконец, некоторые авторы утверждают, что принцип дискретности, соперничающий с принципом аналогии, в своем чистом, то есть бинарном, виде сам представляет собою «репродукцию» некоторых психологических процессов, если, конечно, верно, что в основе зрения и слуха в конечном счете лежит механизм альтернативных выборов⁵¹.

II.5. Значимость

II.5.1. Мы уже сказали, или по крайней мере дали понять, что рассмотрение знака «в себе» в качестве простого единства означающего и означаемого — весьма произвольная, хотя и неизбежная абстракция. В заключение мы рассмотрим знак не с точки зрения «строения», а с позиции его «окружения»: речь пойдет о проблеме *значимости*. Соссюр не сразу понял важность этого понятия. Но уже начиная со второго курса лекций по общей лингвистике он стал уделять ему все более пристальное внимание, так что это понятие в конце концов стало для него основополагающим и даже более важным, чем понятие значения. Значимость находится в тесной связи с понятием «язык» (в противоположность речи). Она позволяет освободить лингвистику от засилья психологии и сблизить ее с экономикой; для структурной лингвистики понятие значимости является центральным. Соссюр обратил внимание⁵², что в большинстве наук отсутствует двойственность синхронии и диахронии. Так, астрономия является синхронической наукой (хотя звезды и изменяются); напротив, геология — наука диахроническая (несмотря на то, что она способна изучать устойчивые состояния). История по преимуществу диахронична (ее предмет — по-

следовательность событий), хотя она и может останавливаться на тех или иных статических «картинах»⁵³. При этом, однако, существует наука, где диахрония и синхрония существуют на равных правах; это экономика (политическая экономия — это не то, что экономическая история); так же обстоит дело, продолжает Соссюр, и с лингвистикой: в обоих случаях мы имеем дело с системой эквивалентностей между двумя различными явлениями — трудом и заработной платой, означающим и означаемым (это тот самый феномен, который мы до сих пор называли *значением*). Однако как в лингвистике, так и в экономике эта эквивалентность существует не сама по себе: достаточно изменить один из членов, чтобы изменилась вся система. Чтобы знак или экономическая «стоимость» могли существовать, нужно, с одной стороны, уметь *обменивать* непохожие друг на друга вещи (труд и заработную плату, означающее и означаемое), а с другой — *сравнивать* вещи, схожие между собой: можно обменять пятифранковую купюру на булку хлеба, на кусок мыла или на билет в кино; но вместе с тем можно сравнить эту купюру с купюрами в десять или пятьдесят франков. Точно так же «слово» может быть «обменено» на идею (то есть на нечто непохожее на него), но в то же время его можно сравнить с другими «словами» (то есть с чем-то похожим). Так, в английском языке значимость слова *mutton* возникает благодаря тому, что рядом существует слово *sheep*. Смысл устанавливается окончательно лишь благодаря этой двойной детерминации — значению и значимости. Итак, значимость не есть значение. Значимость возникает, писал Соссюр⁵⁴, «из взаимного расположения элементов языка»; она даже важнее, чем значение: «идея или звуковая материя в знаке менее важны, чем то, что находится вокруг него, в других знаках»⁵⁵; это — провидческая фраза, если вспомнить, что она легла в основу леви-строссовской гомологии и таксономического принципа. Итак, разграничив вслед за Соссюром значение и значимость и вновь обратившись к ельмслевским *стратам* (субстанция и форма), мы тотчас же увидим, что значение относится к субстанции содержания, а значимость — к его форме (*mutton* и *sheep* находятся в парадигматическом отношении *в качестве означаемых*, а не в качестве означающих).

II.5.2. Чтобы дать представление о двойственности явлений *значения* и *значимости*, Соссюр прибегнул к сравнению с листом бумаги. Если разрезать лист бумаги, то мы получим несколько разной величины кусков (А, В, С), каждый из которых обладает *значимостью* по отношению ко всем остальным; с другой стороны, у каждого из этих кусков есть лицевая и обратная сторона, *которые были разрезаны в одно и то же время* (А—А', В—В', С—С'): это — *значение*.

Сравнение Соссюра замечательно тем, что оно дает оригинальное представление о процессе образования смысла: это не простая корреляция между означающим и означаемым, а акт *одновременного членения* двух аморфных масс, двух «туманностей», по выражению Соссюра. Действительно, Соссюр писал, что, рассуждая чисто теоретически, до образования смысла идеи и звуки представляют собой две бесформенные, мягкие, сплошные и параллельно существующие массы субстанций. Смысл возникает тогда, когда происходит одновременное расчленение этих двух масс. Следовательно, знаки суть *articuli*; перед лицом двух хаотических масс смысл есть упорядоченность, и эта упорядоченность по существу своему есть *разделение*. Язык является посредующим звеном между звуком и мыслью; его функция состоит в том, чтобы объединить звук и мысль *путем их одновременного расчленения*, и Соссюр предлагает новый образ: слой означаемых и слой означающих подобны двум соприкасающимся поверхностям — воздушной и водной; когда атмосферное давление меняется, на поверхности воды возникают волны: подобным же образом слой означающих разделяется на *articuli*. Приведенное сравнение позволяет подчеркнуть следующий основополагающий для дальнейших семиологических анализов факт: язык есть область *артикуляций*, а смысл в первую очередь есть результат членения. Отсюда следует, что будущая задача семиологии заключается не столько в том, чтобы создать предметную лексику, сколько в том, чтобы установить способы членения человеком реального мира. В связи с этим можно выдвинуть утопическое предположение о том, что, хотя семиология и таксономия до сих пор так и не возникли, в будущем, возможно, они сольются в одну науку артрологию — науку о разделениях.

III. Синтагма и система

III.1. Две оси языка

III. 1.1. Для Соссюра отношения, связывающие языковые элементы, могут принадлежать двум планам, каждый из которых создает собственную систему значимостей. Эти два плана соответствуют двум формам умственной деятельности. Первый план — *синтагматический*. Синтагма есть комбинация знаков, предполагающая протяженность; эта протяженность линейна и необратима: два звука не могут быть произнесены в один и тот же момент. Значимость каждого элемента возникает как результат его оппозиции к элементам предшествующим и последующим; в речевой цепи элементы объединены реально, *in praesentia*; анализом синтагмы будет ее членение. Второй

план — ассоциативный (по терминологии Соссюра). «Вне процесса речи слова, имеющие между собой что-либо общее, ассоциируются в памяти так, что из них образуются группы, внутри которых обнаруживаются весьма разнообразные отношения»⁵⁶. Слово обучать может ассоциироваться по смыслу со словами *воспитывать* или *наставлять*, а по звучанию — со словами *вооружать*, *писать*; каждая такая группа образует виртуальную мнемоническую серию, «клад памяти»; в отличие от синтагм в каждой серии элементы объединены *in absentia*. Анализ ассоциаций заключается в их классификации. Синтагматический и ассоциативный планы находятся в тесной связи, которую Соссюр пояснил при помощи следующего сравнения: каждый языковой элемент подобен колонне в античном храме; эта колонна находится в реальном отношении смежности с другими частями здания, с архитравом например (синтагматическое отношение). Но если это колонна дорическая, то она вызывает у нас сравнение с другими архитектурными ордерами, например ионическим или коринфским. Здесь мы имеем дело с виртуальным отношением субституции, то есть с ассоциативным отношением. Оба плана связаны между собой таким образом, что синтагма может разворачиваться лишь тогда, когда она черпает все новые и новые единицы из ассоциативного плана. Со времен Соссюра анализ ассоциативного плана получил значительное развитие; изменилось даже его название; сейчас говорят уже не об ассоциативном, а о *парадигматическом*⁵⁷ или же о *систематическом* плане (это последнее выражение мы и будем употреблять в данной работе). Очевидно, что ассоциативный план теснейшим образом связан с языком как системой, в то время как синтагма оказывается ближе к речи. Другие авторы пользуются иной терминологией: Ельмслев называет синтагматические связи *отношениями*, Jakobson — *смежностями*, а Мартине — *контрастами*; систематические связи именуются *корреляциями* у Ельмслева, *подобиями* у Jakobsona и *оппозициями* у Мартине.

III.1.2. Соссюр предугадал, что синтагматика и парадигматика должны соответствовать двум формам умственной деятельности человека, что означало выход за пределы лингвистики, как таковой. Этот выход осуществил Jakobson в знаменитой ныне *работе*⁵⁸. Он выявил оппозицию *метафоры* (систематика) и *метонимии* (синтагматика) в *нелингвистических языках*. Все «высказывания» относятся либо к метафорическому, либо к метонимическому типу. Разумеется, в каждом из этих типов нет исключительного господства одной из названных моделей (поскольку для любого высказывания необходима как синтагматика, так и систематика); речь идет лишь о доминирующей тенденции. К метафорическим высказываниям (в которых преобладают субститутивные ассоциации) относятся русские народные лирические

песни, произведения романтиков и символистов, сюрреалистическая живопись, фильмы Чарли Чаплина (наплывы, накладывающиеся друг на друга, являются самыми настоящими кинематографическими метафорами), фрейдовская символика сновидений (через отождествление). К высказываниям метонимическим (с преобладанием синтагматических ассоциаций) принадлежат героические эпопеи, произведения писателей реалистической школы, фильмы Гриффита (крупные планы, монтаж, вариации угла зрения при съемке) и онирические видения, основанные на смещении и сгущении. Список Jakobsona можно дополнить. К метафоричности тяготеют дидактические сочинения (их авторы охотно прибегают к такого рода определениям)⁵⁹, тематическое литературоведение, афористические высказывания; метонимия преобладает в произведениях массовой литературы и в газетной беллетристике⁶⁰. Опираясь на замечание Jakobsona, отметим, что аналитик (а стало быть, семиолог) более готов к тому, чтобы говорить о метафоре, нежели о метонимии, поскольку его аналитический метаязык сам имеет метафорическую природу и, следовательно, соприроден метафоре-объекту: в самом деле, существует обширная литература о метафоре, тогда как о метонимии не писалось почти ничего.

III.1.3. Открытие Jakobsona, касающееся существования высказываний с метафорической или метонимической доминантой, открывает путь для перехода от лингвистики к семиологии. Оба плана, обнаруженные в естественном языке, должны существовать и в других знаковых системах. Несмотря на то что синтагматические единицы, возникающие в результате операции членения, и списки оппозиций как продукт классификации могут быть определены не априорно, но лишь в результате коммутации означающих и означаемых, все же для ряда семиологических систем можно выделить синтагматический и системный планы, не берясь пока что судить о характере синтагматических единиц, а стало быть, и о парадигматических изменениях, к которым они приводят (см. таблицу). Таковы две оси языка, и главной задачей семиологического анализа является распределение обнаруженных фактов по этим двум осям. Логично начать наш анализ именно с синтагматического членения, поскольку в принципе именно оно дает единицы, подлежащие распределению по парадигматическим рядам; однако возможно, что, оказавшись перед лицом неизвестной системы, гораздо удобнее взять за отправную точку несколько эмпирически выделенных парадигматических элементов и сначала приступить к изучению синтагмы, а затем уже системы; однако, поскольку настоящая работа посвящена теоретическим началам семиологии, мы рассмотрим их в логическом порядке — от синтагмы к системе.

	Система	Синтагма
Одежда	Совокупность частей, деталей одежды, которые нельзя одновременно надеть на одну и ту же часть тела; варьирование этих деталей влечет за собой изменение «смысла» одежды: <i>шляпка/чепчик/капор</i> и т. д.	Сочетание в пределах одного и того же костюма разных элементов: <i>юбка — блузка — куртка</i>
Пища	Совокупность однородных и несходных блюд; выбор того или другого из них меняет смысл; таково варьирование первых, вторых блюд или десертов «Меню», например подаваемое в ресторане, актуализирует оба плана: знакомство со всеми первыми блюдами, то есть горизонтальное чтение, есть чтение системы; чтению синтагмы соответствует чтение меню по вертикали	Реальная последовательность подачи блюд на стол во время приема пищи: меню
Меблировка	Совокупность «стилистических» вариаций одного и того же предмета обстановки (кровати, например)	Сочетание различных предметов обстановки в пределах одного и того же пространства (<i>кровать—шкаф—стол</i> и т.д.)
Архитектура	Стилевые варианты какого-либо элемента здания, различные формы крыши, балконов, входных проемов и т. п.	Сочетание деталей между собой в пределах архитектурного ансамбля

III.2. Синтагма

III.2.1. Мы видели (I.1.6.), что речь (в соссюрском смысле слова) обладает синтагматической природой, поскольку она может быть определена как варьирующаяся комбинация рекуррентных знаков. Произнесенная вслух фраза представляет собой настоящий образец синтагмы. Итак, синтагма чрезвычайно близка к речи. Но, по Соссюру, лингвистика речи невозможна. Сам Соссюр почувствовал, какая здесь таится трудность, и постарался указать, почему все-таки синтагма не может быть понята как факт речи. Во-первых, потому, что существуют устойчивые синтагмы, в которых языковой навик запрещает что-либо менять (*надо же! ну его!*) и на которые не распространяется комбинаторная свобода, присущая речи (эти застывшие синтагмы-стереотипы представляют собой своего рода парадигматические еди-

ницы); во-вторых, потому, что синтагмы в речи строятся на основе правильных моделей, которые уже в силу своей правильности принадлежат языку (слово *неопалимый* образовано по аналогии со словами *неопределимый*, *неутомимый* и т. п.); существует, следовательно, *форма* (в ельмслевском смысле слова) синтагмы, которую изучает *синтаксис*, представляющий своего рода «глоттическую»⁶¹ версию синтагмы. Тем не менее структурная близость синтагмы и речи остается чрезвычайно важным фактором не только потому, что она то и дело ставит аналитика перед различными проблемами, но также и потому, что позволяет дать структурное объяснение некоторым явлениям «натурализации» коннотативных дискурсов. Тесную связь синтагмы и речи ни на минуту не следует упускать из виду.

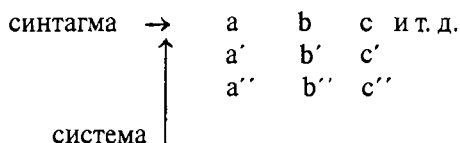
III.2.2. Синтагма предстает перед нами в форме цепочки (например, в речевом потоке). Но мы уже видели (II.5.2), что смысл возникает только там, где есть *артикуляция*, то есть одновременное расчленение означающей и означаемой масс. В известном смысле язык *проводит границы* в континууме действительности (так, словесное описание цвета представляет собой совокупность дискретных выражений, наложенных на непрерывный спектр). Поэтому всякая синтагма ставит перед нами следующую аналитическую проблему: она является сплошной, непрерывной цепочкой и в то же время может передать смысл, только будучи «артикулированной». Как расчленить синтагму? Этот вопрос приходится задавать, сталкиваясь с любой знаковой системой. В лингвистике велись бесконечные споры о природе (иными словами — о границах) слова; что касается некоторых семиологических систем, то здесь можно предвидеть значительные трудности. Разумеется, существуют элементарные знаковые системы с ярко выраженной дискретностью, например дорожный код, где по соображениям безопасности знаки должны быть четко отграничены друг от друга; но уже иконические синтагмы, основанные на более или менее полной аналогии с изображаемыми явлениями, гораздо труднее поддаются членению. Именно в этом, несомненно, следует искать причину того, что подобные системы почти всегда сопровождаются словесным описанием (ср. подписи под фотографиями), наделяющим их дискретностью, которой они сами не обладают. Несмотря на эти трудности, членение синтагмы является первой и главной операцией, потому что только она позволяет получить парадигматические единицы системы. Здесь, в сущности, коренится определение синтагмы; она возникает как результат *разделения субстанций*⁶². Синтагма в форме *речи* предстает как «текст, не имеющий конца». Каким же образом выделить в этом бесконечном тексте зна-

чащие единицы, иными словами, как определить границы знаков, составляющих синтагму?

III.2.3. В лингвистике членение «бесконечного текста» осуществляется при помощи испытания, называемого *коммутацией*. Это операциональное понятие встречается уже у Трубецкого, но в своем нынешнем виде оно было сформулировано Ельмслевом и Ульдаллем на V Международном фонетическом конгрессе в 1936 г. Коммутация заключается в том, что в плане выражения (означающие) искусственно производят некоторое изменение и наблюдают, повлекло ли оно соответствующее изменение в плане содержания (означаемые). В конечном счете речь идет о том, чтобы в определенной точке «бесконечного текста» создать некую произвольную гомологию, то есть двойную парадигму, позволяющую проверить, приводит ли взаимная субституция двух означающих *ipso facto* к соответствующей субституции двух означаемых. Если коммутация двух означающих ведет к коммутации означаемых, то это значит, что в данном фрагменте синтагмы нам удалось выделить синтагматическую единицу: первый знак был выделен. Разумеется, коммутацию можно осуществить, взяв за исходную точку означаемые: так, если в греческом существительном заменить понятие «два» понятием «многие», то соответствующее изменение произойдет и в плане выражения, и тем самым мы выделим изменяющийся элемент (признак двойственного и признак множественного числа). В то же время целый ряд изменений в плане выражения не влечет за собой никаких изменений в плане содержания. Именно поэтому Ельмслев⁶³ отличает *коммутацию*, которая влечет за собой изменение смысла (*дом/том*), от *субституции*, которая, меняя один из планов, не затрагивает другого (*здравствуйте/здрасьте*). Следует отметить, что коммутация обычно осуществляется в плане означающих, поскольку речь идет именно о расчленении синтагмы; можно, разумеется, начать и с означаемых, но такая операция будет носить сутубо формальный характер, поскольку к означаемому в данном случае обращаются не ради него самого, то есть не ради его «субстанции», но всего лишь как к элементу, *указывающему* на означающее: означаемое *определяет место* означающего, не более того; иными словами, осуществляя стандартную операцию коммутации, имеют дело с *формой* означаемого (с его оппозитивной значимостью по отношению к другим означающим), а не с его субстанцией: «используются различия значений, а каковы сами значения — это несущественно» (Белевич)⁶⁴. В принципе коммутация позволяет постепенно выявлять значащие единицы, из которых состоит синтагма, готовя почву для их парадигматической классификации. Понятно, что в естественном языке коммутация возможна только потому, что у

исследователя уже есть определенные представления о смысле этого языка. Однако в семиологии можно столкнуться с системами, смысл которых не известен или не ясен. Можем ли мы с определенностью утверждать, что переходу от чепца к шляпке, например, соответствует переход от одного означаемого к другому? Чаще всего семиолог будет иметь здесь дело с промежуточными метаязыками, которые и укажут ему на соответствующие означаемые, необходимые для коммутации: гастрономический артикул или журнал мод, например (здесь обнаруживается преимущество неизологических систем). В противном случае ему придется терпеливо следить за постоянством и повторяемостью известных изменений, подобно лингвисту, имеющему дело с неизвестным языком.

III.2.4. В принципе⁶⁵ в результате коммутации выделяются значимые единицы, иными словами — фрагменты синтагм, несущие определенный смысл. Но пока это только *синтагматические единицы*, поскольку они еще не классифицированы. Вместе с тем очевидно, что они являются также и парадигматическими единицами, ибо входят в виртуальную парадигму:



В данный момент будем рассматривать эти единицы только с синтагматической точки зрения. В лингвистике испытание на коммутацию позволяет получить первый тип единиц — *значимые единицы*, в каждой из которых есть план выражения и план содержания; это мономы, или, если выразиться менее точно, слова, состоящие в свою очередь из лексем и морфем. Но вследствие двойного членения естественных языков повторная коммутация, теперь уже в пределах мономы, выявляет второй тип единиц — различные единицы (фонемы)⁶⁶. Сами по себе эти единицы не имеют смысла, но он возникает с их помощью, поскольку коммутация одной из них внутри мономы влечет за собой изменение смысла (коммутация звонкого и глухого ведет к переходу от слова «дом» к слову «том»)⁶⁷. В семиологии невозможно заранее судить о синтагматических единицах, которые выделятся в результате анализа каждой из семиологических систем. Ограничимся здесь тем, что укажем на три проблемы. Первая касается существования сложных систем и, соответственно, комбинированных синтагм. Семиологическая система таких предметов, как пища или одежда, может сопровождаться собственно языковой

системой (например, текстом на французском языке). В этом случае мы имеем графически зафиксированную синтагму (или речевую цепочку), собственно предметную синтагму, на которую *нацелена* синтагма языковая (о костюме или о меню рассказывают на данном естественном языке). Единицы этих двух синтагм отнюдь не обязательно должны совпадать. Одной предметной синтагме может соответствовать совокупность синтагм языковых. Вторая проблема связана с существованием в семиологических системах *знаков-функций*; *это знаки, возникшие в ходе использования определенных предметов и в свою очередь рационализируемые за счет этого использования*⁶⁸; *в противоположность естественному языку, где звуковая субстанция непосредственно значима и может быть только значимой, большинство других семиологических систем, несомненно, включает в себя материал, служащий иным, незнаковым целям (хлеб служит для питания, одежда — для защиты от холода)*; можно ожидать, что в таких системах синтагматические единицы окажутся как бы составными и будут содержать по крайней мере материальную опору значения и вариант в собственном смысле слова (*длинная/короткая юбка*). И наконец, вполне вероятно, что мы встретимся со своего рода «эрратическими» системами, где дискретные знаки к тому же еще и разделены интервалами, заполненными инертным материалом; так, «действующие» дорожные знаки разделены промежутками, не имеющими значения (отрезки дороги, улицы). В этом случае можно говорить о «временно мертвых» синтагмах⁶⁹.

III.2.5. После того как для каждой семиологической системы выделены синтагматические единицы, следует сформулировать правила, в соответствии с которыми они комбинируются и располагаются в синтагме. Монеми в языке, детали костюма, блюда в меню, дорожные знаки вдоль улицы располагаются в определенном порядке, который является результатом известных ограничений. Знаки комбинируются свободно, но сама эта свобода, составляющая сущность «речи», находится под постоянным контролем. (Вот почему, напомним еще раз, не следует смешивать синтагматику и синтаксис.) И действительно, способы расположения синтагматических единиц являются необходимым условием существования самой синтагмы: *«синтагма — это комплекс гетерофункциональных знаков; он имеет, как минимум, бинарную природу, и оба его элемента находятся в отношении взаимной обусловленности»* (Микуш)⁷⁰. Можно представить себе целый ряд моделей комбинаторных ограничений (это — «логика» знака). В качестве примера приведем три типа отношений, в которых, по Ельмслеву, могут находиться две смежные синтагматические единицы: 1) отношение *солидарности*, при котором обе единицы вза-

имно предполагают друг друга; 2) отношение *селекции* (простой импликации), когда одна единица предполагает существование другой, но не наоборот; 3) отношение *комбинации*, когда ни одна из единиц не предполагает существования другой. Комбинаторные ограничения фиксируются в «языке», но «речь» реализует их по-разному; существует, следовательно, определенная свобода соединения синтагматических единиц. Применительно к естественному языку Якобсон отметил, что свобода комбинирования языковых единиц возрастает от фонемы к фразе: свобода строить парадигмы фонем отсутствует полностью, так как код здесь задается самим языком. Свобода объединять фонемы в монемы ограничена, поскольку существуют «законы» словообразования. Свобода комбинировать «слова» во фразы уже вполне реальна, хотя и ограничена правилами синтаксиса, а также, в известных случаях, сложившимися стереотипами. Свобода комбинировать фразы является наибольшей, так как здесь отсутствуют синтаксические ограничения (могущие сохраниться ограничения, касающиеся смысловой связности дискурсов, уже не относятся к ведению лингвистики). Синтагматическая свобода, по всей видимости, связана с вероятностными процессами: существуют вероятности насыщения известных синтаксических форм известным содержанием; так, глагол *лгать* может сочетаться с весьма ограниченным числом субъектов; если речь идет о женском костюме, то юбка неизбежно должна будет сочетаться либо с блузой, либо со свитером, либо с курткой и т. п. Это явление сочетаемости называется *катализом*. Можно представить себе сугубо формальную лексику, где будет даваться не смысл того или иного слова, но совокупность других слов, которые могут его катализировать; вероятности здесь, разумеется, будут варьировать; наименьшая степень вероятности будет соответствовать «поэтической» зоне речи (Валье Инклан: «Горе тому, у кого не хватает решимости соединить два слова, которые до него никто еще не соединял»).

III.2.6. Соссюр заметил, что язык возможен в силу повторяемости знаков (см. выше, I.1.3.); в самом деле, на протяжении синтагматической цепочки обнаруживается известное число тождественных единиц; вместе с тем повторяемость знаков корректируется тем, что между тождественными знаками устанавливается определенная *дистанция*. Эта проблема вводит нас в область статистической лингвистики, или макролингвистики, то есть лингвистики, изучающей синтагму, но не обращающейся к ее смысловой стороне; мы уже видели, в какой мере синтагма родственна речи: статистическая лингвистика — это лингвистика речевых высказываний (Леви-Стросс). Однако синтагматическая дистанция, разделяющая тождественные знаки, представ-

ляет интерес не только для макролингвистики; она может быть определена и в стилистических терминах (когда слишком близкое повторение расценивается либо как эстетически запретное, либо как теоретически желательное); в этом случае она становится одним из элементов коннотативного кода.

III.3. Система

III.3.1. Система образует вторую ось языка. Соссюр представлял ее себе в виде серии *ассоциативных полей*, основанных либо на сходстве звучаний слов (*обучать, вооружать*), либо на сходстве их смысла (*обучать, воспитывать*). Каждое ассоциативное поле содержит в себе запас виртуальных *терминов* (виртуальных потому, что в каждом данном высказывании актуализируется лишь один из них). Соссюр настаивал на выражении «термин» (стремясь заменить им «слово» как единицу синтагматического порядка), ибо, уточнял он, *как только мы говорим «термин» вместо «слово», возникает представление о системе*⁷¹; внимание к системе, проявляемое при изучении любой совокупности знаков, всегда в той или иной мере свидетельствует о приверженности исследователя к соссюровской традиции; так, школа Блумфилда, к примеру, с недоверием относится к изучению ассоциативных отношений, тогда как А. Мартине, напротив, всячески рекомендует различать *контрасты* (отношения смежности, в которых находятся синтагматические единицы) и *оппозиции* (отношения терминов ассоциативного поля)⁷². Термины ассоциативного поля (или парадигмы) одновременно должны обладать и сходством и различием, иметь общий элемент и элемент варьируемый. Для плана означающих в качестве примера можно привести слова *обучать* и *вооружать*, для плана означаемых — слова *обучать* и *воспитывать*. Такое определение термина — через его оппозицию к другому термину — кажется очень простым. Однако здесь скрывается важная теоретическая проблема. Элемент, общий для терминов, входящих в парадигму (например, элемент *-ть* в словах *обучать* и *вооружать*), выступает в роли позитивного (не дифференциального) элемента, и это явление, как кажется, находится в решительном противоречии с постоянными заявлениями Соссюра о сугубо дифференциальной природе языка, построенного исключительно на оппозициях: «*В языке есть одни только различия и нет позитивных членов*». «*Рассматривать (звуки) не как звуки, имеющие абсолютную значимость, но значимость сугубо дифференциальную, относительную, негативную... Констатируя это, нужно идти значительно дальше и рассматривать всякую значимость в языке как основанную на оппозициях, а не как позитивную, абсолютную*»⁷³. И Соссюр продолжает еще более определенно: «Од-

ной из черт языка, как и всякой семиологической системы вообще, является то, что в нем нет разницы между тем, что отличает одну вещь от другой, и тем, что ее составляет»⁷⁴. Итак, если язык сугубо дифференциален, как могут в нем существовать недифференциальные, позитивные элементы? Это объясняется тем, что то, что кажется общим признаком в пределах одной парадигмы, оказывается сугубо дифференциальным признаком в другой парадигме, то есть там, где существуют *другие принципы релевантности*. Иначе говоря, в оппозиции артиклей *le* и *la* звук *l* является общим (позитивным) элементом; но зато в оппозиции *le/se* он становится элементом дифференциальным; таким образом, именно релевантность, ограничивая утверждение Соссюра, сохраняет за ним правоту⁷⁵: смысл всегда зависит от отношения *aliud/aliud*, удерживающего лишь различия между вещами⁷⁶. Однако несмотря на то, что Соссюр сам думал над этим вопросом, его утверждения могут быть оспорены, как только мы переходим к семиологическим системам, материал которых не является знаковым по своей природе и где, следовательно, значимые единицы имеют, очевидно, как позитивную сторону (*опора значения*), так и сторону дифференциальную, *вариант*. В выражении *длинное/короткое платье* предметный смысл (относящийся к феномену «одежда») пронизывает все без исключения элементы (поэтому, собственно, и идет речь о значимой единице). Но зато в парадигму входят только два начальных элемента (*длинное/короткое*), а элемент *платье* (опора значения) остается позитивным. Абсолютно дифференциальный характер языка, таким образом, очевиден лишь для естественных языков. Во вторичных системах (возникших на основе предметов, предназначенных для практического пользования) язык оказывается как бы с «примесью»: он включает в себя и дифференциальные элементы (это — «чистый» язык), но также и позитивный элемент (опора).

III.3.2. Внутренняя соотнесенность терминов ассоциативного поля, или парадигмы, обычно (по крайней мере, в лингвистике, и в частности в фонологии) называется *оппозицией*; это не слишком удачное название, потому что, с одной стороны, в нем чрезмерно подчеркнут анатомический характер парадигматической связи (Кантино предпочел бы выражение «отношение», а Ельмслев — «корреляция»), а с другой — оно коннотирует представление о бинарности, между тем как совершенно очевидно, что последняя лежит в основе любой семиологической парадигмы. Тем не менее, поскольку термин «оппозиция» прижился, мы не станем от него отказываться. Как мы увидим, типы оппозиций весьма многообразны, однако, как уже отмечалось в связи с коммутацией, любая оппози-

ция находится в *гомологическом* отношении к плану содержания: «прыжок» от одного члена оппозиции к другому сопровождается «прыжком» от одного означаемого к другому; если мы не хотим забывать о дифференциальном характере системы, мы должны мыслить соотношение означающих и означаемых не как аналогическое, но как гомологическое, предполагающее наличие четырех (как минимум) элементов.

С другой стороны, «прыжок» от одного элемента к другому предполагает двойную альтернативу: хотя оппозиция между *домом* и *тем* едва заметна (d/m), она не может быть сведена к каким-то расплывчатым, промежуточным состояниям; неясный звук, располагающийся в промежутке между *d* и *m*, отнюдь не отсылает к некоей переходной от *дома* к *тому* субстанции; здесь происходят два параллельных прыжка: оппозиция всегда существует в режиме *все* или *ничего*; мы, таким образом, имеем дело с принципом различия — базовым принципом любой оппозиции; именно этот принцип должен лечь в основу анализа ассоциативной области; обнаруживать оппозиции — значит выявлять отношения сходства и различия, существующие между членами оппозиции, то есть заниматься классификацией в узком смысле этого слова.

III.3.3. Известно, что в языке существуют два типа оппозиций — различительные оппозиции (между фонемами) и значимые оппозиции (между монемами). Трубецкой предложил классификацию различительных оппозиций, которую Ж. Кантино попытался распространить и на значимые оппозиции языка. Поскольку на первый взгляд семиологические единицы ближе к семантическим, чем к фонологическим, единицам языка, то мы приведем здесь классификацию Кантино. Хотя эта классификация и не может быть автоматически применена к семиологическим оппозициям, ее достоинство заключается в том, что она позволяет привлечь внимание к основным проблемам, связанным со структурой оппозиций⁷⁷. На первый взгляд может показаться, что в семантической (а не в фонологической) системе число оппозиций бесконечно, поскольку каждое означающее противостоит всем остальным; однако здесь можно установить определенный принцип классификации, если в его основу положить *типологию отношений между дифференциальным и общим для членов оппозиции элементом*. Кантино получил следующие типы оппозиций (они могут комбинироваться между собой)⁷⁸.

А. Классификация оппозиций по их отношению к системе в целом

А.1. Одномерные и многомерные оппозиции. В этих оппозициях элемент, общий для обоих членов («основание для сравнения»), не присутствует ни в одной из остальных оппозиций данного кода (это — *одномерные оппозиции*) либо же, наоборот, присутствует и в других оппозициях этого кода (*многомерные оппозиции*). Возьмем, к примеру, латинский алфавит. Оппозиция Е/Г является одномерной, так как общий элемент Г отсутствует во всех остальных буквах алфавита⁷⁹. Напротив, оппозиция Р/Г является многомерной, поскольку форма (общий элемент) Р присутствует и в букве В.

А.2. Пропорциональные и изолированные оппозиции. В этих оппозициях дифференциальный признак возведен в ранг своего рода модели. Так, оппозиции *Mann/Männer* и *Land/Länder* являются пропорциональными, равно как и оппозиции *(мы) говорим / (вы) говорите* и *(мы) сидим / (вы) сидите*. Непропорциональные оппозиции являются изолированными. Они, конечно, наиболее многочисленны. В семантике только грамматические (морфологические) оппозиции являются пропорциональными. Словарные оппозиции — изолированные.

В. Классификация оппозиций по отношению между их членами

В.1. Привативные оппозиции. Они наиболее известны. Всякая оппозиция, где означающее одного члена характеризуется наличием значимого (*маркированного*) элемента, который отсутствует в означающем другого члена, называется привативной. Речь, следовательно, идет об общей оппозиции *маркированный/немаркированный*. Местоимение *они* (нет указания на грамматический род) выступает как немаркированное по отношению к маркированному местоимению *он* (мужской род). Укажем здесь на две важные проблемы. Первая касается признака маркированности. Некоторые лингвисты связывают этот признак с понятием исключительности, а немаркированный член оппозиции — с представлением о норме. *Не маркировано* то, что чаще всего встречается, что привычно; или же это то, что осталось после последовательного отсечения у маркированного члена его признаков. Так появилось представление о *негативной маркированности*. В самом деле, немаркированные элементы встречаются в языке гораздо чаще маркированных (Н.С. Трубецкой, Д.К. Ципф). Так, Кантино полагает, что форма *rond* является маркированной по отношению к форме *ronde*. Для него мужской род является маркированным, а женский — нет. По

Мартине, напротив, признак маркированности — это *прибавляемый* элемент значения. Это, впрочем, не препятствует существованию параллелизма между признаками маркированности означающего и означаемого в оппозиции *мужское/женское*. Действительно, понятие «мужское» может соответствовать нейтрализации признака рода, некоему абстрактному понятию (*врач, шофер*); в противоположность этому женский род всегда маркирован. Признак семантической маркированности и признак маркированности формальной взаимно предполагают друг друга: если хотят уточнить род, вводят дополнительный знак⁸⁰. Вторая проблема касается немаркированного члена оппозиции. К нему применимо выражение *нулевая степень оппозиции*. Нулевая степень — это *значимое отсутствие* (мы имеем здесь дело с дифференциальным состоянием в чистом виде). Наличие нулевой степени свидетельствует о способности любой знаковой системы порождать смысл «из ничего»: «язык может ограничиться противопоставлением чего-либо ничему»⁸¹. Родившись в фонологии, понятие нулевой степени может быть применено в самых разных областях. Семантика знает *нулевые знаки* («о «нулевом знаке» говорят в тех случаях, когда отсутствие эксплицитного означающего само функционирует как означающее»⁸²). Соответствующее понятие существует и в логике («А находится в нулевом состоянии, то есть реально не существует, но при известных условиях его можно вызвать к жизни»)⁸³, а также в этнологии, где Клод Леви-Стросс сопоставил ему понятие *мана* («...функция нулевой фонемы заключается в ее противостоянии отсутствию всякой фонемы как таковой... Сходным образом можно сказать, что функция понятия *мана* заключается в противостоянии отсутствию значения, причем само по себе такое понятие не несет в себе никакого конкретного значения»⁸⁴). Наконец, в риторике на коннотативном уровне отсутствие риторических означающих само является стилистическим означающим⁸⁵.

В.2. Эквивалентные оппозиции. В этих оппозициях (в логике им соответствует отношение внеположности) оба члена являются эквивалентными, иными словами, в отличие от привативных оппозиций здесь нет ни отрицания, ни утверждения какого-либо признака (привативные оппозиции). В оппозиции *foot/feet* нет ни того, ни другого. Семантически такие оппозиции наиболее многочисленны, хотя язык и стремится в целях экономии заменить их привативными оппозициями, во-первых, потому, что в них отношение между подобием и различием уравновешено, и, во-вторых, потому, что они позволяют создавать пропорциональные серии типа: *осел/ослица, царь/царица*, тогда как эквивалентные оппозиции (*конь/кобыла*) не дают подобных дериваций⁸⁶.

С. Классификация оппозиций по объему их смыслоразличительной силы

С.1. *Постоянные оппозиции.* В этом случае разные означаемые *всегда* имеют разные означающие. (*Je*) *mange* / (*nous*) *mangeons*. Во французском языке первое лицо единственного и первое лицо множественного числа имеют различные означающие во всех глаголах, временах и наклонениях.

С.2. *Устранимые или нейтрализуемые оппозиции.* В этом случае разные означаемые не всегда имеют разные означающие, так что оба члена оппозиции иногда могут оказаться идентичными. Во французском языке семантической оппозиции *3-е лицо единственного числа* / *3-е лицо множественного числа* могут соответствовать то разные (*finit/finissent*), то одинаковые (фонетически) означающие (*mange/mangent*).

III.3.4. Каковы перспективы применения перечисленных типов оппозиций в семиологии? Сейчас, разумеется, слишком рано судить об этом, ибо парадигматический план той или иной новой системы не может стать предметом анализа при отсутствии достаточно широкого набора оппозиций.

Мы не можем быть уверены, что эти типы, выделенные Трубецким и частично воспроизведенные у Кантино⁸⁷, приложимы к иным, неязыковым системам. Легко себе представить, что существуют и другие типы, в особенности если мы согласимся выйти за пределы бинарной модели. Мы, однако, попытаемся сопоставить типы Трубецкого и Кантино с тем, что нам известно о двух весьма различных семиологических системах — дорожном коде и системе Моды. В дорожном коде можно обнаружить многомерные пропорциональные оппозиции (таковы, например, все оппозиции, построенные на вариации цветов в рамках круга и треугольника, противопоставленных друг другу); привативные оппозиции (в случае, когда добавочный признак меняет значение круга); постоянные оппозиции (когда различным означаемым во всех случаях соответствуют разные означающие). Но дорожный код не знает ни эквиполентных, ни нейтрализуемых оппозиций, что вполне понятно: во избежание несчастных случаев знаки дорожного кода должны поддаваться быстрой и недвусмысленной расшифровке. В нем, следовательно, устранены оппозиции, требующие длительного вникания; они устранены либо потому, что выпадают из парадигмы как таковой (эквиполентные оппозиции), либо потому, что одно означающее покрывает в них два разных означаемых (нейтрализуемые оппозиции). В системе Моды⁸⁸, которая, напротив, тяготеет к полисемии, можно обнаружить все типы оппозиций, за исключением одномерных и постоянных, которые

подчеркивали бы узость и негибкость системы. Таким образом, семиология в точном смысле этого слова, то есть наука, охватывающая все системы знаков, способна извлечь пользу из общей дистрибуции различных типов оппозиций в разных системах, тогда как применительно к естественному языку подобное наблюдение окажется беспредметным. Главное же заключается в том, что расширение области семиологических исследований приведет, по всей видимости, к изучению не только оппозитивных, но и сериальных парадигматических отношений, ибо отнюдь не очевидно, что, имея дело со сложными объектами, тесно связанными с материалом, из которого они состоят, равно как и с функциями, которые они выполняют, мы сможем свести смысловые различия к альтернативе двух полярных элементов или к оппозиции маркированности и нулевой степени. Все это позволяет напомнить, что, говоря о парадигматике, сейчас более всего спорят о проблеме *бинаризма*.

III.3.5. Значение и простота привативной оппозиции (*маркированный/немаркированный*), которая, по определению, предполагает наличие альтернативы, заставили поставить вопрос о возможности сведения всех известных оппозиций к бинарной модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака. Иными словами, вопрос этот касается универсальности бинарного принципа, а с другой стороны, именно в силу универсальности, его укорененности в самой природе. Что касается первого пункта, то очевидно, что бинаризм — явление чрезвычайно широкое. Уже в течение многих столетий известно, что информацию можно передавать при помощи двоичного кода, и многочисленные искусственные коды, создававшиеся в рамках самых различных обществ, были двоичными, начиная с *bush telegraph* (напомним, в частности, о двутонном *talking drum* конголезских племен) и кончая азбукой Морзе или двоичным альтернативным цифровым кодом в механографии и в кибернетике. Но если вернуться к естественным, а не искусственно созданным системам, которые нас здесь интересуют, то универсальный характер бинарного принципа кажется гораздо менее очевидным. Как это ни парадоксально, но сам Соссюр никогда не рассматривал ассоциативное поле как бинарное. Для него число терминов, входящих в ассоциативное поле, не является конечным, а их порядок — строго определенным⁸⁹: «Любой член группы можно рассматривать как своего рода центр созвездия, как точку, где сходятся другие координируемые с ним члены группы, число которых безгранично»⁹⁰; единственное ограничение, допускаемое Соссюром, касается парадигм склонения, представляющих собою, как это очевидно, конечные ряды. На бинарный характер языка (правда, только на уровне второго членения)

обратили внимание в фонологии. Но абсолютен ли этот бинаризм? Якобсон⁹¹ полагает, что да; по его мнению, фонологические системы всех языков могут быть описаны при помощи всего двенадцати бинарных различительных черт, присутствующих или отсутствующих (в ряде случаев — нерелевантных). Мартине⁹² оспорил и уточнил идею универсальности бинарного принципа; бинарные оппозиции преобладают, но универсальность бинарного принципа далеко не очевидна. Дискутируемый в фонологии, не примененный в семантике, бинаризм остался незнакомцем и для семиологии, где до сих пор не установлены типы оппозиций. Чтобы представить себе сложные оппозиции, можно прибегнуть к модели, выработанной в лингвистике и сводящейся к «сложной» альтернативе, или к оппозиции с четырьмя членами: два полярных члена (*это или то*), один смешанный (*и это, и то*) и один нейтральный (*ни то, ни это*). Эти оппозиции, хотя и более гибкие, чем привативные, не снимают проблемы серийных парадигм (в противоположность парадигмам, основанным на оппозициях): универсальность бинаризма до сих пор все еще не обоснована, как не обоснована и его «естественность» (это — второй опорный пункт); весьма соблазнительно положить в основу всеобщего бинаризма кодов физиологические данные постольку, поскольку механизмы нервно-церебральной перцепции также работают по принципу «все или ничего», когда, в частности, зрение и слух пользуются «перебором» альтернативных вариантов⁹³; так возникают широкие возможности не для «аналогического», а для «дискретного» перевода мира с языка природы на язык общества; однако все сказанное — лишь предположения. Заклучая разговор о бинаризме, можно заметить, что речь, по всей видимости, идет о необходимой, но все-таки временной классификации: бинаризм, вероятно, — это также один из метаязыков, особого рода таксономия, и эта таксономия будет преодолена развитием истории, одним из моментов которой она является.

III.3.6. Чтобы завершить рассуждение о системе, необходимо сказать несколько слов о явлении, называемом *нейтрализация*. В лингвистике это выражение употребляют тогда, когда релевантная оппозиция утрачивает свою релевантность, перестает быть значимой. Вообще говоря, нейтрализация систематической оппозиции происходит под влиянием контекста: синтагма как бы «аннулирует» систему. Так, в фонологии нейтрализация оппозиции двух фонем может быть следствием той позиции, которую они занимают в речевой цепи: во французском языке обычно существует оппозиция между *é* и *è*, когда они находятся в конечной позиции (*j'aimai/j'aimais*), во всех остальных случаях эта оппозиция теряет свою ре-

левантность: она нейтрализуется. Напротив, противопоставление $\acute{o}/\grave{o}$ (*saut/sotte*) нейтрализуется в конечной позиции, где остается лишь один звук $\acute{o}$ (*pot, moi, eau*). Оба нейтрализованных признака объединяются в одном общем звуке, называемом «архифонема»; ее изображают при помощи прописной буквы: $\acute{e}/\grave{e} = E$; $\acute{o}/\grave{o} = O$. В семантике к изучению нейтрализации только еще приступили, так как до сих пор не выявлена семантическая «система»: Ж. Дюбуа⁹⁴ отметил, что в некоторых синтагмах семантическая единица может утрачивать релевантные признаки: так, в начале 70-х гг. XIX в. в выражениях типа *эмансипация трудящихся, эмансипация масс, эмансипация пролетариата* можно было коммутировать часть плана выражения, не меняя при этом смысла сложной семантической единицы. Что касается семиологии, то для создания теории нейтрализации нужно сначала изучить известное число знаковых систем; возможно, некоторые из них в принципе исключают нейтрализацию: так, уже в силу своей целевой установки, заключающейся в непосредственном и недвусмысленном понимании небольшого числа знаков, дорожный код не может примириться ни с какой нейтрализацией. Напротив, в Моде, с ее полисемическими (и даже пансемическими) тенденциями, нейтрализации весьма многочисленны. Обычно *фуфайка* отсылает нас к представлению о море, а *свитер* — к представлению о горах; но в то же время мы можем говорить о *фуфайке* или *свитере* для морской прогулки; релевантность оппозиции *фуфайка/свитер* оказывается утраченной⁹⁵, два предмета оказываются как бы поглощенными «архипредметом» типа «шерстяное изделие». С семиологической точки зрения (то есть не принимая во внимание второе членение, а именно членение собственно различительных единиц) можно сказать, что нейтрализация имеет место тогда, когда два означающих отсылают к одному и тому же означаемому или наоборот (так как нейтрализация означаемых тоже возможна). Здесь следует ввести два полезных понятия — понятия *дисперсивного поля* и *барьера безопасности*. Дисперсивное поле образовано вариантами реализаций какой-либо единицы (например, фонемы), которые не влекут за собою смысловых изменений (то есть не становятся релевантными); края дисперсивного поля как раз и представляют собой «барьер безопасности». Это понятие не может принести большой пользы, если дело идет о системе с очень сильным «языком» (такова, например, система автомобилей), но оно оказывается чрезвычайно ценным, когда «речь» настолько богата, что порождает множество окказиональных вариантов: имея в виду язык пищи, можно говорить о дисперсивном поле какого-либо блюда; это поле будет ограждено границами, в пределах которых

данное блюдо остается значимым, каковы бы ни были индивидуальные новации его «изготовителя». Варианты, образующие дисперсивное поле, в ряде случаев являются *комбинаторными вариантами*; они зависят от комбинации знаков, то есть от непосредственного контекстного окружения (звук *d* в слове *nada* и в слове *fonda* неодинаков, но различие не влияет на смысл). Кроме того, существуют *индивидуальные*, или *факультативные*, варианты: во французском языке особенности бургундского и парижского произношения звука *r* нерелевантны для смысла. Эти варианты долгое время рассматривали как факты речи. Они и на самом деле очень близки к речи, но в настоящее время их считают фактами языка, если они имеют «обязательный» характер. Вполне возможно, что в семиологии, где изучение явлений коннотации должно играть чрезвычайно важную роль, нерелевантные в языке варианты окажутся в центре внимания. В самом деле, варианты, не имеющие смыслоразличительной функции в денотативном плане (например, раскатистое *r* и *r* велярное), могут стать значимыми в плане коннотативном. Раскатистое *r* и *r* велярное могут отсылать к двум разным означаемым; в устах актера на сцене первое будет обозначать бургундца, а второе — парижанина. Но в денотативной системе это различие так и не приобретет значения. Таковы некоторые первоначальные возможности применения понятия нейтрализации. Вообще говоря, нейтрализация представляет собой своего рода давление синтагмы на систему; ведь известно, что синтагма, будучи близка к речи, в известной мере является фактором «искажения» смысла. Наиболее сильные системы (например, дорожный код) обладают бедными синтагмами; большие синтагматические комплексы (например, изображения) тяготеют к неоднозначности смысла.

III.3.7. Синтагма и Система образуют два плана языка. Хотя пути их изучения пока едва только намечены, уже сейчас следует предвидеть возможность глубокого анализа того, как края этих двух планов как бы находят друг на друга, что нарушает нормальное отношение между системой и синтагмой; иногда способ организации этих двух осей искажается, так что парадигма, например, превращается в синтагму; наблюдается нарушение обычной границы в оппозиции *синтагма / система*, и возможно, что значительное число явлений, связанных с творческим процессом, имеет в своей основе именно это нарушение, словно существует связь между эстетикой и отклонениями от нормы в семантической системе. Очевидно, главным нарушением является переход парадигмы в синтагматический план; обычно в синтагме актуализируется лишь один термин оппозиции, а другой (или другие) остается виртуальным. Нечто иное произойдет, если мы по-

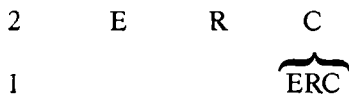
пытаемся создать высказывание, последовательно присоединив друг к другу все падежные формы какого-либо слова. Проблема такого превращения парадигмы в синтагму выдвигалась уже в фонологии, где Трнка, существенно поправленный Трубецким, выдвинул положение, согласно которому внутри морфемы два парадигматических члена коррелятивной пары не могут находиться рядом друг с другом. Однако наибольший интерес проблема нормы, с которой соотносится фонологический закон Трнка, и ее нарушений представляет для семантики, которая имеет дело с единицами значения (а не просто с различительными единицами) и где наложение друг на друга двух языковых осей влечет за собой видимые изменения смысла. С этой точки зрения можно указать три направления исследования. Наряду с классическими оппозициями, основанными на принципе *наличия или отсутствия признака*, Ж. Тюбиана* выделяет оппозиции, в основе которых — способ *расположения элементов*; например, два слова состоят из одних и тех же элементов, но расположены они по-разному: *роза/Азор, раб/бра, куст/стук*. Игра слов, каламбуры в большинстве случаев возникают именно за счет таких оппозиций. В сущности, в оппозиции *Félibres/fébriles* достаточно убрать черту, обозначающую оппозицию, чтобы получить необычную синтагму *Félibres fébriles*, фигурировавшую в качестве газетного заголовка. Это внезапное упразднение разделительной черты весьма напоминает снятие структурного запрета, так что невольно напрашивается параллель со сновидением, создающим и использующим словесную игру. Второе важное направление исследований — изучение рифмы. На звуковом уровне, то есть на уровне означающих, совокупность рифм образует ассоциативную сферу; существуют, следовательно, рифменные парадигмы; а это значит, что по отношению к этим парадигмам рифмованное высказывание представляет собой фрагмент системы, превращенной в синтагму. В целом рифма есть нарушение дистанции между синтагмой и системой (закон Трнки); в ее основе — сознательно достигаемое напряжение между принципом сходства и принципом различия; рифма — это своего рода структурный скандал. Наконец, с творческим нарушением нормы целиком связана вся риторика. Если вспомнить разграничение, предложенное Jakobsonом, то легко понять, что всякая метафорическая последовательность представляет собой парадигму, превращенную в синтагму, а всякая метонимия — застывшую и поглощенную системой синтагму. В метафоре селекция становится смежностью, в метонимии смежность становится полем селекции. Творческий акт всегда происходит на границе между этими двумя планами.

IV. Денотация и коннотация

IV.1. Мы знаем, что любая знаковая система включает в себя план выражения (E) и план содержания (C) и что значение соответствует отношению (R) между этими двумя планами: ERC. Теперь предположим, что система ERC выступает в роли простого элемента вторичной системы, экстенсивной по отношению к первой. В результате мы получим две системы, как бы вставленные одна в другую, но в то же время и разделенные. Однако такое «разделение» может быть осуществлено двумя совершенно различными способами; в зависимости от того, каким образом первая система включается во вторую, мы получим два противоположных явления. В первом случае *первая система (ERC) будет служить планом выражения, или означающим, по отношению ко второй системе:*



что можно выразить и как (ERC)RC. Полученную семиотику Ельмслев назвал *коннотативной семиотикой*; первая система представляет собой *денотативный* план, а вторая (экстенсивная по отношению к первой) — *коннотативный*. Поэтому можно сказать, что *коннотативная система есть система, план выражения которой сам является знаковой системой*. Наиболее распространенные случаи коннотации представлены сложными системами, где роль первой системы играет естественный язык (такова, например, литература). Во втором, противоположном, случае *первая система (ERC) становится уже не планом выражения, как при коннотации, но планом содержания, или означаемым, по отношению ко второй системе:*



что можно выразить так: ER(ERC). Таковы все *метаязыки*. *Метаязык есть система, план содержания которой сам является знаковой системой; это семиотика, предметом которой является семиотика*. Таковы два пути удвоения знаковых систем:

Sa		Sé
Sa	Sé	

Коннотация

Sa	Sé	
	Sa	Sé

Метаязык

IV.2. Систематического изучения явлений коннотации до сих пор еще не предпринималось (несколько указаний на нее можно найти в «Прологоменах» Ельмслева). Однако несомненно, что будущее принадлежит коннотативной лингвистике, так как в человеческом обществе на базе первичной системы, образуемой естественным языком, постоянно возникают системы вторичных смыслов, и этот процесс, то явно, то нет, непосредственно соприкасается с проблемами исторической антропологии. Коннотативная семиотика, будучи сама системой, включает в себя означающие, означаемые и процесс, который их объединяет (значение), и первым делом для каждой конкретной системы следует установить набор, состоящий из этих трех элементов. Означающие в коннотативной семиотике, которые мы будем называть *коннотаторами*, являются *знаками* (то есть единством означающих и означаемых) в денотативной системе; нетрудно понять, что несколько знаков денотативной системы могут в совокупности образовывать один коннотатор — в случае, если они отсылают к одному и тому же коннотативному означаемому. Иначе говоря, единицы коннотируемой системы могут иметь другую величину, нежели единицы денотативной системы. Обширные фрагменты денотативного высказывания могут образовывать лишь одну единицу коннотируемой системы (такова *стилистика* текста, состоящего из множества слов, но отсылающего к одному-единственному означаемому). Каким бы способом коннотация ни «накладывалась» на денотативное сообщение, она не может исчерпать его полностью: денотативных означаемых всегда больше, чем коннотативных (без этого высказывание вообще не могло бы существовать). Коннотаторы же в любом случае представляют собой дискретные, «эзратические» знаки, «натурализованные» денотативным сообщением, которое несет их в себе. Что же касается коннотативного означаемого, то оно обладает одновременно всеобъемлющим, глобальным и расплывчатым характером: это — фрагмент идеологии. Так, совокупность высказываний на французском языке может отсылать нас к означаемому *французское*, литературное произведение — к означаемому *Литература* и т. п. Эти означаемые находятся в теснейшей связи с нашими знаниями, с культурой, историей; благодаря им знаковая система оказывается, если так можно выразиться, пропитанной внешним миром. В сущности, *идеология* представляет собой *форму* (в том смысле, в каком употребляет это слово Ельмслев) коннотативных означаемых, а *риторика* — *форму* коннотаторов.

IV.3. В коннотативной семиотике означающие второй системы образованы знаками первой. В метаязыке дело обстоит наоборот: означаемые второй системы образованы знаками первой. Ельмслев опре-

деляет метаязык следующим образом: если *операция* представляет собой *описание*, основанное на «эмпирическом принципе», то есть обладает непротиворечивостью (связностью), исчерпывающим характером и простотой, то метаязык (научная семиотика) является операцией, а коннотативная семиотика ею не является. Отсюда очевидно, что, например, семиология является метаязыком, поскольку в качестве предмета изучения она имеет первичный язык (язык-объект). Язык-объект *обозначается* при помощи метаязыка семиологии. Выражение «метаязык» не следует закреплять за одним лишь языком науки: в случаях, когда естественный язык, *рассматриваемый в своем денотативном аспекте*, имеет предметом ту или иную систему значащих объектов, он превращается в «операцию», то есть в метаязык. Таковы журналы мод, «рассказывающие» о значениях одежды. Таким образом, мы здесь имеем дело со сложной системой, где язык, взятый на денотативном уровне, является метаязыком, но где в то же время наблюдается и явление коннотации (так как журнал мод обычно не содержит чисто денотативных высказываний):

3 Коннотация

Sa : риторика	Sé : идеология

2 Денотация:
Метаязык

Sa	Sé

1 Реальная система

Sa	Sé

IV.4. В принципе ничто не препятствует тому, чтобы метаязык сам стал языком-объектом для другого метаязыка. Сама семиология может стать таким языком-объектом в случае, если появится наука, которая сделает семиологию своим предметом. Если вслед за Ельмслевом мы согласимся считать гуманитарными науками связные, исчерпывающие и простые языки, то есть *операции*, то каждая вновь возникающая наука предстанет как новый метаязык, делающий своим предметом метаязык, существовавший ранее и в то же время нацеленный на реальный объект, лежащий в основе всех этих «описаний». Тогда история гуманитарных наук в известном отношении предстанет как диахрония метаязыков, и окажется, что любая наука, включая, разумеется, и семиологию, в зародыше несет собственную гибель в форме языка, который сделает ее своим предметом. Эта относительность, внутренне присущая всей системе метаязыков, позволяет понять относительность преимуществ семиолога перед лицом коннотативных языков. Семиологический анализ мобилизует, как правило, не только денотативную систему и воплощающий ее денотативный язык, но и систему коннотативную, равно как и применяемый для ее анализа метаязык; таким образом, можно сказать, что

общество, владея коннотативным слоем языка, говорит с помощью означающих рассматриваемой нами системы, тогда как семиолог говорит о ее означаемых; в результате возникает впечатление, что семиолог выполняет объективную функцию расшифровки (его язык есть не что иное, как операция) мира, натурализующего или скрывающего знаки первой системы под маской означающих второй системы; однако сама история, создавая все новые и новые метаязыки, делает объективность мира проходящей.

Заключение:

Семиологический поиск

Цель семиологического исследования состоит в том, чтобы воспроизвести функционирование иных, нежели язык, знаковых систем согласно цели всякого структурного исследования, которая заключается в создании *подобия* наблюдаемого объекта⁹⁷. Чтобы такое исследование стало возможным, необходимо с самого начала (и в особенности — вначале) исходить из ограничительного принципа. Этот принцип, также сформулированный в лингвистике, называется принципом *существенности*⁹⁸: исследователь принимает решение описывать предстоящие ему факты лишь *с одной точки зрения*; следовательно, он будет фиксировать в этой разнородной массе фактов только те черты, которые важны с данной точки зрения (исключив все остальные). Такие черты и называются *существенными*. Так, фонолог рассматривает звуки лишь с точки зрения смысла, который они порождают, и не интересуется их физической, артикуляторной природой. В семиологии *существенность*, по определению, связана со значением анализируемых объектов; все объекты исследуются исключительно с точки зрения их смысла; аналитик не касается, по крайней мере временно, то есть до того момента, когда система будет воспроизведена с наибольшей степенью полноты, остальных детерминирующих ее факторов (психологических, социологических, физических и т. д.). Значение этих факторов, каждый из которых связан с иной, несемиологической *существенностью*, не отрицается; но сами они должны быть рассмотрены в терминах семиологии, то есть под углом зрения их функции в знаковой системе. Так, очевидно, что Мода теснейшим образом связана с экономикой и социологией, но в задачу семиолога не входит занятие ни экономикой, ни социологией Моды; он должен только указать, на каком семантическом уровне экономика и социология соотносятся с семиологической *существенностью* Моды — на уровне ли образования знака в языке одежды, например, или на уров-

не ассоциативных ограничений (табу), или на уровне коннотативных высказываний. Принцип существенности предполагает *имманентный* подход к объекту: всякую данную систему наблюдают *изнутри*. Впрочем, поскольку границы изучаемой системы не известны заранее (ведь задача и заключается в том, чтобы эту систему воспроизвести), вначале *принцип имманентности* может быть применен лишь к совокупности совершенно разнородных явлений, которые надо будет рассмотреть с определенной точки зрения, чтобы выявить их структуру. Эта совокупность должна быть определена исследователем до начала работы. Такую совокупность называют «корпус». Корпус — это конечная сумма фактов, заранее выделяемая исследователем в соответствии с его (неизбежно) произвольным выбором. С этим корпусом он и будет работать. Например, если мы хотим описать язык пищи современных французов, то мы должны заранее решить, с каким «корпусом» будем иметь дело — с меню, предлагаемым газетами, с ресторанным меню, с «реальным» меню за обедом или с меню, о котором нам кто-то рассказал. Как только корпус будет определен, исследователь обязан строжайшим образом его придерживаться. Во-первых, он обязан ничего не прибавлять к нему в ходе исследования; во-вторых, дать его исчерпывающий анализ так, чтобы все без исключения факты, входящие в корпус, нашли свое объяснение в рамках данной системы. Каким же образом определить корпус, с которым будет работать исследователь? Очевидно, это зависит от природы анализируемых фактов; критерии выбора корпуса, образуемого продуктами питания, будут иными, нежели корпуса форм автомобилей. Здесь можно дать лишь две общие рекомендации. С одной стороны, корпус должен быть достаточно обширен, чтобы его элементы заполнили все ячейки, образуемые целостной системой подобий и различий. Очевидно, что, когда исследователь сортирует известный материал, он по прошествии некоторого времени начинает отмечать факты и отношения, уже зафиксированные им ранее (мы видели, что тождественность знаков — это факт языка); такие «повторы» будут становиться все более и более частыми, пока не останется ни одного нового элемента; это значит, что корпус «насыщен». С другой стороны, корпус должен быть однороден, насколько это возможно. Прежде всего однородной должна быть его субстанция; исследователь заинтересован в том, чтобы работать с материалом, имеющим одну и ту же субстанцию, подобно лингвисту, имеющему дело лишь со звуковой субстанцией; равным образом в идеале добротный корпус продуктов питания должен состоять из однотипного материала (например, в него должны входить одни только ресторанные меню). Однако на практике исследователь имеет дело со смешанной субстанцией; так, Мода включает в себя и одежду

и письменный язык; кино пользуется изображением, музыкой и речью и т. п. Поэтому приходится принять существование гетерогенных корпусов; но в этом случае следует четко и последовательно разграничить субстанции, из которых складывается данная система (в частности, отделить реальные предметы от языка, на котором о них говорится), иными словами, подвергнуть структурному анализу сначала гетерогенность системы, а затем — гомогенность темпоральности. В принципе из корпуса должен быть устранен максимум диахронических элементов; корпус должен соответствовать состоянию системы, представлять собою исторический «срез». Не входя здесь в теоретические споры о соотношении синхронии и диахронии, скажем только, что с чисто операциональной точки зрения следует предпочесть корпус обширный, но относящийся к одному временному моменту, корпус узкому по объему, но растянутому во времени; так, если объектом изучения является пресса, надо отдать предпочтение подборке газет, появившихся одновременно, а не подшивке одной и той же газеты за несколько лет. Есть системы, которые как бы сами указывают на собственную синхронию; такова Мода, меняющаяся ежегодно. Что касается других систем, то надо брать короткие периоды их существования, что позволит впоследствии сделать экскурсы и в их диахронию. Здесь речь идет, конечно, о первоначальных, сугубо операциональных и в значительной мере произвольных выборах: ведь заранее ничего нельзя сказать о том ритме, в котором происходит изменение семиологических систем, именно потому, что главной (то есть выявленной в последнюю очередь) целью семиологического исследования является как раз установление собственного времени этих систем, создание истории форм.

Примечания

¹ «Разумеется, понятие — это не сама вещь, но это и не просто осознанное понятие. Понятие представляет собою определенный инструмент и определенную историю, то есть пучок возможностей и препятствий к их осуществлению, включенный в наш жизненный мир» (*Granger G.G. Méthodologie économique*, p. 23).

² На эту опасность указывает Кл. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» (*Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, p. 58).

³ Эту особенность с недоверием отметил М. Коэн в статье «Современная лингвистика и идеализм» (*Recherches internationales*, mai 1958, № 7).

⁴ Отметим, что первое определение языка носит таксономический характер: это классификационный принцип.

⁵ См. ниже, II, 5, 1.

⁶ *Acta Linguistica*, I, 1, p. 5.

⁷ См.: *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: ИЛ, 1960.

⁸ См. ниже, II.1.3.

⁹ См. ниже, II.1.3.

¹⁰ *Guiraud P.* La mécanique de l'analyse quantitative en linguistique // *Etudes de linguistique appliquée*, 2. Paris: Didier, p. 37.

¹¹ *Мартина А.* Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: ИЛ, 1963.

¹² О синтагме см. гл. III.

¹³ *Saussure F.* // *Godel R.* Les sources manuscrites du Cours de Linguistique Générale. P.: Droz — Genève: Minard, 1957, p. 90.

¹⁴ См. гл. IV.

¹⁵ *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с. 120; *Ebeling C.L.* Linguistic units. Mouton, La Haye, 1960, p. 9; *Martinet A.* A functional view of language. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 105.

¹⁶ См.: *Барм Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983, с. 306—349; (с. 50 наст. изд.).

¹⁷ *Doroszewski W.* Langue et Parole // *Odbitka z Prac Filologicznych*, XLV. Varsovie, 1930, pp. 485—497.

¹⁸ *Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la Perception. P.: Gallimard, 1945, p. 229.

¹⁹ *Merleau-Ponty M.* Eloge de la Philosophie. P.: Gallimard, 1953.

²⁰ *Granger G.* Événement et structure dans les sciences de l'homme // *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, № 55, mai 1957.

²¹ См.: *Braudel F.* Histoire et sciences sociales: la longue durée // *Annales*, oct.-dec. 1958.

²² *Lévi-Strauss Cl.* Anthropologie structurale, p. 230; *Lévi-Strauss Cl.* Les mathématiques de l'homme // *Esprit*, oct. 1956.

²³ «Вне речевого акта нет ни предварительного осознания, ни обдумывания, ни рефлексии относительно форм; есть лишь бессознательная, нетворческая, классифицирующая деятельность» (*Saussure F.* // *Godel R.* Op. cit., p. 58).

²⁴ См.: *Трубецкой Н.С.* Основы фонологии. М.: ИЛ, 1960.

²⁵ См. ниже, II.4.3.

²⁶ *Charlier J.P.* La notion de signe (σημειον) dans le IV^e évangile // *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 1959, 43, № 3, pp. 434–448.

²⁷ Эту мысль очень ясно выразил Бл. Августин: «Знак — это такая вещь, которая, помимо того, что дает чувствам форму, приводит на ум какую-нибудь другую вещь».

²⁸ О шифтерах и индексных символах см. выше, I. 1.8.

²⁹ См.: *Валлон А.* От действия к мысли. М.: ИЛ, 1956, с. 177–231.

³⁰ Предложенный нами анализ, пусть и рудиментарный (см. выше, II. 1.1.), относится к форме таких означаемых, как «знак», «символ», «признак», «сигнал».

³¹ Строго говоря, изображение следует рассматривать отдельно, ибо оно непосредственно «коммуникативно», а возможно, и значимо.

³² См.: *Barthes R.* A propos de deux ouvrages récents de Cl. Lévi-Strauss: *Sociologie et Socio-Logique* // *Information sur les sciences sociales* (Unesco), vol.1, № 4, dec. 1962, p.114–122.

³³ См. ниже, II. 4. 2.

³⁴ Этот вопрос недавно вновь обсуждался Боржо, Брёкером и Лохманом; см.: *Acta linguistica*, III, 1, 27.

³⁵ *Hallig R., Wartburg W. von.* Begriffssystem als Grundlage für die Lexicographie. Berlin: Akademie Verlag, 1952, 40, XXV, 140 p.

³⁶ Библиография работ Трира и Маторе содержится в кн.: *Guiraud P.* La Sémantique. P.: P.U.F., p. 70 sq.

³⁷ Именно это мы пытались проделать применительно к знаку и символу (см. выше II.1.1).

³⁸ Примеры, приводимые Ж. Муненом, см.: *Mounin G.* Les analyses sémantiques // *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, mars 1962, № 123.

³⁹ Вот почему удобно принять разграничение, предложенное А.-Ж. Греймасом: *семантика* — это то, что относится к содержанию, а *семиология* — то, что относится к выражению.

⁴⁰ См.: *Francès R.* La perception de la musique. P.: Vrin, 1958, 3-е partie.

⁴¹ См. ниже, III, 2.3.

⁴² См. ниже, глава III (Система и синтагма).

⁴³ См. ниже, II.5.2.

⁴⁴ См.: *Ortigue R.* Le discours et le symbole. P.: Aubier, 1962.

⁴⁵ См. ниже, гл. IV.

⁴⁶ *Laplanche J., Leclaire S. L'inconscient // Temps Modernes*, № 183, juillet 1963, p. 81 sq.

⁴⁷ *Бенвенист Э. Природа языкового знака // Бенвенист Э. Общая лингвистика*, М.: Прогресс, 1974, с. 90–96.

⁴⁸ *Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях*. М.: ИЛ, 1960.

⁴⁹ Ср.: *Mounin G. Communication linguistique humaine et communication non-linguistique animale // Temps Modernes*, avril-mai 1960.

⁵⁰ Другой пример: дорожный код.

⁵¹ См. ниже, III.3.5.

⁵² *Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики*. М.: Прогресс, 1977, с. 112.

⁵³ Нужно ли напоминать, что уже после Соссюра история также открыла для себя важность синхронических структур? В настоящее время экономика, лингвистика, этнология и история образуют *квадравиум* ведущих наук.

⁵⁴ *Saussure F. // Godel R. Op. cit.*, p. 90.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 166. Соссюр, несомненно, имеет в виду сопоставление знаков не в плане их синтагматической последовательности, а в плане их виртуальных парадигматических возможностей, ассоциативных полей.

⁵⁶ *Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики*, с. 155.

⁵⁷ *Paradeigma*: модель, список флексий слова, взятого в качестве модели, склонение.

⁵⁸ *Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры*. М.: Прогресс, 1990, с. 110–132.

⁵⁹ Речь, разумеется, идет о поляризации самого общего характера, поскольку нельзя смешивать метафору и определение (см.: *Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»*. М.: Прогресс, 1975, с. 198).

⁶⁰ См.: *Барт Р. Воображение знака // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989, с. 246–252.

⁶¹ «Глоттический», то есть принадлежащий Языку – в противоположность Речи.

⁶² Б. Мандельбро как раз и провел сопоставительный анализ эволюции лингвистики и теории газов с точки зрения прерывности (*Mandelbrot B. Linguistique statistique macroscopique // Logique, Langage et Théorie de l'Information*. P.: P.U.F., 1957).

⁶³ Ельмслев Л. Прологомены к теории языка, с. 331.

⁶⁴ Bèlévitch V. Langage des machines et langage humain. P.: Hermann, 1956, p. 91.

⁶⁵ Именно в принципе, поскольку особый случай представляют собой различительные единицы, принадлежащие области второго членения; см. ниже.

⁶⁶ См. выше, II.1.2.

⁶⁷ Проблема синтагматического членения значимых единиц по-новому освещается в гл. IV «Основ общей лингвистики» А. Мартине.

⁶⁸ См. выше, II.1.4.

⁶⁹ Возможно, что таково обычное положение дел с коннотативными знаками (см. ниже, гл. IV).

⁷⁰ Грубо говоря, восклицание (o!) представляется на первый взгляд синтагмой, состоящей из одной простой единицы, однако в действительности речь здесь должна быть заново включена в свой контекст: восклицание — это ответ «молчащей» синтагме (см.: Pike K.L. Language in Relation to a Unified Theorie of the Structure of Human Behaviour. Glendale, 1951).

⁷¹ Saussure F. // Godel R. Op. cit., p. 90.

⁷² Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: ИЛ, 1960.

⁷³ Saussure F., // Godel R. Op. cit., p. 55.

⁷⁴ Ibid., p. 196.

⁷⁵ См. аналитическое разложение фонем на субфонемы, предложенное А. Фреем, выше, II.1.2.

⁷⁶ Это явление вполне понятно на уровне словаря (одноязычного): словарь, как кажется, дает позитивное определение того или иного слова; однако, поскольку это определение само состоит из слов, в свою очередь требующих объяснения, позитивность отодвигается все дальше и дальше (см.: Laplanche J., Leclair S. Op. cit.).

⁷⁷ Кантино Ж. П. Сигнификативные оппозиции // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972, с. 61—94.

⁷⁸ Все оппозиции, приводимые Кантино, имеют бинарный характер.

⁷⁹ В то же время это и привативная оппозиция.

⁸⁰ Принцип языковой экономии требует наличия устойчивого отношения между количеством передаваемой информации и энергией

(временем), необходимой для этой передачи (*Martinet A. Travaux de l'Institut de linguistique*, I, p. 11).

⁸¹ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики, с. 119.

⁸² Frei H. Cahiers Ferdinand de Saussure, XI, p. 35.

⁸³ Destouches. Logistique, p. 73.

⁸⁴ Lévi-Strauss Cl. Introduction à l'oeuvre de M. Mauss // *M. Mauss. Sociologie et Anthropologie*. P.: P.U.F., 1950, L, note.

⁸⁵ См.: Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Прогресс, 1983; (с. 50 наст. изд.).

⁸⁶ В оппозиции *конь/кобыла* общий элемент относится к плану означаемого.

⁸⁷ Кантино не стал рассматривать *градуальные оппозиции*, выделенные Трубецким (в немецком: *u/o* и *ü/ö*).

⁸⁸ См.: Barthes R. *Système de la Mode*. P.: Seuil, 1967.

⁸⁹ Мы не станем касаться здесь вопроса о порядке терминов в парадигме; для Соссюра этот порядок безразличен, для Якобсона, напротив, номинатив, или нулевой падеж, является исходным падежом склонения (*Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. 3. М.: ИЛ, 1963, с. 97*). Этот вопрос может приобрести особую важность в том случае, если предметом изучения окажется, к примеру, метафора как парадигма означающих и потребует решить, является ли первичным один из членов метафорического ряда (см.: *Barthes R. La métaphore de l'oeil // Barthes R. Essais critiques. P.: Seuil, 1964*).

⁹⁰ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики, с. 158.

⁹¹ См.: Якобсон Р., Фант Г.М., Халле М. Введение в анализ речи // Новое в лингвистике. Вып. 2. М.: ИЛ, 1962.

⁹² Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: ИЛ, с. 102.

⁹³ Наиболее рудиментарные ощущения, такие, как обоняние и вкус, сохраняют «аналогический» характер. См.: *Bélévitch V. Langages des machines et langage humaine, pp. 74–75*.

⁹⁴ Dubois G. Unité sémantique complexe et neutralisation // *Cahiers de Lexicologie*, 1, 1959.

⁹⁵ Разумеется, журнал мод осуществляет нейтрализацию с помощью *дискурса*; нейтрализация в конечном счете заключается в переходе от исключающей дизъюнкции типа АУТ (фуфайка *или же* свитер)

к неисключающей дизъюнкции типа VEL (фуфайка или свитер — это неважно).

⁹⁶ Cahiers Ferdinand de Saussure, IX, p. 41–46.

⁹⁷ См.: Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с. 253–261.

⁹⁸ Мартине А. Основы общей лингвистики, с. 395.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	247
I. ЯЗЫК И РЕЧЬ	250
I.1. <i>В лингвистике</i>	250
1. У Соссюра	
2. Язык	
3. Речь	
4. Диалектика Языка и Речи	
5. У Ельмслева	
6. Проблемы	
7. Идиолект	
8. Двойные структуры	
I.2. <i>Семиологические перспективы</i>	256
1. Язык, Речь и гуманитарные науки	
2. Одежда	
3. Пища	
4. Автомобиль, обстановка	
5. Сложные системы	
6. Проблемы (I): возникновение систем	
7. Проблемы (II): соотношение Язык/Речь	
II. ОЗНАЧАЕМОЕ И ОЗНАЧАЮЩЕЕ	263
II.1. <i>Знак</i>	263
1. Классификация знаков	
2. Знак в лингвистике	
3. Форма и субстанция	
4. Знак в семиологии	
II.2. <i>Означаемое</i>	268
1. Природа означаемого	
2. Классификация языковых означаемых	
3. Семиологические означаемые	
II.3. <i>Означающее</i>	271
1. Природа означающего	
2. Классификация означающих	

II.4. <i>Значение</i>	271
1. Корреляция означающего и означаемого	
2. Произвольность и мотивированность в лингвистике	
3. Произвольность и мотивированность в семиологии	
II.5. <i>Значимость</i>	275
1. Значимость в лингвистике	
2. Членение	
III. СИНТАГМА И СИСТЕМА	277
III.1. <i>Две оси языка</i>	277
1. Синтагматические и ассоциативные отношения в лингвистике	
2. Метафора и Метонимия у Якобсона	
3. Семиологические перспективы	
III.2. <i>Синтагма</i>	280
1. Синтагма и Речь	
2. Дискретность	
3. Проверка путем коммутации	
4. Синтагматические единицы	
5. Комбинаторные ограничения	
6. Тождество синтагматических единиц и дистанция между ними	
III.3. <i>Система</i>	286
1. Подобие и несходство: <i>различие</i>	
2. Оппозиции	
3. Классификация оппозиций	
4. Семиологические оппозиции	
5. Бинаризм	
6. Нейтрализация	
7. Трансгрессии	
IV. ДЕНОТАЦИЯ И КОННОТАЦИЯ	297
IV.1. <i>Разделенные системы</i>	297
IV.2. <i>Коннотация</i>	298
IV.3. <i>Метаязык</i>	298
IV.4. <i>Коннотация и метаязык</i>	299
ЗАКЛЮЧЕНИЕ: <i>семиологический поиск</i>	300

МЕЖДУ СТРУКТУРАЛИЗМОМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМОМ

*Язык... не реакционен и не прогрессивен;
это обыкновенный фашист, ибо сущность
фашизма не в том, чтобы запрещать, а в
том, чтобы понуждать говорить нечто.*

Ролан Барт

Ролан Барт

ДРАМА, ПОЭМА, РОМАН

Данный текст был опубликован в журнале «Критик» в 1965 году, после выхода в свет (в издательстве «Сей») «Драмы» Филиппа Соллерса. И если сегодня автор снабжает его комментарием, то прежде всего затем, чтобы принять участие в продолжающейся разработке понятия письма, которое необходимо уточнить в связи и с учетом того, что ныне пишется по этому поводу; кроме того, он стремится продемонстрировать право писателя на диалог с собственными текстами; безусловно, глосса — это лишь робкая форма диалога (поскольку она сохраняет границу между двумя авторами, а отнюдь не смешивает типы их письма); однако, будучи обращена к своему собственному тексту, глосса способна подтвердить ту мысль, что всякий текст является и окончательным (его нельзя улучшить, нельзя, воспользовавшись временной дистанцией, задним числом его подправить), и в то же время бесконечно открытым (он открывается не в результате правки или цензуры, но под воздействием иных типов письма, дополняющих его и вовлекающих в общее пространство множественного текста); следовательно, свои старые тексты писатель должен рассматривать как тексты чужие, к которым он вновь возвращается, цитируя или деформируя их точно так же, как поступил бы и со множеством других знаков.

Итак, сегодня автор совершил отдельные вторжения в свой вчерашний текст; вторжения эти выделены курсивом и даны под римской цифрой [в квадратных скобках]; сноски, обозначенные латинскими буквами, относятся к первоначальному тексту.

Слова драма и поэма очень близки: оба они происходят от глаголов со значением *делать*. Однако то, что делается в драме, — это сама совершающаяся в ней история, это действие, готовое стать предметом

рассказа, и субъектом драмы является *cil cui aveneient aventures** («Роман о Трое»)**.

Напротив, то что *делается* в поэме, — как нам уже не раз приходилось слышать — есть нечто внешнее по отношению к истории: это деятельность мастера, составляющего из различных элементов некоторый объект. *Драма* нисколько не стремится стать подобным изготовленным объектом; она хочет быть не продуктом деятельности, но действием: ведь *Драма* изначально представляет собой рассказ о некоем событии, и автор отказывается освящать это событие актом своего личного *делания*, иными словами, отказывается превращать его в поэму; *Драма* тем самым выбирается в противовес поэме. Однако, поскольку замысел *Драмы* состоит в том, чтобы изобразить именно такой отказ, этот последний и образует ее действие, понуждая автора вести игру с тем, от чего он сам же и отказывается; как только поэма готова «застыть», ее формирование останавливается, но остановка эта никогда не бывает окончательной. Следовательно, у нас есть известное право читать *Драму* как поэму*; более того, мы даже обязаны читать ее так, если хотим испытать то же головокружение, что и ее автор; однако и останавливать это головокружение мы должны одновременно с автором, все время отстраняясь от зарождающейся на наших глазах прекрасной поэмы; *Драма* — это постоянное отнятие от груди, вкушение иной, более горькой и более разнообразной субстанции, нежели цельное молоко поэмы.

Сам автор определил эту субстанцию словом *Роман*. Если нам до сих пор еще кажется вызывающим именовать *романом* книгу, где нет ни сюжета (явно выраженного), ни персонажей (снабженных именами), то причина здесь в том, что нам и по сей день не чуждо снисходительное удивление Делеклюза, переводчика Данте (1841), увидевшего в «Новой жизни» «*курьезнейшее сочинение, ибо в нем одновременно употреблены три различные формы (мемуары, роман, поэма)*», и посчитавшего своим долгом «*предупредить читателя об этой особенности... дабы избавить его от труда разбираться в той сумятице образов и идей, которую производит подобный склад повествования при первом чтении*», после чего оный Делеклюз переходил к предмету, занимавшему его гораздо больше, — к «личности» Беатриче.

Между тем в *Драме* нет даже и такой Беатриче, личность которой представляла бы перед нами: здесь и наш разум, и наши чувства оказы-

* Тот, с кем случаются приключения (*старофранц.*). — *Прим. перев.*

** Роман придворного поэта английского короля Генриха II Бенуа де Сент-Мора (вторая половина XII в.). — *Прим. перев.*

ваются полностью вовлечены в загадку романа как такового — ибо *Драма* есть не что иное, как цитация жанра «роман». Правда, ныне, быть может, мы уже не так безоружны перед подобными проблемами жанра (которые являются не только проблемами критики, но и проблемами чтения), как это было несколько лет назад; в самом деле, роман представляет собой лишь одну из исторических разновидностей той обширной повествовательной формы, в которую наряду с ним входят также миф, сказка и эпос; в нашем распоряжении имеются два исходных типа анализа повествования — анализ функциональный, или парадигматический, который стремится выделить в произведении элементы, связанные между собой независимо от развертывания словесной цепи; и анализ линейный, или синтагматический, призванный проследить тот путь (те пути), которым следуют слова от первой до последней строки текста. Очевидно, что, применяя начала такого метода к одному из новаторских произведений нашей литературы, мы решительно отходим как от задач «истории литературы», так и — возможно, даже в большей степени — от задач текущей литературной критики; в чем бы ни состояла новизна *Драмы*, нас здесь будет интересовать прежде всего не ее авангардистский характер, но ее антропологическая референция[1]; мы попытаемся оценить значение *Драмы*, соотнося ее не столько с последним нашумевшим романом, сколько с неким первичным мифом, с историей настолько древней, что от нее сохранилась одна только интеллигибельная форма.

Согласно одной недавно выдвинутой и пока еще мало использованной гипотезе^б, в любом рассказе можно вычленишь те же основные функции, что и во фразе: с этой точки зрения рассказ представляет собой как бы одну гигантскую фразу (подобно тому, как всякая фраза является своего рода рассказом в миниатюре), в которой (я упрощаю) можно выделить четыре попарно связанных между собою члена — субъект и объект (составляющие оппозицию по линии поиска или желания, ибо во всяком рассказе кто-либо ищет и желает чего-либо или кого-либо) и помощник и противник, являющиеся повествовательными субститутами грамматических обстоятельств (они образуют оппозицию по линии испытаний, поскольку первый помогает, а второй мешает субъекту в его поисках, чем и обусловлено чередование препятствующих и благоприятствующих ему обстоятельств в рассказываемой истории); таким образом, биполярная ось поиска постоянно пересекается с осью противодействия и помощи. Именно это движение придает повествованию интеллигибельность. Всякая последовательность слов, подчиняясь такой модели и подпадая под действие символической функции (исходными фигурами которой являются названные оппозиции), превращается тем самым в «историю». Может пока-

заться, что эта порождающая структура весьма банальна — но она и не может быть иной, поскольку должна давать представление обо *всех* рассказах, существующих на свете; однако, с другой стороны, как только мы вступаем в область ее трансформаций (которые, собственно, и представляют интерес) и пытаемся понять, каким же образом заполняются указанные парадигмы, не утрачивая при этом своей исходной структуры, мы, возможно, начинаем яснее представлять себе не только универсальный характер повествовательных форм, но и неповторимость передаваемого с их помощью содержания, не только коммуникативную прозрачность произведения, но и оплотненность его автора. Являясь конечным звеном той тысячелетней цепи, которая в западном мире берет свое начало от Гомера, *Драма* (подзаголовок: *роман*) содержит в себе двойную оппозицию, о которой только что шла речь: в *Драме* человек страстно ищет чего-то, некое свое благо, то приближаясь, то отдаляясь от него под действием различных сил, подчиняющихся одним и тем же законам в любом романе. Что это за человек? Каков объект его желания? Что помогает ему и что препятствует?

Субъектом (отныне в структурном значении этого термина)[11] истории, рассказанной в *Драме*, является не кто иной, как ее собственный рассказчик. Повесть человека о том, что с ним некогда произошло (как это бывает в романе, написанном от первого лица), или о том, что с ним происходит в данный момент (как в дневнике), представляет собой классическую форму рассказа — сколько произведений написано от первого лица! По правде сказать, это классическое первое лицо основано на удвоении: *я* здесь производит два различных действия, разделенных во времени, — одно действие состоит в том, что человек живет (любит, страдает, участвует в различных событиях), другое — в том, что он все это описывает (припоминает, рассказывает). Следовательно, в традиционном романе, написанном от первого лица, есть два актанта (актант — это персонаж, определяемый по признаку того, что он делает, а не того, чем он является): один действует, второй говорит; поскольку оба актанта совмещены в одном лице, их связывают сложные отношения; сложность эта выражена в проблеме *искренности* или *правдивости* дискурса; подобно двум половинкам платоновского андрогина, повествователь и персонаж стремятся друг к другу, но так никогда и не срастаются; разрыв между ними принято называть *нечистой совестью*, и он уже давно привлекает к себе пристальное внимание литературы. В этом отношении замысел Соллерса радикален: он задался целью хотя бы раз (*Драма* — это не образец для подражания, это опыт, который, вероятно, не под силу повторить никому, даже самому автору) расправиться с этой нечистой совестью, внутренне присущей любому повествованию, ве-

душемуса от первого лица; из традиционных двух половинок — персонажа и повествователя, — объединенных двусмысленным местоимением *я*, Соллерс делает в прямом смысле слова одного актанта: повествователь у него всецело поглощен одним-единственным действием — повествованием; если в романе, написанном от третьего лица, повествовательный слой неощутим, а в романе, написанном от первого лица, — как бы двусмыслен, то в *Драме* он оплотняется, становится зримым, заполняя собой всю сцену без остатка. Понятно, что тем самым из романа исчезает всякая психология[III]; повествователю больше не нужно подгонять друг к другу свои прежние поступки и свое нынешнее слово о них: все случившееся в прошлом, воспоминания, мотивы действий или угрызения совести не связываются больше ни с какой личностью^с. Вследствие этого повествовательный акт — основополагающий акт субъекта — невозможно бесхитростно закрепить ни за одним личным местоимением: здесь говорит само Повествование; его уста — это оно само, а изрекаемое им слово — первородно; звучащий здесь голос не является инструментом (пусть даже деперсонализированным), посредством которого сообщается некая личностная тайна: бессознательное *оно*, которого удалось коснуться писателю, принадлежит не какой-либо личности, но самой литературе (в этом и заключается чудо *Драмы*). Тем не менее законы спряжения здесь не нарушены, а они требуют, чтобы каждая фраза (каждый рассказ) была либо личной, либо безличной, требуют выбора между местоимениями *он* и *я*. Соллерс чередует два этих модуля по формальному принципу (*он* и *я* сменяют друг друга наподобие черных и белых полей на шахматной доске), и сама риторика этого чередования свидетельствует о его сознательной произвольности (ведь цель всякой риторики заключается в том, чтобы преодолеть трудность, связанную с проблемой *искренного дискурса*). Несомненно, между черным местоимением *он* и белым *я* существует известное различие в субстанции; в противоположность классическому повествованию, требующему, чтобы автор (*я*) вел речь либо о себе, либо о ком-то другом (*о нем*), в *Драме* именно третье лицо, словно лук, все время выпускает стрелу, возвращающуюся к нему вновь и вновь^д, — стрелу обезличенного *я*, вся индивидуальность которого — это индивидуальность пишущей, всецело плотской руки; таким образом, субстанцией, которая разделяет два лица, участвующие в повествовании, является отнюдь не их сущность*, но только существующее

* См.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с. 262. — Прим. перев.

между ними отношение предшествования: *он* всякий раз оказывается тем, кто вскоре напишет *я*, а *я* — тем, кто, едва начав писать, должен возвратиться в лоно того творящего начала, которое вызвало его к жизни. Такая неустойчивость создает как бы равномерное колебание, призванное утвердить в рассказе своего рода минус-лицо. Всякая история излагается обычно с *определенной точки зрения*, которую можно назвать *модальностью* — поскольку в грамматике модальность также выражает отношение субъекта к процессу, обозначенному глаголом; начиная с Джойса и Пруста и вплоть до Сартра, Кейроля и Роб-Грийе, модальность продолжает оставаться одной из основных сфер, в которых ведет свои поиски современная литература. Солтерс не может *заставить нас поверить* в анонимность своего повествования: ведь в местоимениях *он* и *я*, навязываемых языком, уже заложен смысл самой категории лица; однако, сплетая черную (личную) и белую (безличную) нити рассказа, автор превращает психологическую а-персональность героя — давно уже открытую в литературе — в а-модальность самой повествовательной техники: *он* *означивает* отсутствие модальности.

Таков субъект, герой *Драмы*, рассказчик как таковой. Герой этот стремится что-то рассказать; для него *истинная история* — это ставка, оправдывающая всё его начинание, его надежды, уловки, на которые он пускается, потери, которые он несет, — словом, всю его деятельность в качестве повествователя (поскольку он — только повествователь)[IV]. История (*роман*) важна для *Драмы* настолько, что она превращается в объект поиска: история здесь — это сама жажда истории. Каков же тот *подлинный сюжет*, отыскать который так стремится субъект и поиск которого как раз и составляет книгу? Этого мы никогда не узнаем, если забудем, что в *Драме* (в отличие от обычного романа) рядом с повествователем нет никакого другого персонажа, объективную загадку которого требуется изобразить; ожидая от *Драмы* той же занимательности, что и от детектива, то есть забывая о повествователе истории ради действующего в ней персонажа, мы так и не узнаем «развязки» *Драмы*, так и не поймем, какова же та *истинная история*, о которой столь интригующе упоминают и намекают на протяжении всей книги; однако, если мы осознаем, что загадка персонажа — это на самом деле загадка самого повествователя (ибо он — единственный сюжетный актант), нам сразу же станет ясно, что *истинная история* — это не что иное, как тот самый поиск, о котором нам рассказывают. В подобной тавтологии нет никакой софистики. То, что отсутствие истории (в плане вымысла) способно породить историю всецело осязаемую (в плане письма), что нулевая степень действия приводит к смысловой полноте, к значимой «отмеченности» речи, что

событие (драма) некоторым образом перемещается из сферы действительности, которую обычно принято воспроизводить (будь то реальность, сновидение или вымысел), в само движение слов, каждое из которых подобно взгляду, устремленному на эту действительность, — все это, быть может, способно стать отправной точкой для появления абсолютно *реалистических* произведений. Сервантес и Пруст создали книги, где встреча с миром происходила в процессе поиска истинной Книги; они справедливо полагали, что, имея перед глазами модель писаного текста (рыцарских романов или желанной книги), то есть письмо как таковое, и не сосредоточиваясь в то же время на *той истории*, которая *непосредственно* предстает перед читателем, они смогут *попутно* создать целый мир — и притом самый что ни на есть реальный[V]. Точно так же, осуществляя замысел, сугубо литературный по своему характеру, повествователь у Соллерса тем не менее проделывает свой путь в *чувственном* мире (это та самая поэма, о которой шла речь вначале), однако мир этот способен быть живым (вполне избавленным от нечистой совести: безгрешным?) лишь постольку, поскольку повествование, сделав зло и смерть достоянием той самой истории, которую предстоит создать — и которая так и не создается, — само окажется лишь воплощенным вопросом: *что же такое история?* На каком уровне моего собственного «я» и внешнего мира я в состоянии утверждать, что *со мной происходят какие-то события?* Во времена глубокой древности поэты, создатели эпических песен, существовавших еще задолго до «Илиады», заклинали устрашающее отсутствие устойчивой завязки рассказа (начать ли его с этого места или с какого-нибудь другого?) посредством зачина, ритуальный смысл которого был примерно таков: история бесконечна, началась она уже давно — и было ли у нее вообще начало? — я же беру ее *вот в этой точке*, о чем и возвещаю. Точно так же истинная история, подлинный сюжет, который ищет и не может обрести субъект *Драмы*, определяет ту ритуальную точку отсчета, отправляясь от которой (двигаясь к которой) можно вообще что-то рассказать: эта история подобна той незримой номенклатуре (*языку* в сосюрровском смысле слова), которая делает возможным самый акт говорения*.

И опять-таки именно язык (поскольку действие в *Драме* полностью сводится к одному только повествованию) образует те силы, которые противодействуют или же помогают субъекту в его поиске. Два языка вступают между собой в противоборство — один из них враждебен *истинной истории* (его мы никогда не слышим), другой же вплотную приближается к ней, воплощает ту химеру, то ни вымышленное, ни действительное *мысленное существо*, о котором пишет Спиноза; эта химера не доступна ни рассудку, ни воображению, ибо в *Драме* она

лишь скользит вдоль отсутствующей истории. Язык-противник — это язык перегруженный, загроможденный знаками, износившийся во множестве расхожих историй, «насквозь предсказуемый»: это мертвый язык, омертвевшее письмо, раз и навсегда разложенное по полочкам, это тот *избыток* языка, который изгоняет повествователя из собственного «я», отравляет его рациональностью, заставляет сгибаться под «бременем своей невыразимой индивидуальности»; короче, этот враждебный язык есть сама Литература, не только как социальный институт, но и как некое внутреннее принуждение, как тот заданный заранее ритм, которому в конечном итоге подчиняются все случающиеся с нами «истории», ибо пережить нечто (если только все время не держаться настороже) — значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название. Этот язык лжив, ибо стоит ему соприкоснуться с подлинным видением, как то немедленно развеивается⁴; но как только мы отказываемся от него, говорить начинает язык самой истины⁵. Соллерс почти буквально воспроизводит важнейший миф всякого писателя: Орфей не может обернуться, его удел — идти все время вперед, воспевая предмет своего желания, но не глядя на него: любое подлинное слово может быть лишь глубоким умолчанием; действительно, тот, для кого стала очевидной перенасыщенность языка (его отравленность социальностью, готовыми смыслами), но кто тем не менее хочет говорить (отвергая тем самым идею неизреченности), — для него проблема состоит в том, чтобы остановиться *до* образования подобного языкового *избытка*; опередить этот сложившийся язык, заменить его языком врожденным, существующим до всякого осознания и обладающим притом безупречной *грамматической правильностью*, — вот в чем задача *Драмы*, столь сходная, с одной стороны, со спонтанным письмом сюрреалистов и столь отличная от него — с другой.

Таким образом, язык здесь оборачивается к нам своим вторым ликом, ликом покровителя, подобного фее, помогающей герою в его поиске: такой язык является повествователю, чтобы помочь ему безошибочно очертить границы *того, что с ним происходит* (его истинную историю). И однако, язык-помощник не может восторжествовать; это ускользающий, окольный язык⁶: это — «время речевого акта», время до предела короткое, ибо оно должно совпасть с моментом «*подлинной спонтанности, спонтанности, предшествующей любой сознательной установке, любому выбору*»⁷. *Драма* как раз и представляет собой описание такого времени; старая риторика кодифицировала хронографии, возводя их обычно к золотому веку; *Драма* — это тоже восхождение к золотому веку, к золотому веку сознания, к золотому веку слова. Это время пробуждающейся плоти, плоти еще новой, как бы нейтраль-

ной, не затронутой ни припоминанием, ни значением. Так возникает Адамова греза о целостной плоти, отмеченная на заре нашей современности воплем Киркегора: *так дайте же мне тело!* Именно разделение человеческого существа на плоть, душу, сердце и разум лежит в основе «личности», равно как и принадлежащего ей негативного языка; целостная же плоть безлична; наша самотождественность, подобно хищной птице, парит где-то в вышине над обителью того сна, где мы мирно предаемся своей подлинной жизни, переживаем свою *истинную историю*; в момент пробуждения птица бросается на нас, и вот тут-то, пока она еще нас не коснулась, нужно опередить ее и успеть заговорить. Момент пробуждения у Соллерса сложен, слишком долг и слишком краток одновременно: это *рождающееся пробуждение*, пробуждение длящееся (подобно тому, как о Нероне было сказано, что это рождающееся чудовище)*. Этимологически слово «пробуждение» связано со словом «бдение»; в данном случае пробуждение также представляет собой активную деятельность сознания, которое неспособно изгладить ни день, ни ночь и которое — *при посредстве слова* — бдит над сокровищами сна, смутного воспоминания и грезы. Однако у Соллерса речь идет вовсе не о чистой поэтике сновидения; скорее, сон и бодрствование для него — это крайние точки определенной формальной функции: сон есть образ того, что было *раньше*, бодрствование — того, что было *позже*, а пробуждение представляет собой тот нейтральный момент, когда можно запечатлеть и выразить в слове эту оппозицию; сон, по самому своему существу, есть воплощение предшествования⁴, он восходит к неведомому истоку⁴: вот почему сновидения у Соллерса не играют никакой привилегированной роли (к тому же организованные, сюжетные сновидения в *Драме* довольно редки); оказавшись в одном ряду с воспоминаниями, видениями и воображаемыми сценами, сновидение, в известном смысле, как бы формализуется, приобщается к той всеобъемлющей альтернативной форме, которая, как видно, управляет дискурсом *Драмы* на всех его уровнях путем противопоставления дня и ночи, сна и бодрствования, черных и белых полей (на шахматной доске), местоимения *он* и местоимения *я*, — форме, по отношению к которой пробуждение играет желанную роль филигранной нейтрализации.

Здесь ищет себя не что иное, как язык *уничтожения* — уничтожения всяческих границ, и прежде всего той внутриязыковой границы, которая совершенно неправоммерно по одну свою сторону ставит ве-

* Так назвал Нерона Расин в предисловии к первому изданию «Британика» (1670). — Прим. перев.

щи, а по другую — слова. Для Соллерса, на уровне того опыта, о котором он повествует, слова предшествуют вещам — и в этом состоит способ преодоления границы между ними: слова как бы всматриваются в вещи, воспринимают их, вызывают к существованию⁷. Каким же образом это происходит (ведь утверждение, что слова предшествуют вещам, — это не просто эффектная фраза)? Известно, что внутри всякого смыслового единства семиотика строго разграничивает означающее, означаемое и вещь (референт); означаемое — это вовсе не сама вещь: таково одно из важнейших открытий современной лингвистики. Соллерс до предела увеличивает разрыв (минимальный в обычном языке) между означаемым и его референтом. *«Речь идет о смысле слов (читай: об означаемом), а вовсе не о предметах, стоящих за словами. Не стоит в этом месте вызывать в своем воображении огонь, пламя: то, чем они являются (читай: их семантическая сущность), не имеет и видимости того, что мы видим»* (с. 113). Говорящий (пробуждающийся) человек, которого представил себе Соллерс, живет отнюдь не среди вещей (и уж, конечно, не среди «слов» как означающих, ибо дело здесь вовсе не в каком-то нелепом вербализме), но среди *означаемых* (по той именно причине, что означаемое не совпадает больше со своим референтом): отныне его язык подлежит ведению той риторики будущего, которая есть — которая станет риторикой означаемых; именно для этого человека и благодаря ему пределы языка (в том смысле, в каком принято говорить о границах мира) отныне совпадают уже не с пределами природы (вещей), как это имело место в романтической поэзии, открытой для любой тематической интерпретации, но с пределами той оборотной стороны смыслового единства, которую образуют ассоциативные цепочки, иначе говоря, цепочки означаемых. Так, смыслом слова *пожар* является вовсе не *пламя*, ибо вопрос отныне не в том, чтобы связать слово с его референтом; скорее, этим смыслом (среди многих других) окажется *паноротниковый листок*^{*}, поскольку речь здесь идет об одном и том же метонимическом пространстве (которое ныне, по всей видимости, в поэтическом отношении играет более важную роль, нежели пространство метафорическое). Тем самым совершенно естественно уничтожится суб

^{*} Имеется в виду следующее место из «Драмы»: «Иногда пожар под гниет в самом городе, день становится непохожим на день, и мы живем словно охваченные суховеєм; время от времени с неба сыплется пепел, и на грядущую ночь падает какой-нибудь полуобгоревший паноротниковый листок, занесенный сюда ветром... Темные, как ночь, дни, заревом полыхающие вечера... И вот это, если серьезно вдуматься, заключено в одном только слове: "паноротниковый листок"» (*Sollers Ph. Drame*. P.: Seuil, 1965, p. 88). *Прим. перев.*

станциональный разрыв между книгой и миром, ибо «мир» — это не непосредственное собрание предметов, но пространство означаемых; слова и вещи начинают циркулировать на одном и том же уровне, как единицы одного и того же дискурса, как частицы одной и той же материи^а. Это весьма напоминает один древний миф — миф о мире как о Книге, где письма начертаны прямо на земле^б.

Герой-искатель, история, которую он ищет, язык-враг, язык-союзник — таковы кардинальные функции, создающие смысл *Драмы* (и тем самым — ее «драматическое» напряжение). Однако единицы этого фундаментального кода рассеяны в тексте подобно тем семенам *доказательства* (*semina probationum*), о которых говорит старая риторика; в известном смысле они подлежат перекодированию в рамках той дискурсивной упорядоченности, которая находится в ведении синтагматического (а уже не функционального) анализа: это — проблема *логики*, в соответствии с которой разворачивается история, проблема тем более важная, что от этой логики зависит свойство, которое (по аналогии с новейшей лингвистикой) можно назвать *приемлемостью* произведения, иными словами — его правдоподобием. И здесь опять-таки специфическая логика *Драмы* объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа (совмещение это, поистине, служит ключом к *Драме*), то есть исходным распределением функций. Обычно всякий рассказ включает в себя по меньшей мере две временные оси — ось повествования, иными словами, время, необходимое для того, чтобы выстроился словесный ряд, и ось вымысла, то есть воображаемое время, которое занимает рассказываемая история; иногда две эти оси могут не совпадать (таковы различные перебивы повествования, *ordo artificialis*^{*}, *flashbacks*^{**}); так вот, мало сказать, что эти оси совмещаются на всем протяжении *Драмы*: ведь поскольку действующим лицом является здесь сам язык, ось повествования целиком поглощает весь временной континуум произведения; здесь нет иного времени, помимо времени самой Книги: изображаемые сцены (мы недаром не можем сказать, являются ли они снами, воспоминаниями или фантазмами) не предполагают никакого временного ориентира (как в вымышленном повествовании), который бы «отличался» от их расположения на странице^в.

В данном случае повествовательная ось является абсолютно самодовлеющей. В самом деле, автор может вообще отказаться от всякой

^{*} *Ordo artificialis* — термин античной и средневековой риторики; обозначает повествование о событиях, нарушающее их «естественную», хронологическую последовательность. — *Прим. перев.*

^{**} Взгляд в прошлое, ретроспекция (англ.). — *Прим. перев.*

сюжетной хронологии и тем не менее поставить ход повествования в зависимость от потока своих впечатлений, воспоминаний, ощущений и т.п.; в этом случае обе временные оси все же сохранятся: просто повествовательная ось станет копией *другого* временного континуума; однако повествовательная техника *Драмы* не имеет ничего общего с таким построением: в *Драме*, в буквальном смысле, нет иного времени, помимо времени самих слов⁴; мы имеем здесь дело с *интегральным настоящим*, принадлежащим субъекту лишь постольку, поскольку субъект этот полностью поглощен своей функцией повествователя, то есть человека, *прядущего* нить слов. Задача, следовательно, состоит вовсе не в том, чтобы выстроить эпизоды *Драмы* в некую последовательность: неопределенность их субстанции (что это — воспоминания? сновидения? грезы?) делает их бес-связными в самом буквальном смысле этого слова. Вот почему временные операторы, которыми избилует дискурс *Драмы* (*теперь, сначала, но вот, наконец, вдруг, затем*), отсылают отнюдь не к временному континууму вымышленной истории, но лишь — путем автономной процедуры — к времени самого дискурса. Единственное время, которое знает *Драма*, — это не время хронологии (пусть даже внутренней), это такое время, где властвует простая безотлагательность, как, например, в выражении *настало время*⁵; и опять-таки безотлагательность эта обусловлена не развитием событий, но движением самого языка: *настало время рассказать нечто, и это нечто есть само слово, явившееся мне во всей своей безграничной широте*. Если вернуться к нашей исходной гипотезе (от нее мы, впрочем, и не отступали), согласно которой между категориями рассказа и категориями предложения существует отношение гомологии, то окажется, что различные эпизоды *Драмы* (в целом аналогичные глаголам в предложении) несут в себе не значение глагольного времени (в грамматическом смысле этого слова), а значение глагольного вида (известно, как важна категория вида в греческом или в славянских языках: отчего бы ей не играть такую же роль и в языке рассказа?) [VII]. Когда повествователь рассказывает нам, как он выходит из комнаты, отправляется за город, присутствует при автомобильной катастрофе, то эта последовательность событий не предстает ни как однократная (совершающаяся в определенный момент времени), ни как трансцендентная (постоянно повторяющаяся); она, если угодно, представляет собой аорист — видовременную глагольную форму, обозначающую действие, взятое в самом себе. Таким образом, тот «путь», которым следует дискурс *Драмы*, не является ни собственно хронологическим (подчиняющимся противопоставлению *до/после*), ни путем повествовательной логики (когда одно событие имплицитно другое); здесь действует лишь закон констелляции: если бы любой дискурс по

самой своей природе не был линейным (условие, последствия которого для литературы поистине неисчерпаемы), *Драму* следовало бы читать как необъятную галактику, топологию которой мы даже не в силах себе вообразить. Вот почему синтагма здесь разворачивается не под воздействием чего-то такого, что скрывается за словами, превращая их в простые оболочки; нет, ее приводит в действие сами слова: слово в данном случае одновременно оказывается и составной единицей синтагмы, и ее оператором; слово дает дискурсу толчок, скрепляет его элементы в последовательность — либо за счет означающего (так, некоторые песни *Драмы* перекликаются между собой наподобие эха), либо (как было показано выше) за счет своего означаемого: слово — это *удар бича*, по выражению Эсхила⁵. Разумеется, такой поэтический прием весьма древен; новаторство же Соллерса состоит в том, что эти слова-рычаги, эти синтагматические операторы порождают повторяющиеся ассоциативные цепочки с неограниченным числом подстановок: в семантическом отношении слово оказывается бездонным, а фраза — бесконечной; возможно, что подобно той универсальной порождающей структуре, которую постулировал Хомский применительно к фразе, произведение является своим собственным языком, где возможно бесконечное число подстановок: каждый из нас, таким образом, произносит как бы одну-единственную необъятную фразу, в которой мы до бесконечности меняем составляющие элементы и которую прервать не может ничто, кроме смерти. *Драма* побуждает нас поставить под сомнение идею закрытости произведения⁶.

Драма неизбежно вызывает сопротивление при чтении, ибо абсолютно правильная структура повествовательных функций (герой, поиск, силы благоприятствующие и силы враждебные) не находит здесь опоры в «логическом», то есть хронологическом, дискурсе; читатель должен искать драматический нерв рассказа в вопрошающей рефлексии этого рассказа над самим собой. Иными словами, повествовательный код *Драмы* отличается правильностью, а код изложения — нет, и вот в этот-то зазор как раз и проникает «проблема», или, лучше сказать, «драма» рассказа, а вместе с ней — и сопротивление читателя. Это сопротивление можно описать еще и так: кардинальные функции, присущие всякому рассказу как таковому (субъект/объект, помощник/противник), в *Драме* значимы лишь в пределах одного-единственного универсума — универсума языка (выражение «универсум» надо понимать здесь в сильном смысле — как космогонию слова): язык — это самая настоящая планета, где есть свои герои, свои истории, своя идея добра и зла⁷. Этот принцип Соллерс проводит с последовательностью поистине безупречной — за которую, впрочем, его не преминули упрекнуть. И это естественно: ведь ничто не вызывает

большого сопротивления, чем обнажение кодов, лежащих в основе литературы (вспомним подозрительное отношение Делеклюза к дантовской «Vita nova»); можно подумать, что коды эти во что бы то ни стало должны оставаться неосознанными — совершенно так же, как и код самого естественного языка; обычное произведение ни в коем случае не бывает языком о языке (за исключением нескольких классических примеров), причем это верно до такой степени, что, быть может, отсутствие металингвистического уровня как раз и является тем несомненным критерием, который позволяет распознать массовое (или родственное ему) произведение; превратить язык в объект, причем сделать это средствами самого языка — на такую операцию и по сей день накладывают табу (табу, над нерушимостью которого бдит сам писатель): похоже, что общество накладывает равные ограничения как на слово о сексе, так и на слово о слове. Такого рода запрет идет рука об руку с нашей леностью (или находит в ней свое выражение): обычно мы читаем лишь те произведения, в которые можем себя спроецировать. Фрейд вслед за Леонардо да Винчи противопоставлял живопись (и суггестию), которая действует *per via di porte*, скульптуре (и анализу), которая действует *per via di levare***;

мы полагаем обычно, что литературные произведения — это те же живописные полотна и что читать их следует по тому же принципу, в соответствии с которым они, по нашему мнению, создавались, иными словами, примысливая к ним самих себя. С этой точки зрения только писатель способен спроецировать себя в *Драму*, только писатель способен *Драму* читать. И однако можно представить себе, можно надеяться, что существует и иной тип чтения. Этот новый тип чтения, к которому побуждает нас *Драма*, станет попыткой установить между произведением и читателем не отношение аналогии, но, если можно так выразиться, отношение гомологии. Когда художник борется со своим материалом (холстом, деревом, звуками, словами), то в ходе этой борьбы возникают замечательные вос-произведения, способные вызвать у нас бесчисленное множество размышлений; но в конечном счете он все же повествует нам именно о своей борьбе, и только о ней: здесь его первое и последнее слово. Так вот, борьба эта являет собой эмblemатический образ любой борьбы, которая только может существовать на свете; такая символическая функция художника восходит к глубокой древности: она намного отчетливее, нежели сегодня, просматривается в произведениях прошлого, когда аэд, поэт призван был явить миру не только драмы, свершающиеся в сюжете, но и драму, свершающуюся в

* Путем добавления, путем снятия (итал.). — Прим. перев.

нем самом, — драму свершающегося слова; поэтические каноны, которые так сильны в жанрах народного творчества, равно как и власть поэта над этими канонами, всегда вызывающая столь бурное восхищение аудитории, не могут быть ничем иным, как гомологическим образом определенного отношения человека к миру: в борьбе есть всегда только одна сторона, на которой стоит герой, в ней всегда есть только одна победа. В современном мире этот символ отошел в тень, однако писатель для того и существует, чтобы постоянно, любой ценой пробуждать его к жизни: вот почему, подобно Соллерсу, он находится *по эту сторону* мира.

Примечания

^a Поистине, *Драма* может быть прочитана как прекраснейшая поэма, как такая же песнь во славу языка и любимой, слитых воедино, как такое же воспевание их пути навстречу друг другу, каким была в свое время «*Vita nova*» Данте: разве *Драма* не есть нескончаемая метафора мотива «я люблю тебя», трансформацией которого является вся без исключения поэзия? (Ср.: *Ruwet N. Analyse structurale d'un poème français*//Linguistics, 3, 1964).

[1] В антропологическом искусстве был свой момент истины. Сколько лет нас пичкали идеей Истории — довольно-таки примитивного божка, на алтарь которого считалось необходимым приносить рассмотрение любой проблемы формы; формами тем самым совершенно пренебрегали; уже хотя бы для того, чтобы развенчать этого новоявленного идола, следовало обратиться к иным измерениям — к системам, обладающим трансисторической устойчивостью, таким, как языковые или повествовательные структуры: подход, отвечающий этим требованиям, и был назван мною «антропологическим». Ныне, однако, антропологическая референция отчасти утратила свою злободневность. Во-первых, мы мало-помалу перестаем подходить к Истории как к монолитной системе детерминаций; мы понимаем (понимаем с каждым днем все лучше и лучше), что совершенно так же, как и язык, История представляет собой лишь некое множество структур, обладающих гораздо большей самостоятельностью, чем мы привыкли считать: сама История — это тоже письмо. Кроме того, ввести антропологическое измерение — значит раз и навсегда закрыть структуру, под предлогом научности остановить всякое движение знаков; анализ рассказа не может быть пособником той силы, которая навязывает нам идею о существовании нормальной человеческой природы, даже в том случае, когда навязывают ее затем, чтобы превознести нарушения и отклонения от этой нормально-

сти. Наконец, сейчас уже нет большой надобности (если только не возобновлять устаревших споров — что, впрочем, всегда возможно) противопоставлять исторического человека человеку антропологическому: в самом деле, так ли важны различия между ними, если собственный образ, который они создают, в обоих случаях целиком центрирован на самом себе? Что представляется действительно важным, так это расширить брешь, образовавшуюся в той системе символов, внутри которой жил до сих пор, да и сейчас еще продолжает жить современный западный мир; однако расшатать эту систему нельзя будет до тех пор, пока незатронутым остается само средоточие западной культуры — ее язык; не принимать во внимание этот язык или сводить его роль к речевой, коммуникативной или инструментальной функции — значит окружить его ореолом благоговения; чтобы децентрировать его, отнять у него многовековые привилегии, вызвать к жизни новое письмо (а не просто новый стиль), нужны практические усилия, опирающиеся на определенную теорию. Драма, несомненно, явилась одним из первых опытов подобного рода. Вслед за ней, совсем недавно, появились Числа. В Дrame расшатыванию подвергся субъект, называемый обычно «субъектом высказывания», уничтожалась священная доселе граница, отделяющая действие от повествования о нем. В Числах же расшатываются границы между грамматическими временами, здесь открывается пространство для бесконечных цитаций, и на месте линейной последовательности слов возникает новое, многоплановое письмо, превращающее «литературу» в нечто такое, что в буквальном смысле слова следует назвать сценографией.

^b Greimas A.-J. Cours de sémantique, fascicules ronéotés à l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, 1964.

[II] Со структурной (лингвистической) точки зрения субъект — это не некое лицо, но функция. Нет никакой необходимости отводить этой функции центральное (нарциссическое) место. Структурный субъект — это вовсе не обязательно тот, о ком говорят, ни даже тот, кто сам говорит (обе эти позиции внешни по отношению к речи); он не залегает под толщей дискурса и не соположен ему; это не центр иррадиации, не точка опоры и не источник действия; это не лицо, скрытое за маской, и не та основа, к которой крепится придаток-предикат. Отметим здесь необходимость (программную) открыть для субъекта пространство неведомых доселе метафор. Структурализм уже отчасти лишил субъект его прежнего наполнения; остается лишить его закрепленного за ним места; в этом нам могло бы помочь обращение к некоторым языкам, далеким от французского: в противоположность французской фразе, где субъект сам утверждает объективность своего дискурса (да еще и объявляет такую субъективность одной из сво-

их заслуг), в японском языке, например, благодаря субъективизации его грамматики (в такой субъективизации проявляется своего рода скромность: ни одно утверждение не мыслится здесь как объективное, то есть универсальное) субъект выступает не в качестве всемогущего агента дискурса, но скорее как некое обширное пространство, которое настойчиво обволакивает собой высказывание и перемещается вместе с ним.

[III] Избавление от «психологии», которая издавна внедрилась в традиционный роман буржуазного типа, — это дело не одной только литературы. Психологией пропитано и письмо самого нашего существования, ею пропитана вся та книга, которую мы считаем своим внутренним достоянием и, весьма наивно противопоставляя ее миру книг, называем «жизнью»: образы, заполняющие нашу повседневность, образы, которые мы воплощаем в слове, даже не будучи при этом ни писателями, ни художниками, психологичны по самой своей сути. Произведение, основанное на психологии, всегда кажется нам ясным, ибо свои представления о жизни мы черпаем из книг, из тех необъятных пластов, где залегают множество типов психологического письма; можно сказать и так: ясностью мы называем взаимозаменяемость эквивалентных кодов, с помощью которых пишутся не только книги, но и сама наша жизнь: жизнь есть не что иное, как транслитерация книг. Изменить книгу — значит изменить жизнь — таков главнейший завет современности. В той мере, в какой текст, подобный Дrame (равно как и некоторые другие, более ранние, современные ему или более поздние тексты), изменяет письмо, он обладает именно такой властью: он больше не побуждает нас грезить, переносить в «жизнь» образы, которые автор-Нарцисс сообщает своему «брату» — читателю*; такой текст изменяет сами условия существования грезы, рассказа; порождая множественное письмо — скорее непривычное, чем необычное, — он очищает самый язык, еще раз подтверждая, что в наши дни оригинальность заключается не в выборе той или иной эстетической позиции, но в смещении самого письма.

* В Дrame есть много замечаний по этому поводу: «Именно он, он один... но кто такой этот он, о котором он ничего не знает?» (с. 77); «Убить себя? Но кто убивает себя, когда он себя убивает? Кто убивает самого себя? И что такое в этом случае кто?» (с. 91); «Нет, это еще не

* Реминисценция из Бодлера: «Это скука — микроб, что и в душу проник,/Кровь, палач да гашиш — ей другого не надо!/Ты, читатель, узнал изощренного гада?/Лицемерный читатель — мой брат — мой двойник» (Цветы Зла. Вступление; перевод В. Левики). — Прим. перев.

он, этого еще недостаточно, чтобы быть *им*» (с. 108); «Его обнимает ночь. Он как бы охватывает ее единым взором, но сам растворен в ней (в сущности, он убеждается, что «субъекта» нет нигде — в том числе и на этой странице)» (с. 121). Деперсонализация субъекта присуща многим современным произведениям. Особенность *Драмы в том, что деперсонализация эта в ней не рассказывается* (излагается), но, если можно так выразиться, *создается* самим актом рассказывания.

^d Соллерс следующими словами заключает изящное описание мученичества св. Себастьяна: «Местоимение *он* может быть уподоблено луку, а *я* — стреле. Стрела должна вылетать из лука, как язык пламени из огня... но и столь же легко возвращаться обратно... и тогда *я* может стать тем, что питает огонь, сгорая в нем» (с. 133).

[IV] Известно, что существительные со значением действия (в латыни имевшие окончание *tio*) обычно воспринимаются как статичные, обозначающие просто конечный результат этого действия: так, описание — это уже не сам процесс описания, это его результат, неподвижная картина, не более. Слово повествование должно в нашем случае избежать подобного семантического вырождения. В Дrame перед нами предстает не объект повествования, но сама повествовательная работа. Эта едва уловимая черта, отделяющая продукт от акта его создания, повествование-объект от повествования-работы, представляет собой исторический водораздел между классическим рассказом, подготовленным предварительным трудом и рождающимся из него, словно Афина, уже в полном вооружении, и современным текстом, который, напротив, стремится совпасть с самим актом высказывания и, позволяя следить за процессом собственной выработки, в конечном счете может быть прочитан только как работа. Это различие хорошо видно на примере одной из классических повествовательных форм, по видимости весьма близкой к рассказу-труду: я имею в виду вставные сюжеты, когда повествователь, выступая в роли персонажа, объявляет, что сейчас он нам что-то расскажет, после чего следует соответствующая история. Роман, подобный Дrame, уничтожает именно такое иллюзование повествовательного потока. Классический повествователь располагает — примерно в том же смысле, в каком употребляется выражение *усесться за стол* (даже и применительно к дознанию*), — и выкладывает перед нами продукт своего труда (свою душу, знания, воспоминания); в области пунктуации об этой позиции повествователя сигнализирует двоеточие — завершение вступительной части, готовый расцвести ув-

* Игра слов: выражение «*se mettre à table*» (сесть за стол) означает также «заговорить на допросе», «расколоться». — Прим. перев.

лекательнейшим рассказом. В Дrame рассказчик стирает двоеточие, отказывается от привычной повествовательной позиции: его место — не за столом, не перед своим рассказом; его работа — это, скорее, постоянное перемещение, цель которого — двигаться сквозь повествовательные коды, убирая ими, словно коврами, стены того бесконечного коридора, по которому он путешествует, — то есть пространство текста — примерно так же, как если бы множество писателей одновременно стали составлять мозаику из фрагментов сказаний, чтобы превратить развертывание словесной цепи в сценическое пространство словесного действия.

[V] В таком косвенном слове о мире заключена своя истина. В противоположность денотативному слову, призванному обозначить «вещь», понимаемую как нечто, существующее до и независимо от дискурса, косвенное слово разлаживает самый процесс денотации, смещает соотношение центра и периферии и заставляет «вещь» постоянно ускользать от обозначающей печати языка, отодвигая всяческую исчерпывающую полноту (полноту информации, смысла — короче, любую развязку) куда-то вперед, в область невысказанного — и это еще один способ пошатнуть идею исчерпывающей интерпретации произведений. Непрямое слово (то есть окольное изображение мира) придает рассказу многоплановость, а всякое однозначное утверждение превращает в стереографическое. Возможно, когда-нибудь и сама лингвистика, которая благодаря Якобсону смогла в последнее время выделить некоторые новые типические функции сообщения*, признает однажды, что косвенность — это тоже один из фундаментальных модусов высказывания.

^e «Там, где существует рассказ, он, в сущности, всегда повествует о том, каким образом некий язык (синтактика) ищет себя, создает себя, сам себя передает и воспринимает» (аннотация).

^f «Некое едва уловимое с первого взгляда словесное усилие (и обнаружить или слишком тесно сродниться с этим усилием — значит действительно уничтожить подлинное видение)» (с. 77).

^g «Я готов отказаться. Я отказываюсь. И вот (если я действительно отказался) где-то в глубине вдруг происходит озарение — мне открывается язык, ищущий, создающий самого себя. Впечатление такое, что я буду рассказывать исключительно о том пути, который пройдут слова на странице, — и только об этом, ни о чем больше» (с. 147).

* Имеются в виду референтивная, эмотивная, конативная, фатическая, метаязыковая и поэтическая функции речевого высказывания (см.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика// Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 193–230. — Прим. перев.

^h «Он бы не мог выразить это как-нибудь иначе, более внятно, более связно, правдоподобно, гармонично, логично... История, пребывающая как бы во взвешенном состоянии, история, в которой, кажется, никогда ничего не произойдет, но которая, однако, есть сгусток внутренней энергии» (с. 73).

ⁱ «В промежутке», с. 126. Соллерс подчеркивает в этом тексте, что спонтанность выражается не в беспорядочном нагромождении слов, а, напротив, в связном и неукоснительном протоколировании [VI]: «Тогда возникает такой переизбыток интенций, такая практическая сложность, что чувство жизни, отнюдь не оскудевая и не наскучивая нам, становится лишь более изобильным в своем истоке».

[VI] «Спонтанность», о которой нам обычно толкуют, является на самом деле верхом условности: это тот самый окаменевший, совершенно готовый язык, который обнаруживается в нас, прямо у нас под рукой, в тот самый момент, когда мы вознамериваемся говорить «спонтанно». Спонтанность, которую стремится обрести в Дrame Соллерс, связана с трудностями совершенно иного рода: она предполагает принципиальную критику любых знаков, почти утопический (и однако, теоретически необходимый) поиск а-языка, в полной мере обладающего при этом плотью и жизнью, поиск некоего адамова пространства, откуда безвозвратно изгнан стереотип — основа любой психологии и любой «спонтанности». Акт, о котором косвенно, намеком (это единственно возможный способ его передать) говорит Соллерс, не имеет ничего общего с формами того разрыва, которого время от времени начинает так настойчиво требовать наша цивилизация. Такой разрыв состоит вовсе не в том, чтобы пренебречь языком (верный способ позволить ему в мгновение ока вновь возвратиться к нам, причем в самых что ни на есть затасканных формах), но в том, чтобы захватить его врасплох — или же, как в Дrame, вслушаться в него в тот момент, когда он находится в состоянии неустойчивого равновесия: в подобном начинании столь мало спонтанности, что оно характерно лишь для наиболее радикальных поэтических опытов или для требующих огромного терпения духовных операций, которые встречаются в крайне изощренных культурах, — таков, например, wuhsin, или состояние не-языка, к которому стремится Дзэн.

^j Некоторые замечания относительно своей методики сна (и пробуждения) Соллерс излагает в одном из отрывков книги «В промежутке» (с. 47), где речь идет о перерывах в сиесте.

^k «Мне кажется, будто я стою на границе слов, прямо перед чертой, за которой они становятся зримыми и слышимыми, вблизи от той

книги, что с бесконечным терпением грезит о самой себе» (с. 87). «...что-то, напоминающее о состоянии, от которого не остается памяти и которое всегда предшествует тому, что он вынужден видеть, что вынужден думать» (с. 64).

¹ «притронуться изнутри к этой границе; жест, слово, которых больше никто не поймет; которых не поймет и он сам, но которые, по крайней мере, возникают из него как из неведомого истока» (с. 91).

² «Он вновь видит, но нет, это слова видят вместо него...» (с. 67). «Итак, верная формула будет такой: не “я вижу это или то”, но “я вижу то, что видят произнесенные мной слова”...» (с. 156).

³ «...и подумав внезапно, что где-то, в какой-нибудь книге затерялся параграф, распахнутый в самое небо» (с. 141). «Слова... (ты среди них бесплотна, ты шествуешь сквозь них, подобно слову среди других слов)» (с. 81).

⁴ «И чертит иней посреди полей/Подобье своего седого брата,/Хоть каждый раз его перо хилей» (Данте. Ад, XXIV)[пер. М. Лозинского].

⁵ Соллерс цитирует Флюшера по поводу Стерна: «...дело в том, что прошлое всегда *наличествует* в самой умственной операции, состоящей в том, чтобы запечатлеть его в словах, лежащих на бумагу» (Tel Quel, № 6).

⁶ Соллерс о Пуссене: «Это не какой-либо... «момент» или монотонная последовательность более или менее оформленных впечатлений: это само течение времени, которое свободно расслаивается, движется, играет, нейтрализуется и уничтожается в плотной и зримой цветовой гамме» («В промежутке», с. 84). И в Дrame: «Все это совершается не во времени, но лишь на той странице, на которой мы оперируем различными временами» (с. 98).

⁷ Ср.: «В промежутке», с. 150, о Роб-Грийе.

[VII] *Французский язык (по крайней мере в том, что касается морфологии глагола) не знает категории вида. Именно с этим пробелом в нашем языке и вступает в борьбу дискурс Соллерса: он стремится стать его заменой, то есть, по выражению Деррида, стремится его возместить и заместить.*

В самом деле, можно сказать, что дискурс не просто использует язык, но совершает работу по его компенсации: дискурс как бы одаривает язык, восполняет его лакуны. Вспомним, что (согласно Боасу и Якобсону) «подлинное различие между языками заключается не в том, что они способны или не способны выразить, но в том, что они позволяют или

не позволяют говорящему сообщить»*. В данном отношении писатель — одинокий, обособленный, противостоящий всем остальным говорящим и пишущим людям — это тот, кто не допускает, чтобы предписания его родного языка заговорили вместо него, это тот, кто знает и чувствует пробелы этого языка и создает утопический образ другого языка, тотального, — языка, в котором нет ничего предписанного; вырабатывая свой дискурс, писатель, сам того не ведая, то заимствует из греческого языка средний залог — в тех, например, случаях, когда он обращает свое письмо на самого себя, а не передоверяет его некоему священному своему образу (подобно индоевропейцу, берущему нож из рук жреца, чтобы совершить над собой обряд жертвоприношения); то перенимает из языка нутка диковинную структуру слова, где информация о субъекте играет самую ничтожную роль и появляется *in extremis*** в форме второстепенного суффикса, эмфатически присоединенного к корню; то берет из древнееврейского такую (диаграмматическую) фигуру, согласно которой показатель лица либо предшествует, либо следует за глаголом в зависимости от того, куда — в прошлое или в будущее — это лицо обращено; то заимствует из языка чинук неведомый нам способ членения временного континуума (система прошедших времен: неопределенное, недавнее, мифологическое) и т.п.; все эти способы языкового выражения, как бы сливаясь в единый обширный образ языка, в то же время свидетельствуют о возможности установить связь между субъектом и его высказыванием путем центрации или децентрации этого субъекта невиданными для нас и для нашего родного языка средствами. Такой тотальный язык, составленный из элементов других языков, но им внеположный, — это отнюдь не *lingua adamica* (совершенный, первородный, безгрешный язык); напротив, он образован пустотами всех существующих на свете языков, но запечатлевает их уже не в грамматике, а в самом дискурсе. В письме преизбыток фраз, накоплению которых не способно положить предел ни одно структурное правило, не имеет ничего общего ни с простым прибав-

* Это положение, выдвинутое Ф. Боасом в очерке «Язык» (1938), было развито Р. Якобсоном: «...грамматические значения данного языка направляют внимание говорящего коллектива в определенную сторону и благодаря своему обязательному принудительному характеру оказывают влияние на поэзию, верования и даже на философское мышление» (Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985, с. 233–234). Наиболее заостренное выражение эта мысль нашла в «Лекциях» (1977) Р. Барта: «Язык ...не реакционен и не прогрессивен; это обыкновенный фашист, ибо сущность фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто» (Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с. 549). — Прим. перев.

** В последний момент (лат.). — Прим. перев.

лением друг к другу соседствующих сообщений, ни с риторическим раз-
вертыванием второстепенных деталей (которое принято обычно назы-
вать «амплификацией» темы), по отношению к естественному языку
для дискурса существенна не комбинаторная способность, а способность
ставить под сомнение и восполнять этот язык; и именно в этом смысле
на писателя (на того, кто пишет, то есть уничтожает обязательные
границы своего собственного языка) возложена ответственность совер-
шения политической работы; работа эта состоит не в том, чтобы «изо-
бретать» новые символы, а в том, чтобы сместить всю символическую
систему в целом, вывернуть язык, а не обновить его.

^s «Просительницы», стих 466.

^t (Картина пожара): «Сновидение не оставило по себе ничего, кро-
ме одного-единственного слова, или, скорее, оно подсказало его,
подсказало чисто механически, быть может, намеком – слишком гру-
бым и оттого фальшивым. Но вместо чего подставлено это слово?
Вместо чего этот пожар? (Решится ли он подумать: вместо чего сам
мир?)» (с. 85).

^u «Книга не должна попасть в расставленную ею же самой ловуш-
ку, она должна расположиться в пространстве, принадлежащем лишь
ей одной» (Ф. Соллерс. *Tel Quel*, № 6).

^v Именно это табу (среди прочих) как раз и поколебал Данте, ког-
да соединил свои стихотворения и комментарий к ним в одно произ-
ведение («Vita nuova») и особенно когда, обращаясь в этой книге к сво-
ей балладе («Баллада, ты должна найти любовь»), он отвергает упрек в
том, что будто бы непонятно, к кому он адресуется, такой фразой:
«Баллада есть не что иное, как те слова, которые я говорю».

^w *La technique psychanalytique*, с. 13.

1965, 1968

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

*Как только пламя письма охватывает
понятие, понятие сгорает дотла.*

Жак Деррида

*Поэтическим является все, что не
превратилось в закон.*

Юлия Кристева

Жак Деррида

ФРЕЙД И СЦЕНА ПИСЬМА

Worin die Bahnung sonst besteht, bleibt dahingestellt.

В чем, собственно, состоит пролагание пути — этот вопрос остается открытым.

«Набросок научной психологии». 1895

Наши притязания весьма скромны — найти в тексте Фрейда несколько опорных точек и, не претендуя на систематичность, выделить в психоанализе все то, что не вмещается в рамки логоцентризма, поскольку они ограничивают не только историю философии, но и становление «гуманитарных наук», включая известного толка лингвистику. Если прорыв, осуществленный Фрейдом, и вправду имеет историческое своеобразие, то причина отнюдь не в мирном сосуществовании с этой лингвистикой и не в теоретической ей сопричастности — по крайней мере в том, что касается ее врожденного фонологизма.

Не случайно в решающие моменты своего научного пути Фрейд, охотно прибегая к метафорическим моделям, заимствует их не из устного языка, не из речевых форм и даже не из фонетического письма, но из области графических начертаний, которые ни в коем случае не подчинены устной речи, не предшествуют ей и за ней не следуют. Фрейд обращается к помощи таких знаков, которые отнюдь не служат передаче живой речи во всей ее полноте, самоналичии и самовласти.

* *Derrida J. Freud et la scène de l'écriture//Derrida J. L'écriture et la différence. P.: Seuil, 1967, p. 296—339.*

По правде говоря — и наша проблема будет заключаться именно в этом — Фрейд *не просто прибегает* к метафоре нефонетического письма; он не видит никакой выгоды в том, чтобы использовать метафоры письма в дидактических целях.

Если подобная метафорика все же оказывается необходимой, то причина в том, что она, возможно, освещает обратным светом такое понятие, как «след» вообще и, далее, сопряженное с ним понятие письма в обычном смысле этого слова. Фрейд, конечно, не пользуется метафорами, если «пользоваться метафорами» значит совершать отсылку от чего-то известного к неизвестному. Напротив, настойчивость, с которой он прибегает к метафорам, делает загадочным само явление, которое мы полагаем известным, именуя его письмом. Здесь, быть может, возникает некое движение, неведомое классической философии, — движение между имплицитным и эксплицитным. Со времен Платона и Аристотеля философы неперестанно *иллюстрировали* взаимоотношения разума и опыта, восприятия и памяти с помощью графических образов. При этом сама вера в смысл такого знакомого и привычного слова, как письмо, никогда не иссякала. Шаг, намеченный Фрейдом, подрывает это доверие и делает возможными вопросы нового типа относительно таких понятий, как метафоричность, письмо и пространственная разнесенность в целом.

Проследим же, читая Фрейда, за характером использования этой метафоры. В конечном счете она целиком охватит все пространство психики. *Содержание* психики будет *представлено* графическим по своей сути текстом. *Структура* же психического аппарата будет *представлена* пишущим механизмом. Какие вопросы встанут перед нами в связи с этой двоякой представленностью? Спрашивать следует не о том, является ли пишущий аппарат (например, тот, который обрисован в «Заметке о чудесном блоке») *удачной* метафорой, позволяющей представить функционирование психики; но о том, какой аппарат нужно создать, чтобы представить психическое письмо, и что означает — применительно к письму и применительно к психике — задуманное и осуществленное с помощью механизма подражание такому явлению, как психическое письмо. Не о том, вправду ли является психика своего рода текстом, но что такое текст и чем должна быть психика, чтобы текст мог ее представлять. Ведь если ни механизм, ни текст не могут существовать без психической основы, то без текста нет и самой психики. И наконец, каким должно быть соотношение между психикой, письмом и пространственной разнесенностью, чтобы такой метафорический перенос оказался возможен не только и не просто в рамках теоретического рассуждения, но в самой истории психики, текста и техники?

Пролагание пути и различие

От «Наброска» (1895) к «Заметке о чудесном блоке» (1925) наблюдается странное движение, а именно: проблематика пролагания пути все более и более сближается с метафорой письменного следа. От системы следов, функционирующей согласно модели, которую Фрейд, очевидно, считал естественной и в которой письмо полностью отсутствует, он обращается к такой конфигурации следов, которую можно представить лишь с помощью структуры и способа функционирования определенного типа письма. В то же время сама структурная модель письма, к которой обращается Фрейд сразу же после создания «Наброска», внутренне постоянно дифференцируется и обретает все большую самобытность. Фрейд испробует и отбросит все возможные механические модели вплоть до того момента, когда он откроет *Wunderblock* — механизм письма, отличающийся удивительной сложностью, на который будет спроецирован психический аппарат в целом. Здесь будет дано решение всех ранее возникавших трудностей, и «Заметка», свидетельствуя о замечательном упорстве Фрейда, послужит ответом именно на те вопросы, которые были поставлены в «Наброске». В каждой своей детали *Wunderblock* окажется воплощением того самого аппарата, который в «Наброске» Фрейд считал в настоящий момент невообразимым («В настоящий момент мы не можем даже и вообразить себе аппарат, способный выполнить столь сложную операцию») и который в те времена он заменил некоей нейрологической легендой; в известном смысле он никогда не откажется ни от схемы, ни от самой идеи этой легенды.

В 1895 году задача заключалась в том, чтобы объяснить феномен памяти с позиций естественных наук, «создать психологию как естественную науку, иначе говоря, представить психические события как состояния отдельных материальных частиц, детерминированных количественно». Между тем «одна из основных особенностей нервной ткани — это память, или, в самом общем смысле, способность однократных событий вызывать устойчивое возбуждение». И далее: «Любая психологическая теория, заслуживающая внимания, должна предложить свое объяснение “памяти”». Крест, возлагаемый подобным объяснением и делающий названный аппарат почти невыносимым, состоит в следующем: нужно (что и будет сделано тридцать лет спустя в «Заметке») одновременно объяснить как устойчивость следа, так и чистоту воспринимающей субстанции, как прокладку борозд, так и оголенность и неповрежденность рецептивной, или перцептивной, поверхности, в данном случае — нейронов. «Таким образом, нейроны, испытывая воздействие, в то же время должны оставаться не-

возбужденными, непредубежденными (*unvoreingenommen*)). Отвергая распространенное в его время разграничение между «клетками восприятия» и «клетками памяти», Фрейд выдвигает гипотезу относительно «контактных решеток» и «пролагания пути» (*Bahnung*), прокладки дороги (*Bahn*). Независимо, сохранил ли Фрейд верность этой гипотезе или делал попытки порвать с ней; примечательна сама гипотеза в той мере, в какой мы рассматриваем ее не как нейробиологическое описание, а как метафорическую модель. Путеводной оказывается сама идея прокладки пути, пробивания дороги, а она предполагает как некоторое насилие, так и некоторое сопротивление вторжению. Дорога пробивается, проламывается, *fracta*, прокладывается. Это означает, что должны существовать два вида нейронов. Проницаемые нейроны (ϕ), не оказывающие никакого сопротивления и, следовательно, не несущие никаких следов воздействия, — это нейроны восприятия; другие же нейроны (ψ) воздвигают на пути количества возбуждения контактные решетки и тем самым сохраняют запечатленный след этого возбуждения: «они, стало быть, дают возможность представить себе (*darzustellen*) память». Таково первое изображение, первое представление памяти. (*Darstellung* — это «представление» в стертом значении слова, однако нередко оно имеет смысл «визуального изображения», а иногда и «театрального представления»). Наш перевод будет варьироваться в зависимости от меняющегося контекста.) Свойством психичности Фрейд наделяет только эти последние нейроны. Они суть «носители памяти и, по всей видимости, представляют собой психические события как таковые». Память, следовательно, — это не одно из свойств психики, но ее сущность. Это — сопротивление, но тем самым и открытость вторжению, осуществляемому следом.

Если допустить, что Фрейд говорит здесь исключительно на языке количества во всей полноте его наличного присутствия, если допустить (по крайней мере, таково первое впечатление), что он готов удовольствоваться простым противопоставлением количества и качества (последнее закрепляется за сугубо прозрачным, не имеющим памяти восприятием), то само понятие пролагания пути станет невозможным. Одинаковое сопротивление на всех путях или равенство сил, пролагающих путь, уничтожат всякое *предпочтение* в выборе того или иного маршрута. Память окажется парализованной. Различие в пролагании путей — вот подлинный источник памяти, а значит, и самой психики. Только это различие делает возможным «предпочтение пути» (*Wegbevorzugung*): «Память представлена (*dargestellt*) различиями в пролагании путей между нейронами ψ ». Поэтому не следует говорить, что память не может обойтись прокладкой путей, не ведающих различия; нужно уточнить, что прокладки пути в чистом виде, то есть

помимо различия, попросту не бывает. След как воплощенная память — это отнюдь не чистое пролагание пути, которое всегда можно представить как простое присутствие, это незримое и неосязаемое различие между разнообразными путями. Итак, мы знаем теперь, что психическая жизнь не есть ни прозрачность смысла, ни оплотненность силы; она — не что иное, как различие в работе нескольких сил. Об этом говорил уже Ницше.

Тот факт, что количество становится $\psi\chi\eta$ и $\mu\eta\mu\eta$ не столько за счет полноты, сколько за счет различий, находит неоднократные подтверждения уже в самом «Наброске». *Повторение* не добавляет никакого количества наличной силы и никак не увеличивает *интенсивность* процесса; оно лишь воспроизводит одно и то же воздействие и тем не менее обладает способностью пролагать путь. «Память об определенном опыте, будучи постоянно действующей силой (*Macht*), зависит от фактора, называемого количеством воздействия, а также от частоты, с которой повторяется одно и то же воздействие». Таким образом, число повторений дополняет количество ($Q\eta$) раздражения, причем обе эти величины принадлежат двум совершенно различным порядкам. Повторения бывают только дискретными, и в качестве таковых они действуют лишь с помощью диастемы, удерживающей их на расстоянии друг от друга. И наконец, если пролагание пути может восполнять или дополнять действующее в какое-то конкретное время количество, то это происходит не только в силу их сходства, но и в силу инаковости: количество «может быть заменено другим количеством плюс вытекающее отсюда пролагание пути». Не будем спешить и не станем определять эту инаковость чистого количества как качество, рискуя тем самым превратить мнестическую силу в наличное сознание и в ничем не замутненное восприятие наличных качеств. Таким образом, ни различия между целыми величинами, ни интервалы между повторениями одного и того же, ни само пролагание пути невозможно себе представить с помощью оппозиции количество/качество¹. Память невозможно вывести из этой оппозиции; она ускользает из ловушки «натурализма», равно как и из ловушки «феноменологии».

Все эти различия в производстве следа могут быть поняты как моменты различания (*différance*). В соответствии с мотивом, постоянно направлявшим мысль Фрейда, это движение описывается как попытка жизни защитить себя, *отсрочив* опасную нагрузку, то есть создав определенный *запас* (*Vorrat*). Угрожающее расходование или угрожающее присутствие отсрочиваются с помощью прокладывания пути или повторения. Быть может, это и есть тот самый обходный путь, то есть отсрочка (*Aufschub*), которая устанавливает отношение между удовольствием и реальностью (см. уже упоминавшуюся работу «По ту

сторону...)? Быть может, это и есть смерть самого принципа жизни, способной защититься от смерти только с помощью *экономии* смерти, различания, повторения, запаса? Ведь повторение не наступает *вслед за* возникновением первого раздражения; возможность повторения уже существует в том сопротивлении, которое *впервые* готовы оказать психические нейроны. Само сопротивление возможно лишь в том случае, если противоборство сил длится или повторяется изначально. Загадочной становится сама идея *первого раза*. Эта мысль, как кажется, не противоречит тому, что Фрейд говорит далее: «...вероятно, пролагание пути является результатом однократного (*einmaliger*) прохождения какого-нибудь большого количества энергии». Предположив, что это утверждение не отсылает непосредственно к проблеме филогенеза и наследственного прокладывания путей, можно все-таки думать, что повторение началось при *первичном* контакте *двух* сил. Жизни угрожает уже само возникновение памяти, которая ее создает; ей угрожает прокладывание путей, которому она сопротивляется, равно как и всякое вторжение, сдержатъ которое она способна лишь путем повторения. Именно потому, что любое прокладывание путей предполагает насильственный взлом, Фрейд в «Наброске» признает особую роль боли. В известном отношении невозможно проложить никакой путь не испытав боли, а «боль оставляет после себя чрезвычайно разнообразные пути». Однако, являясь источником угрозы для психики, боль, превысив определенный количественный показатель, должна быть, подобно самой смерти, отсрочена, ибо она может «погубить» психическую «организацию» индивида. Несмотря на загадку «первого раза» и изначального повторения (разумеется, еще до всякого разграничения между так называемым нормальным и так называемым патологическим повторением), важно, что всю эту работу Фрейд закрепляет за первичной функцией, налагая запрет на ее дальнейшее распространение.

Обратим внимание на это нераспространение, хотя оно лишь увеличивает трудности, связанные с понятием «первичности» и вневременности первичного процесса, — трудности, которые в дальнейшем лишь усугубятся. «Здесь на ум невольно приходит изначальное стремление нейронной системы — стремление, вопреки всем возможным изменениям, либо избавиться от количественной ($Q\eta$) перегрузки, либо по возможности уменьшить ее. Ощущая настоятельное требование жизни, нейронная система оказалась вынужденной обеспечить себе определенный количественный ($Q\eta$) запас. С этой целью ей пришлось увеличить число нейронов, обладающих свойством непроницаемости. Тем самым она сумела хотя бы отчасти избежать наполнения, загрузки *количеством* ($Q\eta$), создав механизм *пролагания путей*.

Мы видим, таким образом, что *пролагание путей обслуживает первичную функцию*.

Вероятно, жизнь и вправду оберегает себя с помощью повторения, следа, различания. Однако эта формулировка требует осторожности: не существует такой жизни, которая *сначала* присутствует и лишь *затем* начинает оберегаться, давать себе отсрочку, сохраняться с помощью различания. Различание составляет сущность жизни. Или так: не будучи какой бы то ни было сущностью, не будучи ничем, различание *не является* жизнью, коль скоро бытие определяется как *ousia*, как присутствие, как сущность/существование, как субстанция или субъект. Прежде чем определить бытие как присутствие, нужно помыслить жизнь как след. Это единственное условие, позволяющее сказать, что жизнь *есть* смерть, что повторение и пребывание по ту сторону принципа удовольствия изначальны и соприродны всему, что они трансgressируют. Когда в «Наброске» Фрейд пишет, что «пролагание путей обслуживает первичную функцию», он уже запрещает нам удивляться всему, что будет сказано в работе «По ту сторону принципа удовольствия». Он оправдывает двойную необходимость — признать изначальность различания и тем самым уничтожить понятие *первичности*; не следует удивляться и тому, что в «Толковании сновидений», в разделе о «запаздывании» (*Verspätung*) вторичного процесса, это понятие определяется как «теоретическая фикция». Итак, изначальна задержка². В противном случае различание превратилось бы в отсрочку, которую дает самому себе сознание, самоналичие настоящего. Отсрочить, таким образом, ни в коем случае не означает оттянуть наступление возможного настоящего, отложить то или иное действие на более поздний срок, отодвинуть в будущее некий акт восприятия, возможный уже теперь. Эта возможность возможна лишь благодаря различанию, которое, стало быть, следует понимать иначе, нежели расчет или механизм принятия решения. Сказать, что различание изначально, — значит покончить с мифом о наличии первоначала. Вот почему само слово «изначальный» следует *крестообразно перечеркнуть*; в противном случае различание окажется производным от полноты начала. Однако на деле изначальна неизначальность.

Нужно не отказываться от понятия отсрочки, а, скорее, продумать его заново. Чем мы и собираемся заняться; возможно же это лишь в том случае, если мы попытаемся определить различание независимо от какого бы то ни было телеологического или эсхатологического горизонта. Это непросто. Заметим попутно: такие основополагающие понятия фрейдовской мысли, как *Nachträglichkeit* и *Verspätung*, определяющие все прочие его понятия, уже присутствуют в «Наброске» под своим подлинным именем. Неустранимость «запаздывания» — вот в

чем, несомненно, заключается открытие Фрейда. Применяя это открытие, Фрейд готов делать из него самые крайние выводы, далеко выходя за пределы психоанализа отдельного индивида. Подтверждением того, по его мнению, должна послужить и история культуры. В «Моисее и монотеизме» (1937) понятия запозывания и последействия применяются к весьма обширным историческим периодам (*Freud S. Gesammelte Werke. L., 1940—1952, Bd XVI, S. 238—239*). К тому же в этой работе проблема латентности весьма знаменательным образом соотносится с проблемой устной и письменной традиций (S. 170 и сл.).

Несмотря на то что в «Наброске» прокладывание путей ни разу не называется письмом, противоречивые требования, ответом на которые послужит «Заметка о чудесном блоке», сформулированы здесь в тех же самых выражениях: «удержать все, сохраняя при этом способность восприятия».

Различия в работе по прокладыванию путей касаются не только сил, но и мест. При этом Фрейд стремится помыслить силу и место одновременно. Он — первый, кто не хочет верить, что гипотетическое изображение прокладывания пути может носить описательный характер. Разграничение между различными категориями нейронов «не имеет никакого общепризнанного основания, по крайней мере, в том, что касается морфологии, то есть гистологии». Оно является признаком топического описания, не умещающегося во внешнее, привычное и упорядоченное пространство естественных наук. Вот почему, в разделе о «биологической точке зрения», «сущностное различие» (*Wesensverschiedenheit*) между нейронами «заменяется различием среды и предназначения» (*Schicksals-Milieuverschiedenheit*); это — чистые, ситуативные, коннективные различия, различия локализации, структурно-реляционные различия, которые важнее, нежели их опорные элементы, и для которых соотношенность внешнего и внутреннего всегда носит произвольный характер. Мышление, основанное на принципе различия, не может ни отказаться от той или иной разновидности топики, ни принять расхожие представления о пространственной разнесенности.

Указанная трудность усугубляется, когда возникает необходимость объяснить чистые различия как таковые, то есть качественные различия, или, по Фрейду, различия, связанные с сознанием. Нужно объяснить «то, что мы необъяснимым (*rätselhaft*) образом знаем с помощью нашего “сознания”». И «коль скоро это сознание не знает ничего из того, что мы до сих пор принимали во внимание, то [теория] должна объяснить нам само это незнание». Между тем качества суть не что иное, как чистые различия: «В сознании нам дано то, что принято называть *качествами*, — множество разнообразных ощущений, существ-

вующих *инаково* (*anders*), *инаковость* (*Anders*) которых дифференцируется (*unterschieden wird*) в зависимости от отношений к внешнему миру. В этой *инаковости* существуют различные ряды, сходства и т.п., но нет, строго говоря, никакого количества. Можно задаться вопросом о том, *как* и *где* возникают эти качества».

Ни внутри, ни снаружи. Они не могут возникать во внешнем мире, где физику известны лишь количества, «движущиеся массы» и ничего, кроме этого. Не могут они возникать и внутри психики, то есть в памяти, ибо «воспроизведение и воспоминание» «лишены качественности» (*qualitätslos*). Коль скоро речь вовсе не идет об отказе от топического представления, то «нужно найти в себе мужество и предположить, что существует третья система нейронов — своего рода перцептивные нейроны; эта система, возбуждаясь, как и все прочие, во время акта восприятия, остается нейтральной в процессе воспроизведения, и различные состояния возбужденности как раз и создают разнообразие качеств, иными словами, являются *осознанными ощущениями*». Предвосхищая вставной листок из чудесного блока, Фрейд, смущенный собственным «жаргоном», пишет Флиссу (письмо № 39, 1.-I.-96), что он вставляет, «протаскивает» (*schieben*) нейроны восприятия (ω) между нейронами ϕ и ψ .

В результате этого дерзкого шага возникает «невероятная, по всей видимости, трудность»: мы встретились с такой проницаемостью и с таким прокладыванием пути, которые не зависят от какого-либо количества. От чего же в таком случае они зависят? От чистого времени, от чистой темпорализации, поскольку она связана с пространственной разнесенностью, иными словами, от периодичности. Указанную трудность можно разрешить, только прибегнув к понятию темпоральности, причем темпоральности дискретной, или периодической, и следовало бы терпеливо поразмыслить над вытекающими отсюда следствиями. «Я вижу лишь один выход... до сих пор я рассматривал количественное перетекание только как перенос того или иного количества ($Q\eta$) от одного нейрона к другому. Но оно должно носить иной характер, должно иметь временную природу».

Если, подчеркивает Фрейд, гипотеза прерывности «идет дальше», чем «физикалистское объяснение» с помощью понятия периода, то причина в том, что в данном случае различия, промежутки, сама прерывность регистрируются и «присваиваются» независимо от их количественной опоры. Перцептивные нейроны, «неспособные воспринимать количества, присваивают себе период раздражения». Мы опять-таки имеем дело с чистым различием, причем с различием между диастемами. Понятие *периода вообще* предшествует и обуславливает противопоставление количества и качества со всеми вытекающими

отсюда последствиями. Ведь у «нейронов ψ » также есть свой период, однако он не имеет качественного характера, а лучше сказать, «монотонен». Ниже мы увидим, что концепция прерывности будет в точности воспроизведена в «Заметке о чудесном блоке»: как и в «Наброске», это верх смелости, приводящий к возникновению окончательной апории.

Дальнейшие рассуждения в «Наброске» целиком и полностью будут зависеть от этого постоянного и все более решительного обращения к принципу различия. Под представительным покровом симптоматической неврологии, играющей роль искусственной схемы, в этой работе обнаруживается упорное стремление осмыслить психику с помощью понятия пространственной разнесенности; топографии следов и карты проложенных путей; стремление разместить сознание, или качество, в таком пространстве, структура и возможности которого нуждаются в переосмыслении; описать «функционирование аппарата» с помощью чистых различий и положений; объяснить, каким образом «количество раздражения выражается в ψ за счет усложнения, а качество — за счет *топики*». Именно потому, что природа этой системы различий и этой топографии первична и должна охватить буквально все, Фрейд, монтируя свой аппарат, умножает «акты мужества» и «странные, но необходимые гипотезы» (по поводу «секретирующих» и «ключевых» нейронов). Когда же он окончательно откажется от неврологии и от идеи анатомических локализаций, то сделает это не для того, чтобы расстаться со своими топографическими интересами, а для того, чтобы их трансформировать. Вот тогда-то на сцену и выйдет письмо. След превратится в грамму, а среда, в которой происходит прокладывание путей, — в зашифрованное пространство.

Эстамп и первичное восполнение

Спустя несколько недель после отсылки «Наброска» Флиссу, в одну из «рабочих ночей», все элементы системы собираются наконец в «механизм». Правда, пока еще это не механизм письма: «Казалось, что все совпало, что все колесики соединились друг с другом, что получился самый настоящий механизм и что вскоре этот механизм заработает сам собою»¹. «Вскоре» означало: через тридцать лет. «Сам собою» — почти.

Год с небольшим спустя «след» начинает превращаться в «письмо». Вся система, изложенная в «Наброске», заново воссоздается в виде начертательного построения, которого раньше у Фрейда еще не было; это происходит в письме № 52 (6.-12.-96). Нет ничего удивительного в том, что подобное построение совпадает с переходом от неврологии

к психике. Центральное место в этом письме занимают такие слова, как «знак» (*Zeichen*), «запись» (*Niederschrift*), «перезапись» (*Umschrift*). Здесь не только эксплицитно определяется связь «следа» и «запаздывания» (то есть через понятие неконституирующего настоящего, восстанавливаемого в первую очередь исходя из «знаков» памяти), но и устному слову отводится место лишь внутри системы стратифицированного письма, где это слово отнюдь не занимает господствующего положения: «Ты знаешь, что я разрабатываю гипотезу, согласно которой наш психический аппарат образовался за счет взаимоналожения различных слоев (*Aufeinander-schichtung*); иными словами, наличный материал, образованный мнесическими следами (*Erinnerungsspuren*), время от времени, в зависимости от вновь возникающих отношений, подвергается *перестройке* (*Umordnung*) и *перезаписи* (*Umschrift*). Таким образом, принципиальная новизна моей теории заключается в утверждении, что память наличествует не просто один-единственный раз, но предполагает повторения, что она записывается, фиксируется (*niederlegt*) с помощью различных знаков... Каково число таких записей (*Niederschriften*), я пока что не знаю. По крайней мере, три, а может быть, и больше... Индивидуальные записи разделяются (не обязательно топически) в зависимости от их нейронных носителей... *Восприятие*. Это те нейроны, в которых возникают восприятия и с которыми связано сознание; сами по себе, однако, они не сохраняют никаких следов совершившегося события. *Ибо сознание и память исключают друг друга. Знак восприятия*. Это — первая запись восприятий, совершенно неспособная получить доступ к сознанию и возникающая за счет единовременного ассоциирования... *Бессознательное*. Это — вторая запись... *Предсознательное*. Это третья запись, связанная со словесными представлениями и соответствующая нашему официальному «я»... это вторичное мыслящее сознание, возникающее с поддержкой во времени, связано, вероятно, с галлюцинаторным оживлением словесных представлений».

Таков первый шаг в сторону «Заметки». Теперь, начиная с «Толкования сновидений» (1900), метафора письма *одновременно* захватит и проблематику психического аппарата с точки зрения его структуры, и проблематику психического текста в его материальности. Взаимосвязь этих двух проблем должна сделать нас еще более внимательными, поскольку оба метафорических ряда (текст и механизм) появляются на сцене отнюдь не одновременно.

«Сновидения обычно следуют старыми, уже проложенными путями», — говорилось в «Наброске». Впредь, следовательно, мы должны будем понимать топическую, временную и формальную регрессию сновидения как путь, возвращающий в лоно письма. Но это — не про-

сто перезаписывающее письмо, подобное оплотнившемуся эху глухо звучащего устного слова; это литографированный эстамп, существующий до слов, — эстамп метафонетический, неязыковой, а-логичный. (Логика повинуется сознанию или предсознанию, в которых размещаются словесные представления; она подчиняется принципу тождества — основополагающему понятию философии присутствия. «Это было лишь логическим противоречием, а оно немногого стоит», — читаем мы в «Человеке с волками».) Коль скоро сновидение перемещается в дебри письма, то, очевидно, *Traumdeutung*, то есть толкование сновидений, сразу же превращается в процесс чтения и расшифровки. Прежде чем приступить к анализу сновидения Ирмы, Фрейд высказывает ряд методологических соображений. В привычной для него манере он противопоставляет так называемой научной психологии старую популярную традицию. И, как всегда, он делает это, чтобы оправдать глубинный смысл, который вдохновляет названную традицию, хотя, разумеется, она и заблуждается, когда, прибегая к «символическому» толкованию, рассматривает содержание сновидения как неразложимое и нерасчленимое целое, на место которого достаточно подставить другое удобопонятное и, вероятно, предшествующее ему целое. Фрейд, однако, почти готов согласиться и с «другим популярным методом»: «Его можно назвать «методом расшифровки» (*Chiffriermethode*), так как он рассматривает сновидение как своего рода тайнопись (*Geheimschrift*), где каждый знак при помощи постоянного ключа (*Schlüssel*) может быть заменен другим знаком общеизвестного значения» (*G.W.*, Bd II/III, S. 102)*. Запомним аллюзию к устойчивому коду: именно в нем коренится слабость указанного метода, за которым, однако, Фрейд признает, в качестве заслуги, аналитичность и способность выделять каждый элемент значения в отдельности.

Фрейд иллюстрирует этот традиционный метод любопытным примером: текст, написанный с помощью фонетического письма, включается в общее письмо сновидения, функционируя в нем на правах особого, отдельного, поддающегося переводу и не имеющего никаких привилегий элемента. Фонетическое письмо оказывается письмом в письме. Предположим, к примеру, что мне приснилось письмо (*Brief/epistola*), говорит Фрейд, а вслед за ним похороны. Откроем *Traumbuch*, сонник — книгу, где собраны все ключи к сновидениям, энциклопедию онирических знаков, этот словарь снов (который,

* При цитировании «Толкования сновидений» использовался (с изменениями и исправлениями) рус. пер.: Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913 (перевод М.К.). — Прим. перев.

впрочем, Фрейд не замедлит отвергнуть), и мы узнаем, что «письмо» следует переводить (*übersetzen*) как «досаду», а «похороны» — как «обручение». Так, письмо (*epistola*), написанное буквами (*litterae*), будучи документом, составленным из фонетических знаков, и транскрипцией устной речи, может быть переведено с помощью несловесного означающего, которое, воплощая определенное душевное состояние, принадлежит общему синтаксису онирического письма. Тем самым словесный элемент обособляется, а его фонетическая транскрипция, лишившись своего центрального положения, вплетается в сеть бессловесного письма.

Другой пример Фрейд заимствует у Артемидора из Далдиса (II век), автора сочинения о толковании снов. Воспользуемся этим предлогом и напомним, что в XVIII веке один английский теолог, неизвестный Фрейду⁴, уже ссылаясь на Артемидора, и его соображения заслуживают сравнительного анализа. Варбуртон описывает иероглифическую систему, выделяя в ней (в данном случае неважно, прав он или не прав) различные структуры (собственно иероглифы и иероглифы символические, причем каждая разновидность может носить либо куриологический, либо тропический характер, поскольку сами отношения могут строиться либо по аналогии, либо как взаимосвязь части и целого), которые стоит сопоставить с различными формами работы сновидения (сгущение, смещение, сверхдетерминация). Варбуртон, руководствуясь апологетическими соображениями и стремясь, в споре с отцом Кирхером, дать «доказательство чрезвычайной древности этой Нации», выбирает в качестве примера такую египетскую науку, которая все свои средства черпает в иероглифическом письме. Эта наука и есть *Traumdeutung*, именуемая также онейрокритией. В конечном счете, это была наука о письме, которой владели египетские жрецы. Египтяне верили, что Бог даровал людям письмо, подобно тому, как он внушает им сны. Толкователям, как и самому сновидению, оставалось лишь черпать в тропической или куриологической сокровищнице. Они обнаруживали там готовый ключ к снам, а затем делали вид, что их разгадали. Иероглифический код сам по себе имел значение сонника, *Traumbuch*. Этот код, именовавшийся даром самого Бога, а в действительности созданный историей, превратился в тот общий источник, из которого как раз и черпал онирический дискурс, являвшийся как декорацией, так и текстом собственного представления. Коль скоро сновидение было организовано подобно письму, сами разновидности сновидческого переноса соответствовали операциям сгущения и смещения, уже осуществленным и закрепленным в иероглифической системе. Сновидение лишь манипулировало с элементами (στοιχεῖα, говорит Варбуртон, то есть элементы, или буквы), уже содержавшимися в иерогли-

фической сокровищнице, подобно тому, как письменное слово черпает свои элементы из письменного языка: «...следует рассмотреть вопрос о том, на чем первоначально основывалось толкование Онейро-критика, когда он говорил человеку, обратившемуся к нему за разъяснением тех или иных снов, что *дракон* означает царственность, *змея* — болезнь, а *лягушки* — обманщиков...» Что делали в этом случае древние толкователи? Они обращались к самому письму: «Первые Толкователи снов отнюдь не были ни мошенниками, ни обманщиками. Однако случалось, что они, подобно первым астрологам-предсказателям, оказывались более суеверными, чем некоторые их современники, и первыми впадали в иллюзию. Но даже если предположить, что они были такими же мошенниками, как и их последователи, то все равно вначале должны были существовать материалы, годные на то, чтобы пустить их в дело, и материалы эти уж никак не могли столь странным образом воздействовать на воображение всех и каждого. Несомненно, что те, кто обращался к толкователям, хотели найти какую-нибудь известную аналогию, способную послужить основанием для расшифровки, а сами толкователи, желая поддержать и защитить свою науку, также стремились опереться на признанный авторитет. Но могла ли существовать иная аналогия и иной авторитет, нежели *символические иероглифы*, приобретшие ореол священности и таинственности? Вот естественное разрешение указанного затруднения. Основанием их толкований... служила символическая наука».

Вот здесь-то и совершается фрейдовский переворот. Фрейд, очевидно, полагает, что сновидение движется подобно настоящему письму, которое, хотя и выводит на сцену слова, само им не подчиняется; очевидно также, что здесь он имеет в виду такую модель письма, которая ни в коем случае не может быть сведена к устной речи и, подобно иероглифам, содержит в себе пиктографические, идеограмматические и фонетические элементы. Однако он придает психическому письму столь изначальный характер, что письмо в собственном смысле слова, то есть кодированное и зримое «в мире» письмо, оказывается не более чем его метафорой. Психическое письмо, например письмо сновидения, которое «следует старыми, уже проложенными путями», — это письмо, будучи простым моментом регрессивного движения к «первичному» письму, вообще не может быть прочитано с помощью какого-либо кода. Разумеется, оно работает с массой элементов, кодифицированных на протяжении той или иной индивидуальной или коллективной истории. Однако во всех осуществляемых этим письмом операциях, в его словаре и синтаксисе сохраняется совершенно неустраняемый идиоматический остаток, которой и должен принять на себя всю тяжесть истолкования в актах коммуникации между различными

инстанциями бессознательного. Сновидец создает свою собственную грамматику. Не существует такого знакового материала или заранее данного текста, использованием которого он готов был бы *удовольствоваться*, хотя он от них ни в коем случае не отказывается. Таковы границы «метода расшифровки» (*Chiffriermethode*) и «сонника» (*Traumbuch*), несмотря на весь интерес, который они представляют. Эти границы возникают не только в силу общего характера и жесткости кода, но и потому, что он слишком озабочен *содержаниями* и недостаточно — отношениями, ситуациями, функционированием и различиями: «Мой метод не так удобен, как метод популярного расшифровывания, который раскрывает содержание сновидения при помощи постоянного кода; я же, скорее, склонен полагать, что одно и то же содержание сновидения у различных лиц и при различных обстоятельствах может скрывать совершенно различные смыслы» (S. 109). В другом месте, желая подкрепить это положение, Фрейд обращается к китайскому письму: «Они [символы сновидения. — Ж.Д.] нередко имеют множество значений, так что, подобно тому, как это имеет место в китайском письме, правильное понимание в каждом конкретном случае способен обеспечить только контекст» (S. 358).

Отсутствие исчерпывающего и безупречно правильного кода означает, что в психическом письме, где раскрывается смысл всякого письма вообще, различие между означающим и означаемым никогда не бывает абсолютным. Предшествуя сновидению, которое следует старыми, уже проложенными путями, бессознательный опыт ничего и ниоткуда не заимствует; производя свои собственные означающие, он, разумеется, не создает их в качестве вещественных образований, но вырабатывает означивание как таковое. Однако в таком случае это уже не означающие в собственном смысле слова, а потому, хотя сама возможность перевода отнюдь не утрачивается (поскольку на практике между точками тождественности или примыкания означающего к означаемому непрестанно возникают зазоры), она оказывается принципиально и бесповоротно ограниченной. Возможно, именно это обстоятельство, пусть и с другой точки зрения, имеет в виду Фрейд в статье «Вытеснение»: «Вытеснение работает *крайне индивидуально*» (G. W., Bd X, S. 252). (Под индивидуальностью здесь, прежде всего, понимается не индивидуальность индивида, но индивидуальность «любого отростка вытесненных аффектов, способного иметь свою собственную судьбу».) Перевод или система перевода могут иметь место лишь в том случае, если некий постоянный код позволяет подставлять или трансформировать означающие при сохранении одного и того же означаемого — всегда *присутствующего*, несмотря на отсутствие того или иного конкретного означающего. Таким образом, принципиаль-

ная возможность подстановки предполагается уже самим фактом наличия пары понятий *означающее/означающее* и, стало быть, понятия знака как такового. Если, вслед за Соссюром, мы будем различать означающее и означаемое лишь как две стороны бумажного листа, это все равно ничего не изменит. Если первописьмо и вправду существует, то оно должно производить не только пространство, но и вещественность самого бумажного листа.

Мне возражат: но ведь сам Фрейд только и делает, что переводит. Он верит во всеобщий и устойчивый характер определенного кода, свойственного онирическому письму. «Ознакомившись с богатым применением символики при представлении сексуального материала в сновидениях, мы должны задаться вопросом, не обладает ли большинство этих символов, подобно стенографическим «аббревиатурам», одним и тем же раз и навсегда установленным значением и не оказываемся ли мы перед искушением составить — в соответствии с методом расшифровки — своего рода «сонник» нового типа» (G. W., Bd II/III, S. 356). Действительно, Фрейд без устали предлагал коды и правила самого общего характера, поскольку, по всей видимости, подстановка различных означающих составляет главную задачу психоаналитического истолкования. Несомненно. Тем не менее Фрейд устанавливает принципиальный предел этому предпринятию. Точнее даже, два предела.

Обратившись поначалу к области словесного выражения, каким оно оказывается в рамках сновидения, мы заметим, что его звуковая сторона, вещественность выражения отнюдь не исчезает на фоне означаемого или, по крайней мере, не становится проникаемой и не преодолевается, как это бывает в сознательной речи. Она имеет значение сама по себе — в полном согласии с той ролью, которую отводил ей Арто на сцене своего театра жестокости. Между тем вещественность слова не может быть переведена или перенесена из одного языка в другой. Она представляет собой именно то, что в переводе с необходимостью опускается. Опустить вещественную сторону слова — на это, собственно, и направлена вся энергия перевода. Если же перевод восстанавливает вещественность слова, то перед нами уже поэзия. Поскольку вещественность означающего как раз и образует идиом для любой сцены сновидения, то в этом смысле сновидение непереводаемо: «Сновидение настолько зависит от словесного выражения, что, по справедливому замечанию Ференци, каждый язык располагает своим собственным языком сновидений. Вообще говоря, сновидение непереводаемо ни на какие другие языки, и тем более непереводаема книга, подобная этой, — по крайней мере, мне так казалось». То, что справедливо применительно к национальному языку, а

fortiori справедливо и по отношению к любой индивидуальной грамматике.

С другой стороны, основа этой, так сказать, горизонтальной невозможности перевода, не допускающего потерь, заложена в его вертикальной невозможности. Мы имеем в виду осознание бессознательных мыслей. Если сновидение невозможно перевести на другой язык, то это означает, что внутри самого психического аппарата никогда не существует отношения простой переводимости. Стремясь описать переход бессознательных мыслей через предсознание в сознание, замечает Фрейд, напрасно прибегают к таким выражениям, как «перевод» или «перезапись». Ведь и в данном случае метафорическое понятие перевода (*Übersetzung*) или перезаписи (*Umschrift*) опасно не тем, что оно заставляет вспомнить о письме, а тем, что оно предполагает существование уже готового, неподвижного текста, предполагает бесстрастное присутствие статуи, камня с выбитыми на нем письменами или архива, содержимое которого можно без всякого сожаления перенести в среду совершенно другого языка — языка предсознания или сознания. Таким образом, желая сохранить верность Фрейду, отнюдь недостаточно говорить о письме — так ему можно изменить еще больше.

Именно об этом говорится в последней главе «Толкования сновидений». Речь в ней идет о том, чтобы дополнить сугубо условную пространственную метафору психического аппарата, обратившись к понятию силы и к двоякого рода процессам, или к двум способам прохождения раздражения: «Попытаемся теперь исправить некоторые образы [наглядные представления: *Anschaungen* — Ж.Д.], которые могли возникнуть по недоразумению, пока мы под двумя системами в ближайшем и грубом смысле понимали два пространственных пункта внутри психического аппарата, — образы, оставившие след в таких выражениях, как «вытеснить» и «проникнуть». Если, таким образом, мы говорим, что бессознательная мысль, после перевода (*Übersetzung*), стремится перейти в сферу предсознания, чтобы затем проникнуть в сознание, то тем самым мы не хотим сказать, что на новом месте должна была образоваться вторая мысль, своего рода перезапись (*Umschrift*), наряду с которой сохраняется и исходный текст; представление о перемене места мы хотим отделить также и от акта проникновения в сознание» (S. 615)⁵.

Первеем ненадолго цитирование. Получается, что текст, образовавшийся в сознании, не является перезаписью, потому что суть дела отнюдь не в транспозиции, не в переносе текста, *присутствующего в другом месте* в бессознательной форме. Ведь сама идея присутствия также может весьма опасным образом затронуть понятие бессознательного. Таким образом, не существует бессознательной истины,

подлежащей обнаружению потому, что она была записана где-то в другом месте. Не существует записанного и наличествующего где-то в другом месте текста, который, не претерпев никаких изменений, положил бы начало работе и процессу темпорализации (последняя, если следовать Фрейду буквально, принадлежит сфере сознания), внеположным этому тексту и происходящим где-то на его поверхности. Текста, присутствующего в настоящем, вообще не существует; не существует даже текста, присутствующего-в-прошлом, то есть прошлого текста, который некогда-был-настоящим. Текст невозможно помыслить в форме — исходной или модифицированной — присутствия. Бессознательный текст уже соткан из чистейших следов, из различий, в которых воедино сливаются смысл и сила; это текст, не присутствующий нигде, текст, образованный своего рода архивными отложениями, которые *всегда и заведомо* являются результатами перезаписи. Первичными эстампами. Все начинается с воспроизведения. Выражение «всегда и заведомо» означает отложения такого смысла, которого никогда не было в наличии, чье означенное присутствие всегда воссоздается с запозданием, *nachträglich*, задним числом, *дополнительно* (слово *nachträglich* означает также «добавочный»). Обращение к понятию дополнительности является в данном случае исходным; оно расшатывает то, что — всегда с запозданием — восстанавливается затем как нечто наличествующее. Дополнение, иными словами, то, что, очевидно, дополняет одно целое другим целым, есть также и восполнение. «Дополнять: I. Добавлять то, чего не хватает, поставять необходимое дополнительно», — говорит словарь Литтре, следуя, подобно сомнамбуле, странной логике этого слова. Именно в этой логике нужно искать самую возможность последствия и, несомненно, отношение между первичностью и вторичностью на всех уровнях этой логики. Обратим внимание: немецкое *Nachtrag* также имеет точный словарный смысл — «приложение», «приписка к тексту», «постскрипtum». Так называемый наличный текст расшифровывается лишь внизу страницы, в примечании или в постскриптуме. До того, как совершится это движение вспять, настоящее есть не более чем обращение за примечанием. Настоящее как таковое не изначально, оно подлежит воссозданию; оно не является абсолютной, то есть вполне живой и животворящей, формой опыта; не существует живого настоящего во всей его чистоте — такова колоссальная с точки зрения истории метафизики тема, которую Фрейд предлагает нам продумать с помощью концептуального аппарата, неадекватного самому осмысляемому предмету. Это, очевидно, единственная мысль, которую неспособны исчерпать ни метафизика, ни наука.

Поскольку переход к сознанию — это вовсе не производное и не повторенное письмо, не перезапись, лишь дублирующая письмо бес-сознательное, то он совершается самостоятельно и, при всей своей вторичности, изначален и неустраним. Коль скоро сознание для Фрейда есть не что иное, как некая поверхность, обращенная к внешнему миру, то мы в данном случае должны последовать не за банальным смыслом метафоры, но, напротив, уяснить возможности письма, полагающего, что оно обладает сознанием и действует в мире (зримый облик писаного слова, письма, превращения письма в литературу и т.п.), исходя из той работы письма, которая, в виде психической энергии, циркулирует между сознательной и бессознательной сферами. «Объективистское» или «внутримирское» рассмотрение письма не научит нас ровно ничему, если мы не соотнесем его с пространством психического письма (мы могли бы сказать: письма трансцендентального, если бы, вслед за Гуссерлем, считали психику одной из областей мира. Однако коль скоро речь идет также и о Фрейде, который стремится одновременно принять во внимание как бытие-в-мире, бытиелокальность самой психики, так и своеобразие ее топологии, несводимой ни к одной из обычных внутримирских ситуаций, то следует, быть может, предположить, что явление, описываемое нами здесь как работа письма, уничтожает трансцендентальное различие между началом мира и бытием-в-мире. Уничтожает и одновременно создает — таково пространство диалога и расхождения между гуссерлевским и хайдеггеровским понятиями бытия-в-мире).

Что же касается непerezаписывающего письма, то Фрейд добавляет здесь одно существенное уточнение. Оно обнаруживает: 1) опасность, грозящую остановкой или замораживанием энергии с помощью наивной метафоры места; 2) необходимость заново продумать пространство и топологию этого письма, ни в коем случае от них не отказываясь; 3) что Фрейд, всегда стремившийся *представить* психический аппарат с помощью какого-нибудь искусственного приспособления, еще не нашел механической модели, адекватной тем графематическим понятиям, к которым он уже прибегает для описания психического текста.

«Когда мы говорим, что предсознательная мысль вытесняется и принимается затем бессознательной сферой, то эти образные выражения, заимствованные нами из метафорической области (*Vorstellungskreis*) представлений о борьбе за определенную территорию, могут побудить нас к предположению, что действительно некоторое образование (*Anordnung*) уничтожается в одном психическом пункте и замещается в другом пункте другим образованием. Вместо этой аналогии скажем — и это более соответствует действительному положению ве-

щей, — что энергетическая нагрузка (*Energiebesetzung*) воздействует на определенное образование или же изымается из него, так что психическое образование попадает во власть той или иной инстанции или освобождается от нее. Здесь мы также заменяем топический круг представлений динамическим; не психическое образование кажется нам движущей силой (*das Bewegliche*), но его иннервация» (*там же*).

Прервем цитирование еще раз. Метафора перевода как перезаписи некоего исходного текста разобщает силу и пространство, поддерживая между переводимой и переводящей инстанциями отношение простой внеположности. Сама эта внеположность, эта статичность и топологичность подобной метафоры как будто обеспечивает прозрачность нейтрального перевода как форономического и неметаболического процесса. Фрейд подчеркивает: психическое письмо не поддается переводу, потому что, при всей своей дифференцированности, оно является единой энергетической системой и охватывает весь психический аппарат. Несмотря на различие инстанций, психическое письмо в целом — это вовсе не перемещение значений в некоем неподвижном, предзаданном и незамутненном пространстве, и не бесстрастная нейтральность речи — речи, которая, сохраняя всю свою прозрачность, все же поддается кодированию. Энергия в данном случае не убывает и не ограничивает смысл; она его производит. Различие между силой и смыслом является производным от первоследа, оно принадлежит метафизике сознания и присутствия или, точнее, присутствия в слове, в галлюцинации языка, определяемого исходя из слова, из словесного представления. Фрейд, вероятно, сказал бы, что речь идет о метафизике предсознания, коль скоро именно область предсознательного оказывается местом, предназначенным им для словесного выражения. В противном случае разве можно было бы сказать, что Фрейд научил нас чему-то новому?

Сила создает смысл (и пространство) одной только властью «повторения», которое изначально живет в нем как его собственная смерть. Эта власть, а лучше сказать, безвластие, кладущее начало и вместе с тем ограничивающее работу силы, открывает путь самому явлению переводимости, делает возможным так называемый «язык», задает идиому, то есть абсолютно индивидуальной речи, всегда и заведомо преодолеваемый предел: ведь чистый идиом — это еще не язык, он становится языком лишь в результате многократных повторений, а повторение всегда и заведомо раздвигает острие первичности. Все это, вопреки видимости, отнюдь не противоречит сказанному ранее относительно непереводаемости, ибо тогда задача заключалась в том, чтобы напомнить о самом возникновении трансгрессии, о возникновении повтора и о превращении идиома в язык. Свыкнувшись с данностью,

то есть с самим явлением повтора, с переводом, с безусловным различием между силой и смыслом, мы не только теряем из виду подлинный замысел Фрейда, но и убиваем живой нерв отношения к смерти.

Нужно, стало быть, внимательнее присмотреться (здесь, разумеется, мы не в состоянии этого сделать) ко всему, что говорит Фрейд относительно силы письма как «пролагания пути», проверить это понятие, ранее имевшее *неврологический* характер, на материале *психики*: создание своего собственного пространства, взлом, прокладка дороги, сопровождающаяся преодолением всевозможных сопротивлений, прорыв и вторжение, *проторивающие стезю* (*rupta, via rupta*), насильственное запечатление той или иной формы, борозда, различие, оставляющее след в природе или в материи, которые, собственно, можно помыслить как таковые лишь в их *противопоставленности* письму. Дорога прокладывается в природе или в материи, в лесу или в чаще (*hyle*), обеспечивая таким образом обратимость времени и пространства. Историю дороги и историю письма следовало бы изучать вместе — как с генетической, так и со структурной точек зрения. Мы здесь имеем в виду тексты Фрейда, посвященные работе мнесического следа (*Erinnerungsspur*), который, уже не будучи следом неврологическим, не стал пока что и «сознательной памятью» («Бессознательное», *G.W.*, Bd X, S. 288), а также *блуждающую* работу следа, создающего, а не продельвающего собственный путь, следа, прокладывающего стезю и самостоятельно пробивающего собственную дорогу. Метафора пролагания пути, столь часто встречающаяся в описаниях Фрейда, всегда соотносится с мотивом *восполняющего запаздывания* и воссоздания смысла задним числом — уже после прокладки кротовьего хода, после подземной работы психического раздражения. Возбуждение оставило свой трудолюбивый след, смысл которого никогда и никем не был ни воспринят, ни пережит в настоящем, иначе говоря, в сознании. Постскрипtum, являя собой прошедшее настоящее как таковое, отнюдь не довольствуется — вопреки тому, что, вероятно, думали Платон, Гегель и Пруст, — пробуждением или обнаружением собственной истины этого настоящего. Он его создает. Является ли запаздывание сексуального развития самым ярким примером этого процесса или оно выражает его суть? Скорее всего, неверна сама постановка вопроса. Его *предмет* (предполагается, что он уже известен), а именно сексуальность, определяется, оказывается ограниченной или неограниченной лишь задним числом, с помощью самого ответа. Во всяком случае, ответ Фрейда категоричен. Вспомним «человека с волками». Восприятие первичной сцены (неважно, реальной или фантазматической) и ее смысла переживается с опозданием, причем половое созревание является отнюдь не случайной формой этой задержки. «В полтора года он получил

впечатления, разобраться в которых сумел лишь позже, в сновидческий период, в результате развития, созревания и приобретения сексуального опыта». Уже в «Наброске» по поводу вытеснения при истерии говорится: «В любом случае мы обнаруживаем, что вытесняется такое воспоминание, которое превращается в травму лишь задним числом (*nur nachträglich*). Причиной является запаздывание (*Verspätung*) половой зрелости по отношению к общему развитию индивида». Это должно было бы привести если не к решению, то, по крайней мере, к новой постановке сложной проблемы темпорализации и так называемой «вневременности» бессознательного. Здесь более, чем где бы то ни было, у Фрейда ощутим зазор между непосредственным представлением и понятием. Очевидно, что вневременность бессознательного определяется лишь через его противопоставленность обычному, традиционному, метафизическому понятию времени — времени механики или времени сознания. Возможно, Фрейда следует читать так, как Хайдеггер читал Канта: подобно декартовскому *я мыслю*, бессознательное внеременно лишь по отношению к некоему расхожему понятию о времени.

Диоптрика и иероглифы

Не будем, однако, спешить с выводом, согласно которому, обращаясь к энергетике в противовес топике перевода, Фрейд отказался от самой идеи локализации. Если, как мы увидим ниже, он упорно стремится дать проективное и пространственное, более того, сугубо механическое представление об энергетических процессах, то делает это отнюдь не только в дидактических целях изложения, ибо та или иная форма пространственности, от которой неотделима идея системы как таковой, устранению не поддается; ее природа тем более загадочна, что ее невозможно рассматривать как однородную и нейтральную среду, где протекают динамические и экономические процессы. В «Толковании сновидений» метафорический механизм еще не приспособлен для передачи аналогии с письмом, которая, как мы вскоре убедимся, определяет всю описательную часть книги Фрейда. Это *оптический механизм*.

Вернемся к нашей цитате. Фрейд не хочет отказываться от топической метафоры, от которой он нас только что предостерег: «Тем не менее я считаю полезным и целесообразным сохранить наглядное представление [метафору: *anschauliche Vorstellung*] об обеих системах. Мы избежим любых недоразумений, связанных с таким способом изображения (*Darstellungsweise*), если вспомним, что представления (*Vorstellungen*), мысли и вообще все психические образования должны быть

локализованы не в органических элементах нервной системы, а, так сказать, *между ними*, там, где образуются сопротивления и соответствующие им пути. Все, что может стать объектом (*Gegenstand*) нашего внутреннего восприятия, является *мнимым*, подобно изображению в телескопе, получающемуся от проходящего через него светового луча. Системы же, *сами по себе не представляющие психических образований* [курсив мой. — Ж.Д.] и никогда не могущие стать доступными нашему психическому восприятию, мы вправе сопоставить с линзами телескопа, с помощью которых получается изображение. Продолжая это сравнение, мы могли бы сказать, что цензура между двумя системами соответствует рефракции [преломлению луча: *Strahlenbrechung*] при переходе в новую среду» (S. 615–616).

Такое представление уже заранее не может вписаться в пространство простой и однородной структуры. Изменение среды и явление рефракции указывают на это с достаточной ясностью. Затем, еще раз обратившись к тому же самому механизму, Фрейд вводит любопытную дифференциацию. В той же главе, в разделе «Регрессия», он пытается объяснить соотношение памяти и восприятия в мнесическом следе: «Таким образом, идея, которой мы располагаем, — это идея *психической локальности*. Мы полностью оставим в стороне то, что обсуждаемый психический аппарат известен нам в качестве анатомического препарата [*Präparat*: лабораторный препарат] и постараемся в своем исследовании избежать какого бы то ни было анатомического определения психической локальности. Мы останемся на почве психологии и сохраним только представление об инструменте, служащем целям психической деятельности, как о чем-то вроде сложного микроскопа, фотографического аппарата и других аналогичных устройств. Далее, психическая локальность соответствует тому месту (*Ort*) внутри этого аппарата, где осуществляется одна из предварительных стадий образа. В микроскопе и в телескопе это, как известно, лишь идеальные точки и плоскости, в которых не расположено никаких конкретных частей аппарата. Просить извинения за несовершенство этих и всех аналогичных сравнений я считаю излишним» (S. 541).

Помимо педагогических соображений, эта иллюстрация оправдана еще и различием между *системой* и *психикой*: психическая система не психична, и в приведенном описании речь идет только о ней. Затем, Фрейда интересует работа аппарата, его функционирование и порядок происходящих в нем операций, размеренное время его действия, *закрепляемое* и отмечаемое с помощью деталей механизма. «Строго говоря, нам вовсе не нужно предлагать какое-либо реальное пространственное расположение психических систем. Достаточно, если какой-либо определенный устойчивый порядок создается тем,

что при протекании известных психических процессов возбуждение с определенной последовательностью во времени проходит по всем этим системам». И, наконец, эти оптические приборы *улавливают* свет, тогда как в случае фотографирования они его фиксируют⁶. Негатив или светопись — Фрейд хочет в этом разобраться, и вот какое разграничение (*Differenzierung*) он проводит. Это разграничение должно смягчить «несовершенства» его сравнения, а возможно, и «извинить» их. В особенности же оно призвано подчеркнуть противоречивое на первый взгляд требование, которое преследовало Фрейда со времен «Наброска» и которое будет удовлетворено лишь с помощью пишущего механизма — «чудесного блока»: «В таком случае мы вправе предположить, что на воспринимающем конце [аппарата. — Ж.Д.] совершается какая-либо дифференциация. Восприятия, получаемые нами, оставляют в нашем психическом аппарате след (*Spur*), который мы можем назвать “мнесическим следом” (*Erinnerungsspur*). Функцию, относящуюся к этому мнесическому следу, мы именуем “память”. Если мы серьезно отнесемся к намерению связать психические процессы с системами, то мнесический след может заключаться лишь в продолжительных изменениях отдельных элементов системы. С другой стороны, однако, как я уже показал, существуют трудности, связанные с тем, что одна и та же система должна в точности сохранять изменения своих элементов и в то же время должна быть готова к восприятию новых изменений» (S. 543). Таким образом, в одном аппарате должно быть сразу две системы. Поскольку в этой двойной системе обнаженность воспринимающей поверхности должна сочетаться с глубиной памяти, оптический аппарат, имеющий множество «несовершенств», мог напоминать ее лишь весьма отдаленно. «Следуя за анализом сновидения, мы проникаем в глубь этого чудеснейшего и таинственнейшего механизма, правда, не далеко в глубь, но и это уже начало...» — вот что можно прочесть на последних страницах «Толкования сновидений» (S. 614). Немного. Графическое представление (непсихической) системы психики оказалось неготовым к тому времени, когда представление психики как таковой уже заняло, причем в самом «Толковании сновидений», весьма значительное место. Попробуем оценить это отставание.

Как мы уже говорили, особенность письма связана со сложным смыслом выражения *пространственная разнесенность*: это и диастема, и специализация времени, но также и выявление — в некоем исходном пункте — таких значений, которые необратимая линейная последовательность, движущаяся от одной наличной точки к другой наличной точке, всячески стремится вытеснить, хотя и не всегда успешно. Это, в частности, относится к так называемому фонетическому пись-

му. Между этим письмом и логосом (или временем логики), подчиняющимся принципу непротиворечивости и являющимся основанием всей метафизики присутствия, существует глубокая сопричастность. Однако в любом бессловесном или хотя бы не чисто звуковом процессе пространственного разнесения значений возможно возникновение таких сцеплений, которые более не подчиняются линейности логического времени, времени сознания или предсознания, времени «словесной репрезентации». Граница между нефонетическим пространством письма (даже в письме «фонетическом») и пространством сцены сновидения отличается зыбкостью.

Вот почему не следует удивляться, когда Фрейд, стремясь продемонстрировать странность логико-временных отношений в сновидении, неустанно обращается к письму, к пространственному синопсису пиктограммы, ребуса, иероглифа и вообще нефонетического письма. К синопсису, а не стасису — к сцене, а не к картине. Лаконичность⁷ и лапидарность сновидения совсем не похожи на безучастное присутствие окаменевших знаков.

Толкование выявило элементы сновидения. Оно обнаружило работу сгущения и смещения. Остается понять процесс синтеза, в котором все элементы соединяются и выводятся на сцену. Нужно изучить средства и способы представления (*die Darstellungsmittel*). Известный полицентризм сновидческого представления несовместим с линейным, по видимости, однонаправленным развертыванием чисто словесных представлений. Логическая и идеальная структура сознательной речи должна, следовательно, подчиниться системе сновидения, включиться в нее как одна из частей механизма. «Отдельные части этого сложного образования находятся, разумеется, в самых разнообразных логических отношениях друг с другом. Они образуют передний и задний планы, отклонения и дополнения, выдвигают условия, доказательства и возражения. Затем, когда вся масса этих мыслей подвергается давлению работы сновидения, причем отдельные части ее раздробляются, расчлняются и потом снова соединяются, наподобие плавающих льдин, то возникает вопрос, что же происходит с логическими связями, ранее образовывавшими структуру. Каким образом сновидение изображает все эти «если», «потому что», «подобно тому, как», «несмотря на то, что», «или — или» и все прочие союзные слова, без которых мы не можем представить себе ни одного предложения, ни одной связной фразы?» (S. 316–317).

Это изображение можно в первую очередь сравнить с теми формами выражения, которые подобны письму, вставленному в речь: это живописное или скульптурное изображение означающих, включающих в некое общее пространство такие элементы, устранить которые стре-

мится речевая цепочка. Фрейд противопоставляет их поэзии, которая «пользуется звучащей речью» (*Rede*). Но разве сновидение со своей стороны не пользуется речью? «В сновидении мы видим, но не слышим», — говорится в «Наброске». В действительности Фрейд, подобно Арто, имел в виду не столько отсутствие, сколько подчиненное положение речи на сцене сновидения. Речь отнюдь не исчезает, она просто меняет свою функцию и положение. Она помещается в определенное место, окружается, обступается (во всех смыслах этого слова), формируется. Она включается в сновидение подобно выноске в комиксах, представляющей собой такую пикто-иероглифическую комбинацию, где фонетический текст играет вспомогательную, а не главную роль в повествовании: «До тех пор, пока живопись не пришла к пониманию собственных законов выражения... на древних портретах рисовали людей со свешивающимися изо рта картушами, где в виде надписи (*als Schrift*) изображалась устная речь, которую живописец тщетно пытался изобразить на своей картине» (S. 317).

Общее письмо сновидения перерастает пределы фонетического письма и ставит речь на положенное ей место. Как это бывает в случаях с иероглифами или ребусами, голос здесь оказывается обойден. С первых же строк главы «Работа сновидения» у нас не остается никаких сомнений на этот счет, хотя Фрейд все еще продолжает пользоваться здесь понятием перевода, к которому в дальнейшем он призывает относиться с недоверием. «Мысли и содержание сновидения [явное и неявное. — Ж.Д.] предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках; вернее, содержание сновидения представляется нам переносом (*Übertragung*) мысли сновидения в пределы другого способа выражения, знаки и грамматические правила которого мы можем изучить лишь путем сравнения оригинала и перевода. Мысли сновидения становятся понятны нам сразу же, как только мы с ними знакомимся. Содержание же сновидения дано как бы с помощью идеографического письма (*Bilderschrift*), знаки которого, каждый в отдельности, должны быть переведены на язык мыслей сновидения». *Bilderschrift* — это не изображение с сопровождающей его надписью, но изобразительное письмо — изображение, предложенное не для простого, сознательного и немедленного восприятия самой вещи (предположим, что таковая существует), но для прочтения. «Мы, несомненно, впадем в заблуждение, если захотим читать эти знаки по их изобразительному значению, а не в соответствии с их знаковой отсылкой (*Zeichenbeziehung*)... Такой изобразительной загадкой (*Bilderrätsel*) и является сновидение, и наши предшественники в области толкования сновидений совершили ошибку, рассматривая ребус в виде схематической рисованной

композиции». Итак, иносказательное содержание — это именно письмо, знаковая цепочка, имеющая сценическую форму. В этом смысле оно, несомненно, включает в себя речь и является *экономией слова*. Это очень хорошо видно в разделе «Пригодность к изображению» (*Darstellbarkeit*). Между тем обратная экономическая трансформация, то есть полное возвращение в речь, в принципе невозможна или, по крайней мере, ограничена. Это связано прежде всего с тем, что слова тоже, причем «изначально», суть вещи. В этом качестве в сновидении они вовлекаются, «втягиваются» в первичный процесс. Вот почему недостаточно будет сказать, что в сновидении «вещи» оплотняют слова и, наоборот, несловесные означающие в известной мере поддаются истолкованию с помощью словесных представлений. Следует признать, что слова в сновидении, в той мере, в какой они тянутся и влекутся к фиктивному пределу первичного процесса, тяготеют к тому, чтобы стать просто-напросто вещами. Впрочем, этот предел тоже фиктивен. Поэтому, подобно идее первичного и, далее, вторичного процесса, чистые слова и чистые вещи суть не что иное, как «теоретические фикции». С точки зрения природы языка «сон» и «бодрствование» как промежуточные состояния *существенно* не различаются. «Сновидение нередко обращается со словами как с вещами, комбинируя их наподобие изображений самих вещей»⁸. При *формальной регрессии* сновидения специализация изображения *не затрагивает* слов. Да она и не может их затронуть, поскольку с самого начала слово, во всей его телесности, уже отмечено печатью инскрипции, сценической пригодности, *Darstellbarkeit*, и всеми формами его пространственной разнесенности. Последняя могла быть лишь вытеснена так называемым живым, недремлющим словом, сознанием, логикой, историей языка и т.п. Специализация не захватывает врасплох ни время языка, ни идеальность смыслов, она не сваливается на них, словно случайность. Темпорализация содержит в себе возможность символизации, возможность символического синтеза еще до нисхождения во «внеположное» ей пространство; в самой себе она несет пространственную разнесенность как различие. В той мере, в какой чистая звуковая цепочка уже предполагает определенные различия, она сама по себе не является ни временной непрерывностью, ни временной текучестью в их чистом виде. Различие есть не что иное, как сопряженность пространства и времени. Звуковая цепочка, равно как и цепочка звукового письма, всегда и заведомо растянута, вытянута за счет того необходимого минимума пространственной разнесенности, которая как раз и может послужить отправной точкой для работы сновидения и вообще для всякой формальной регрессии. Речь в данном случае идет не об отрицании времени и не о его остановке в пределах настоящего

или одновременности, но об иной структуре и об иной стратификации времени. И опять-таки сравнение с письмом (на этот раз с письмом фонетическим) позволяет лучше понять не только письмо, но и сновидение: «*Логическую связь оно [сновидение] воспроизводит в форме одновременности*»; оно поступает при этом подобно художнику, который собирает на одной картине, изображающей школу в Афинах или на Парнасе, всех философов или поэтов, которые, конечно, никогда не встречались вместе в портике или на вершине горы... Сновидение пользуется точно таким же способом изображения. Всякий раз, как оно сближает два каких-нибудь элемента, оно тем самым обеспечивает чрезвычайно тесную связь между соответствующими им элементами в мыслях сновидения. Дело здесь обстоит так же, как и в нашей системе письма: *аб* означает, что обе буквы должны быть произнесены в один слог, а *а* и *б* через промежуток позволяют думать, что *а* — последняя буква одного слова и *б* — первая буква другого» (S. 319).

Модель иероглифического письма (она, впрочем, встречается и во всех прочих типах письма) более зримо объединяет все многообразие форм и функций знака в сновидении. Любой — словесный или несловесный — знак может быть использован на таких уровнях, в такой роли и в таких конфигурациях, которые отнюдь не предписываются его «сущностью», но рождаются из игры различий. Резюмируя все эти возможности, Фрейд заключает: «Несмотря на множество этих сторон, можно утверждать, что изображение, создаваемое работой сновидения и вовсе не стремящееся *быть доступным*, представляет для переводчика не больше трудностей, чем, например, иероглифы древних писателей — для их читателей» (S. 346–347).

Более двадцати лет отделяют первое издание «Толкования сновидений» от «Заметки о чудесном блоке». Что же произойдет, если мы и далее проследим оба метафорических ряда — последуем как за метафорами, относящимися к непсихической системе психики, так и за метафорами, относящимися к психике как таковой?

С одной стороны, теоретическое значение психографической метафоры будет становиться предметом все более и более пристального размышления. В известном отношении именно с ней окажется связан вопрос о методе. Психоанализ чувствует, что призван сотрудничать не столько с лингвистикой, пребывающей под властью старого фонологизма, сколько с будущей графематикой. В одном из текстов, относящихся к 1913 году, Фрейд буквально рекомендует такое сотрудничество⁹, и здесь нечего добавить, нечего истолковывать или обновлять. Интерес психоанализа к языкознанию предполагает «трансгрессию» «привычного значения слова *язык*». «В данном случае под словом *язык* следует понимать не одно только выражение мыслей с помощью слов,

но также и язык жестов, равно как и любые другие способы выражения психической деятельности, каковым, например, является письмо». Напомнив о древнем характере онирических способов выражения, допускающих противоречие¹⁰ и отводящих особую роль зрительному восприятию, Фрейд уточняет: «Более справедливым нам представляется сравнение сновидения не с языком, а с системой письма. В самом деле, толкование сновидений целиком и полностью аналогично расшифровке какого-нибудь древнего идеографического письма, наподобие египетских иероглифов. В обоих случаях существуют элементы, не предопределенные ни для истолкования, ни для чтения, но, являясь определителями, они должны обеспечить только понимание других элементов. Многозначность различных элементов сновидения находит соответствие в системах древнего письма... Если до настоящего времени никто не прибегал к такому представлению об онирической изобразительности, то это связано с ситуацией, которую нетрудно понять: как сама точка зрения, так и познания, с какими лингвист подходит к такой проблеме, как проблема сновидения, полностью недоступны для психоаналитика» (S. 404–405).

С другой стороны, в том же году, в статье «Бессознательное», Фрейд вновь возвращается к проблематике *аппарата*, описываемой на этот раз не с помощью топологии бесписьменных следов, как это было в «Наброске», и не через сравнение с работой оптических устройств, как это имело место в «Толковании сновидений», но в терминах письма. Соперничество между функциональной и топической гипотезами связано с пунктами *записи* (*Niederschrift*): «Когда психический акт (ограничимся здесь актом типа *представления* [*Vorstellung*. Подчеркнуто нами. – Ж. Д.]) претерпевает трансформацию, заставляющую его перейти из системы Б.Сз в систему Сз (или П.Сз), то должны ли мы предположить, что с этой трансформацией связана некая новая фиксация, своего рода новая запись интересующего нас представления, запись, которая, таким образом, может быть получена в новой психической локальности и наряду с которой сохранялась бы первоначальная бессознательная запись? Или мы должны склониться к мысли, что трансформация заключается в изменении самого состояния, осуществляющемся на том же материале и в пределах той же локальности?» (G.W., Bd X, S. 272–273). Дальнейшее обсуждение этого вопроса нас здесь непосредственно не интересует. Напомним только, что экономическая гипотеза, равно как и сложное понятие противонагрузки (*Gegenbesetzung*: «общий механизм первичного вытеснения»), которое Фрейд вводит, так и не разрешив проблемы, не устраняют топической разницы между обеими записями¹¹. Заметим также, что понятие записи продолжает оставаться простым графическим элементом аппарата,

который сам по себе не является пишущим механизмом. Разница между системой и психикой все еще действенна: начертательность резервируется за описанием психического содержания или за одним из элементов механизма. Можно подумать, что этот механизм подчиняется какому-то другому организационному принципу, имеет иное предназначение, нежели письмо. Дело, быть может, и в том, что, как мы уже подчеркнули, путеводная нить и *назидание*, содержащееся в статье «Бессознательное», — это судьба *представления*, возникающего вслед за первой записью. Когда восприятие будет описано, аппарат первичной регистрации, или записи, то есть «воспринимающий аппарат», не сможет оказаться ничем иным, как только пишущим механизмом. Двенадцать лет спустя, в «Заметке о чудесном блоке», как раз и будут описаны воспринимающий аппарат и происхождение памяти. Оба метафорических ряда, столь долго остававшихся разобшенными, наконец-то воссоединятся.

Фрейдовский кусок воска и три аналогии с письмом

В этом шестистраничном тексте последовательно обосновывается аналогия между неким пишущим аппаратом и аппаратом восприятия. Каждый из трех этапов описания усиливает ее строгость, внутреннюю связность и дифференцированность.

Как это всегда и бывало, по крайней мере со времен Платона, Фрейд поначалу рассматривает письмо как определенную технику на службе у памяти, как внешнюю, вспомогательную технику психической памяти, а не как самое по себе память: не столько *βλῆμησις*, сколько *μνήμη*, говорится в «Федре». Однако в данном случае (что было невозможно у Платона) психика включается в аппарат, и все записанное гораздо легче представить в виде части этого аппарата, извлеченной из него и «материализованной». Такова *первая аналогия*: «Если я не доверяю своей памяти — а невротик, как известно, просто поразительно к ней недоверчив, хотя и у нормального человека есть основания ей не доверять, — я могу дополнить и подстраховать (*ergänzen und versichern*) ее функцию, обеспечив себя письменным следом (*schriftliche Anzeichnung*). В этом случае поверхность, воспринимающая след, записная книжка или бумажный листок, превращаются, так сказать, в материализованную часть (*ein materialisiertes Stück*) мнемического аппарата (*des Erinnerungsapparates*), которую я незримо ношу в себе. Мне достаточно вспомнить то место, где я в безопасности сохранил зарегистрированное таким образом «вспоминание», — и я могу по собственному усмотрению «воспроизвести» его в любое время; я уверен, что оно не будет повреждено и избежит любых искажений,

которым, вероятно, оно подверглось бы в моей памяти» (*G.W.* Bd XIV, S. 3).

Предмет размышлений Фрейда здесь — не отсутствие памяти или врожденная и нормальная ограниченность нашей мнемической способности; еще в меньшей степени — структура темпорализации, обуславливающая эту ограниченность и ее необходимые связи с возможностью цензуры и вытеснения; тем более это не возможность и необходимость *гипомнемического дополнения* (*Ergänzung*), которое психика должна спроецировать «в мир»; и, наконец, это не особенности нашей психической природы, делающие возможной такую дополнительную. Речь, прежде всего и исключительно, идет об условиях этой операции, создаваемых обычными поверхностями для письма. Они не отвечают двойному требованию, формулируемому Фрейдом начиная с «Наброска»: бесконечность сохранения и безграничная воспринимающая способность. Бумажный лист способен сохранять запись бесконечно долго, но он быстро заполняется. Зато грифельная доска, с которой можно дочиста стереть все написанное, не сохраняет следов. Все классические поверхности для письма обладают лишь одним из двух указанных преимуществ и всегда чреваты дополнительным неудобством. Такова *res extensa*, воспринимающая поверхность приспособлений для классического письма. В процедурах, с помощью которых они заменяют нашу память, «бесконечная воспринимающая способность и способность к удержанию длительных следов, по всей видимости, взаимно исключают друг друга». Их пространство — это пространство классической геометрии, и оно может быть понято как чистая, не соотносимая сама с собой внеположность. Необходимо отыскать иное пространство для письма; ведь письмо всегда в нем нуждалось.

Вспомогательные аппараты (*Hilfsapparate*), которые, по замечанию Фрейда, всегда создаются по образцу дополнительных органов (таковы, например, очки, фотографическая камера, разного рода усилители), оказываются крайне недостаточными, когда речь заходит о нашей памяти. Это замечание делает еще более сомнительным предшествующее обращение Фрейда к оптическим приспособлениям. Фрейд, однако, напоминает, что выдвигаемое в «Заметке» противоречивое требование было им рассмотрено еще в 1900 году. Он вполне мог бы сказать: в 1895 году. В «Толковании сновидений» (1900) я уже сформулировал гипотезу, согласно которой эта необыкновенная способность должна быть распределена между операциями, протекающими в двух различных системах (органах психического аппарата). Мы установили систему П.Сз, получающую восприятия, но не удерживающую никакого длительного следа, так что при каждом новом восприятии она может представлять как совершенно чистый лист для

записи. Длительные следы полученных возбуждений возникали в «мнесических системах», расположенных позади нее. Позже («По ту сторону принципа удовольствия») я добавил замечание о том, что необъясненный феномен сознания возникает в системе восприятия *на месте* длительных следов»¹².

Двойная система, включенная в единый дифференцированный аппарат, девственно чистая поверхность и одновременно бездонное хранилище следов — вот что сумел совместить в себе этот «небольшой инструмент», который «некоторое время назад был выброшен на рынок под названием чудесного блока» и который, «вероятно, окажется более эффективным, нежели бумажный листок или грифельная доска». Выглядит он незамысловато, однако, «если присмотреться к нему внимательнее, в его конструкции можно обнаружить примечательную аналогию с тем, что, по моему предположению, является структурой нашего аппарата восприятия». У него есть два преимущества: «Всегда чистая воспринимающая поверхность и длительные следы от полученных записей». Вот его описание: «Чудесный блок представляет собой восковую или смоляную дощечку темно-коричневого цвета, окаймленную бумагой. Сверху — тонкий прозрачный листок, прочно прикрепленный к дощечке своим верхним краем, тогда как нижний прилегает к ней совершенно свободно. Этот листок — наиболее интересная часть нашего небольшого устройства. Сам он состоит из двух слоев, которые легко отделяются друг от друга, за исключением двух поперечных краев. Верхний слой представляет собой прозрачный целлулоидный листок; нижний — тонкий и, стало быть, тоже прозрачный восковой листок. Когда аппарат не работает, нижняя сторона вошеной бумаги слегка прилегает к верхней стороне восковой дощечки. Чудесным блоком пользуются, нанося запись на целлулоидную поверхность листка, покрывающего восковую дощечку. Для этого не нужен ни карандаш, ни мел, поскольку письмо в данном случае не зависит от воздействия материала на воспринимающую поверхность. Здесь происходит возврат к тому способу, с помощью которого древние писали на глиняных или восковых дощечках. Заостренный конец царапает поверхность, и углубления на ней как раз и образуют “запись”. В чудесном блоке это процарапывание осуществляется не непосредственно, а с помощью верхнего листка-обложки. Там, где острый конец соприкасается с вошеной бумагой, он, через ее нижнюю сторону, надавливает на восковую дощечку, и эти борозды проступают, словно некие смутные письмена, на ровной светло-серой поверхности целлулоида. Если мы хотим уничтожить запись, достаточно, взявшись за нижний край составного листка-обложки, оторвать его от восковой дощечки»¹³. В этом случае непосредственный контакт между

вошенным листком и восковой дощечкой в процарапанных местах, от которого зависит различимость записи, прерывается и, когда оба листа вновь соприкасаются друг с другом, он уже не возобновляется. Чудесный блок вновь свободен от всего написанного и готов воспринимать новые записи» (S. 5–6).

Заметим, что *глубина* чудесного блока — это одновременно и бездонная глубина, предполагающая бесконечное погружение, и абсолютная обращенность вовне — совокупность наслаивающихся друг на друга поверхностей, чье внутреннее пространство самосоотнесенности предполагает лишь отсылки к другим таким же поверхностям, также обращенным вовне. Чудесный блок позволяет объединить два эмпирических убеждения, лежащих в основе нашего существования, — убежденность в необъятной глубине смысловых отсылок, до бесконечности обволакивающих действительность, и вместе с тем убежденность в пленкообразной сущности бытия, в отсутствии у него всякого глубинного основания.

Пренебрегая «незначительными несовершенствами» придуманного им устройства, занятый одной только аналогией, Фрейд подчеркивает сугубо защитный характер целлулоидного листа. Не будь его, тонкая вошенная бумага оказалась бы испаранной или даже порванной. Не существует такого письма, которое не обеспечивало бы себя защитой — *защитой от самого себя*, от собственного письма, когда пишущий «субъект» сам оказывается под угрозой уже в силу того факта, что он пишет, *выставляя себя тем самым на вид*. «Таким образом, целлулоидный листок есть не что иное, как своеобразный покров, защищающий вошеную бумагу». Он оберегает ее от «разрушительных воздействий, идущих извне». «Здесь я должен напомнить, что в работе „По ту сторону...“¹⁴ я развил мысль, согласно которой наш психический аппарат восприятия состоит из двух слоев: внешний слой, защищающий от раздражений, призван уменьшать их величину, между тем как поверхность, расположенная позади него, а именно система П.Сз, получает возбуждения» (S. 6).

Все сказанное, однако, касается лишь рецепции, или перцепции, подготовленности наиболее внешнего слоя к воздействию острия. В плоскости этого пространства (*extensio*) письма пока что нет. Нужно понять письмо как след, сохраняющийся уже после прикосновения острия в настоящем, после его точечного касания, после *στίγμη*. «Эта аналогия, — продолжает Фрейд, — не была бы столь существенной, если бы она не поддавалась дальнейшему развитию». Такова *вторая аналогия*: «Если от восковой дощечки отнять весь верхний листок целиком (и целлулоид, и вошеную бумагу), все написанное сотрется и, как я уже заметил, больше не восстановится. Поверхность чудесного бло-

ка чиста и готова к восприятию новых записей. Однако нетрудно заметить, что длительный след написанного все же остается на восковой дощечке и может быть прочитан при соответствующем освещении». Эта двойная система удовлетворяет обоим противоречивым требованиям, и, «согласно моим предположениям относительно психического аппарата, это именно тот способ, каким осуществляется функция восприятия. В слое, получающем возбуждения (система П.Сз), не остается никакого длительного следа; воспоминания откладываются в других замещающих системах». Письмо дополняет восприятие еще до момента его самообнаружения. «Память», или письмо, есть не что иное, как начало такого самообнаружения. «Воспринятое» может быть прочитано лишь в прошлом, как бы под актом восприятия и после него.

В то время как все прочие поверхности для письма, соответствующие прототипу грифельной доски или бумажного листа, могли представлять лишь одну какую-нибудь материализованную часть мнестической системы в рамках психического аппарата, то есть были некоей абстракцией, чудесный блок представляет эту систему всю целиком, а не только ее воспринимающий слой. В самом деле, восковая дощечка представляет не что иное, как бессознательное. «Я не считаю слишком большой смелостью сравнить восковую дощечку с бессознательным, находящимся за системой П.Сз». Попеременное проявление и стирание написанного соответствует вспышке (*Aufleuchten*) и исчезновению (*Vergehen*) сознания в акте восприятия.

Так возникает *третья и последняя аналогия*. Именно она, пожалуй, представляет наибольший интерес. До сих пор речь шла лишь о пространстве письма, о его протяженности и о его объеме, о его выпуклостях и углублениях. Между тем существует еще и *время письма*, представляющее собой не что иное, как самую структуру описываемого нами явления. Необходимо принять во внимание и время как свойство этого куска воска. Время не является чем-то внешним по отношению к нему, и чудесный блок включает в свою структуру то, что Кант, *по аналогии с тремя типами опыта*, описывает как три модуса времени, а именно: непрерывность, последовательность и одновременность. Когда Декарт задается вопросом: *quaenam vero est haec cera?** — он имеет возможность свести *сущность* этого куска воска к вневременной простоте умопостигаемого объекта. Фрейд, реконструирующий определенную *операцию*, не может редуцировать ни время, ни тем более множественность воспринимающих слоев. Поэтому он пытается свя-

* Каков же этот воск? (лат.). — Прим. перев.

зять представление о дискретности времени, предполагающее периодичность и пространственную разнесенность письма, с целой цепочкой гипотез, которые тянутся от «Писем к Флиссу» к работе «По ту сторону...» и которые в очередной раз строятся, укрепляются, подкрепляются и отвердевают в чудесном блоке. Темпоральность, сама будучи своего рода разнесенностью, представляет собой не только горизонтальную дискретность внутри знаковой цепочки, но также и письмо, понятое как прерывание и восстановление контакта между различными уровнями психических слоев, весьма разнородную временную ткань психической работы как таковой. В ней нет ни линейной непрерывности, ни однородности, свойственной объему; в ней есть лишь дифференцированные длительность и глубина, характерные для сцены, ее пространственность: «Признаюсь, что я склонен распространить это сравнение еще дальше. В чудесном блоке написанное стирается всякий раз, когда прекращается тесное соприкосновение между бумажным листком, получающим раздражение, и восковой дощечкой, на которой удерживается отпечаток. Это вполне согласуется с тем представлением о способе функционирования психического аппарата, которое я давно уже составил, но которое до настоящего времени держал при себе» (S. 7).

Эта гипотеза предполагает прерывистое — с помощью быстрых периодических толчков — распределение «энергетических иннерваций» (*Besetzungsinervationen*), идущих изнутри вовне — к проницаемой системе П.Сз. Затем эти импульсы «отступают» или «возвращаются вспять». Всякий раз, как спадает энергетическая нагрузка, сознание утасает. Фрейд сравнивает это движение со щупальцами, которые *бессознательное* выдвигает наружу и вытягивает обратно после того, как они измерили уровень раздражений и предупредили его об опасности. (В дальнейшем Фрейд не отказался от этого сравнения со щупальцами — мы находим его в гл. IV работы «По ту сторону...»¹⁵, — как не отказался он от понятия периодичности энергетических зарядов, о чем было сказано выше.) «Происхождение нашего представления о времени» Фрейд приписывает «периодической невозбуждаемости» и «прерывистости в работе системы П.Сз». Время — это экономия письма.

Этот механизм не работает сам собою. К тому же это не столько механизм, сколько инструмент. И одной рукой с ним не справиться. В этом проявляется его темпоральность. *Обращаться с ним* не просто. Идеальную чистоту настоящего создает в нем работа памяти. Чтобы аппарат мог функционировать, нужны, по крайней мере, обе руки, целая система движений, согласованность независимых друг от друга инициатив, организованное множество различных начал. «Заметка» завершается следующей сценой: «Если представить себе, что в то вре-

мя, как одна рука пишет на поверхности чудесного блока, другая рука периодически снимает верхний покров от восковой дощечки, мы получим наглядную иллюстрацию моего представления о работе нашего психического аппарата восприятия».

Итак, следы создают пространство для собственной записи лишь в том случае, если оставляют время для собственного уничтожения. С самого начала, уже в «настоящем», в момент их первого запечатления, они образуются за счет двоякой силы — силы повторения и уничтожения, различимости и неразличимости. Механизм, управляемый двумя руками, одновременное наличие сразу нескольких инстанций, или начал, — не есть ли это отношение к иному и изначальная темпорализация письма, его «первичное» усложнение: пространственная разнесенность, изначальное различие и изначальное уничтожение всякого простого начала, исходная полемика с явлением, которое упорно продолжают именовать восприятием? Сцена сновидения, которая «следует старыми, уже проложенными путями», была не чем иным, как сценой письма. Однако все дело в том, что «восприятие», то есть первичное отношение жизни к своему иному, самый источник жизни, всегда и заведомо уже готовило возможность представления. Не только для того, чтобы писать, но и для того, чтобы «воспринимать», нужно сразу несколько инстанций. Подобно любой первичной интуиции, *простая* структура обслуживания и рукописания — это всего лишь миф, «фикция», носящая столь же «теоретический» характер, как и идея первичного процесса. Эта последняя находится в противоречии с идеей изначального вытеснения.

Письмо немислимо без вытеснения. Его принцип состоит в том, чтобы между различными слоями не было ни постоянного контакта, ни абсолютного разрыва. Бдительность цензуры и ее фиаско. Отнюдь не случайно, что метафора цензуры имеет политическое происхождение и связана с вымарыванием письма, с купюрами, с маскировкой, хотя сам Фрейд в начале «Толкования сновидений», очевидно, обращается к этой метафоре в сугубо условных и дидактических целях. Внешний, по видимости, характер политической цензуры обнаруживает обязательность той цензуры, которая связывает пишущего с его собственным письмом.

Если бы существовало только восприятие, то есть абсолютная открытость для любых путей, то не понадобилось бы их прокладывать. Мы продолжали бы пребывать в процессе писания, но поскольку любые преграды были бы отменены, никакое отчетливо различимое письмо не могло бы ни возникать, ни сохраняться, ни воспроизводиться. Однако чистого восприятия не существует: находясь в процессе письма, мы пишем с помощью некоей инстанции внутри нас, ко

торая всегда и заведомо наблюдает за нашим восприятием, будь оно внутренним или внешним. «Субъекта» письма не существует, если под этим понимать некое верховное одиночество всякого пишущего. Субъект письма — это *система* отношений между различными инстанциями — чудесным блоком, психикой, обществом, миром. В интерьере этой сцены не найдешь той отчетливой простоты, которая свойственна классическому субъекту. Чтобы описать подобную структуру, недостаточно напомнить, что мы всегда пишем для кого-то; такие оппозиции, как отправитель—получатель, код—сообщение и т.п., представляют собой весьма грубые инструменты. Не стоит рассматривать «публику» как первого читателя, то есть как первого автора произведения. И так называемая «социология литературы» ничего не смыслит в тех хитроумных маневрах и в той войне за приоритет в создании произведения, которую ведут между собой писатель, находящийся в процессе чтения, и первый читатель, находящийся в процессе диктовки. *Социальность* письма как *драма* требует для своего понимания совершенно иной дисциплины.

Сам собой механизм не работает; это означает и нечто иное, а именно: механическое устройство не обладает собственной энергией. Механизм мертв. Он есть смерть. Не потому, что, играя с механизмами, мы играем со смертью, но потому, что смерть и есть первопричина механизмов. Мы помним, что в одном из писем к Флиссу Фрейд, говоря о том, как он представляет себе психический аппарат, испытал ощущение, что перед ним механизм, который вот-вот заработает сам по себе. Между тем сама по себе должна работать психика, а не ее имитация или механическая репрезентация. Она-то жизнью не обладает. Репрезентация — это смерть. Что немедленно оборачивается следующим утверждением: смерть есть (не что иное, как) репрезентация. И все же она связана с жизнью и с живым настоящим, которое она изначально воспроизводит. Чистая репрезентация, или механизм, никогда не функционирует сама по себе. Фрейд, по крайней мере, признает, что аналогия с чудесным блоком этим и ограничивается. И он делает вполне платонический жест, напоминая первые фразы «Заметки». Одно только письмо души, говорилось в «Федре», только психический след способен к спонтанному самовоспроизводству и самопредставлению. Читая Фрейда, мы пропустили следующее его замечание: «Аналогия с таким вспомогательным аппаратом рано или поздно должна натолкнуться на ограничение. Чудесный блок не способен изнутри «воспроизводить» написанное, коль скоро однажды оно было стерто; если бы он мог действовать подобно памяти, то и вправду оказался бы чудесным». Сам по себе аппарат, состоящий из нескольких наложенных друг на друга плоскостей, — это мертвое, ли-

шенное всякой глубины устройство. Жизнь, обладающая глубиной, принадлежит лишь восковому слою психической памяти. Фрейд, таким образом, подобно Платону, продолжает противопоставлять гипомнесическое письмо письму ἐν τῇ ψυχῇ, которое само соткано из следов, из эмпирических воспоминаний о вневременном присутствии истины. Это значит, что, освобожденный от психической ответственности, чудесный блок сам по себе все еще сохраняет связь с картезианским пространством и с картезианской механикой: это *естественный* воск, обложка *записной книжки*.

Между тем все соображения Фрейда относительно единства жизни и смерти должны были бы побудить его к постановке иных вопросов. Причем к их эксплицитной постановке. Фрейд не задается ясным вопросом о самом статусе того «материализованного» дополнения, которое необходимо для так называемой спонтанной работы памяти, даже в том случае, если эта спонтанность изнутри себя дифференцирована, разделена цензурой или барьером вытеснения, которые, впрочем, не способны оказывать влияние на действительно спонтанную память. Дело не в том, что механизм якобы полностью лишен спонтанности, однако его *сходство* с психическим аппаратом, сама необходимость его существования свидетельствуют об ограниченности мнесической спонтанности, восполняемой указанным образом. Механизм, а стало быть, и репрезентация, — это смерть и ограничение *внутри* самой психики. Фрейд не углубляется в вопрос о возможности такого механизма, который на деле уже начал *походить* на память и походит на нее все больше и лучше. Намного лучше, чем безобидный чудесный блок, устроенный, конечно, несравненно сложнее, чем грифельная доска или бумажный лист, и гораздо менее архаичен, нежели палимпсест, однако в сравнении с другими запоминающими приспособлениями кажется всего лишь детской игрушкой. Это сходство, иными словами, неизбежное бытие-в-мире самой психики, оказывается неожиданным для памяти не больше, чем смерть, застающая врасплох жизнь. Оно лежит в основании памяти. Метафора, в данном случае аналогия между двумя аппаратами, их способность друг друга репрезентировать, вызывает вопрос, который, вопреки собственным посылкам, но по каким-то важным для него причинам, Фрейд не сформулировал в явной форме, между тем как этот-то вопрос и подводил Фрейда к насущной для него теме. Метафора как риторический и дидактический прием возможна лишь благодаря существованию некоей базовой, основополагающей метафоры, благодаря не-«естественному», историческому производству некоего *добавочного* механизма, которым *дополняется* психическая организация и тем самым *восполняется* ее ограниченность. Сама идея ограниченности вытекает из подвижного характера этой до-

полнительности. Историко-техническая производительность нашей метафоры, превосходящая индивидуальную или даже родовую психическую организацию, имеет совершенно иной характер, нежели производство внутриспсихической метафоры, даже если предположить, что таковая существует (для этого недостаточно просто назвать ее) и что между обеими метафорами сохраняется связь. Здесь вопрос о *технике* (следовало бы, вероятно, найти другое слово, чтобы вырвать технику из круга традиционной для нее проблематики) отнюдь не вытекает из очевидной оппозиции между психикой и непсихикой, между жизнью и смертью. Письмо здесь — это *téchnē*, понятая как отношение между жизнью и смертью, между настоящим и его репрезентацией, между двумя аппаратами. Оно-то и ставит вопрос о технике — об аппарате как таковом и об аналогии между психическим и непсихическим аппаратами. В этом смысле письмо есть не что иное, как сцена истории и игра самого мира. Оно не исчерпывается простой психологией. В дискурсе Фрейда обнаруживается тот факт, что психоанализ как таковой — это отнюдь не просто некая психология и не просто некий психоанализ.

Возможно, именно так, в рамках фрейдовского открытия, очерчиваются области, располагающиеся по обе стороны того замкнутого пространства, которое можно было бы назвать «платоническим». В ту минуту мировой истории, которая «отметилась» именем Фрейда, сквозь совершенно невероятную мифологию (мифологию нейрологическую или метапсихологическую, ибо нам никогда и в голову не приходило принимать всерьез метапсихологическую басню, разве что высказывая сомнения, способные дезорганизовать и расшатать ее буквальный смысл. По сравнению с нейрологическими сказками, рассказываемыми нам в «Наброске», ее преимущества ничтожны) сказала (не сказавшись) и помыслилась (не помыслившись) саморефлексия историко-трансцендентальной сцены письма; она пишется и одновременно стирается, она метафоризируется и сама себя означает, свидетельствуя в то же время о внутримировых связях и отношениях; она *репрезентируется*.

Возможно (*к примеру; и мы просим отнестись к сказанному ниже со всей необходимой осторожностью*), об этом свидетельствует тот факт, что Фрейд, с замечательной широтой и последовательностью, также *устроил нам сцену письма*. В данном случае эту сцену следует представлять себе иначе, нежели в терминах индивидуальной или коллективной психологии и даже антропологии. Ее нужно помыслить в горизонте мировой сцены — как историю этой сцены. Фрейдовский дискурс *укоренен* в ней.

Итак, Фрейд устраивает нам сцену письма. Устраивает подобно всем пишущим. И подобно всем, знающим толк в письме, он позво-

лил сцене раздваиваться, повторяться и саморазоблачаться на самой сцене. Вот почему именно Фрейду мы предоставим право говорить об устроенной нам сцене. Именно у него мы позаимствуем тот скрытый эпиграф, который безмолвно наблюдал за ходом нашего чтения.

Следуя путем самих метафор пути, метафор следа, прокладки колеи, ходьбы, протаптывания дороги, начинающегося со взлома (с помощью нейрона, света или воска, с помощью дерева или смолы), чтобы внезапно превратиться в составную часть природы, материи, матрикса; неустанно справляясь с указаниями сухого кончика пера и письма без чернил; наблюдая за безостановочным изобретательством и сновидческим воспроизводством механических моделей, которые суть не что иное, как метонимия, бесконечно долго работающая с одной и той же метафорой и упорно подставляющая одни следы и механизмы на место других следов и механизмов, мы задались вопросом, что же удалось совершить Фрейду.

И мы подумали о тех текстах, в которых яснее, чем где бы то ни было, он говорит нам *worin die Bahnung sonst besteht*. В чем состоит пролагание пути.

Мы подумали о «Толковании сновидений»: «Все сложные машины и аппараты в сновидении являются, по всей видимости, половыми органами, большей частью мужскими, в изображении которых символика сновидения, равно как и работа остроумия (*Witzarbeit*), поистине неутомимы» (S. 361).

И, наконец, мы подумали о работе «Торможение, симптом, страх»: «Когда акт письма, заключающийся в том, чтобы позволить чернилам стекать с пера на лист белой бумаги, приобрел символическое значение коитуса, а ходьба превратилась в субститут топтания тела матери-земли, тогда и письмо, и ходьба в равной мере были преданы забвению, ибо они равносильны осуществлению полового акта, пребывающего под запретом».

Примечания

¹ Здесь более чем где бы то ни было между Ницше и Фрейдом возникает систематическая конфронтация по поводу таких понятий, как различие, количество и качество. Ср., например, наряду со многими другими, следующий отрывок из «Архива»: «Наше “знание” ограничивается установлением “количеств”; однако мы не можем помешать себе ощущать эти количественные различия как *качества*. Качество — это *перспективная* истина для нас, а не “в-себе”... Если бы наши чувства в десять раз обострились или, наоборот, притупились, мы бы погибли: это означает, что мы также ощущаем *количественные отношения*

как качества в силу того, что соотносим их с существованием, которое они делают возможным для нас» (*Nietzsche F. Werke*, Bd III, S. 861).

² Эти понятия изначального различания и изначальной задержки невозможно помыслить, оставаясь под властью логики тождества или даже понятия времени. Уже сама абсурдность (достаточно ей обрести хоть сколько-нибудь организованную форму), сказывающаяся в терминах, позволяет выйти за пределы этой логики и этого понятия. Под словом *задержка* нужно понимать нечто иное, нежели отношение между двумя «настоящими»; нужно избавиться от следующего представления: то, что должно было (должно было бы) произойти в настоящий («предшествующий») момент А, случается лишь в настоящий момент В. Понятия изначального «различания» и изначальной «задержки» сложились у нас под влиянием чтения Гуссерля («Введение в «Происхождение геометрии»» (1962), р. 170–171).

³ Письмо № 32 (20-10-95). Механизм: «Три нейронных системы, свободное или связанное состояние количества, первичный и вторичный процессы, основная тенденция нервной системы и ее тенденция к компромиссу, два биологических правила внимания и защиты, признаки качества, реальности и мышления, состояние психосексуальной группы, сексуальная ситуация вытеснения и, наконец, условия существования сознания в качестве перцептивной функции — все это связывалось и до сих пор продолжает связываться воедино! Разумеется, я не могу сдерживать радости. Отчего я не отправил тебе это сообщение двумя неделями раньше...»

⁴ Варбуртон — автор «Божественной миссии Моисея». Четвертая часть его сочинения была переведена в 1744 г. под названием «Опыт о Иероглифах Египтян, из которого явствуют Происхождение и Развитие языка и письма, Древность Наук в Египте и Происхождение культа Животных». Это сочинение, к которому мы возвратимся в другом месте, имело большое влияние. В ту эпоху им было отмечено целое направление мысли, представители которого размышляли о языке и о знаках. Редакторы «Энциклопедии», Кондильяк и, через его посредство, Руссо оказались под сильным воздействием этого сочинения, позаимствовав, в частности, идею об изначальном метафорическом характере языка.

⁵ В работе «Я и Оно» (*G.W.*, Bd XIII, K. 2) также подчеркивается опасность топического представления психических фактов.

⁶ Метафора фотографического негатива встречается весьма часто. Ср.: «О динамике переноса» (*G.W.*, Bd VIII, S. 364–365). Здесь понятия негатива и отпечатка являются главными инструментами аналогии. Анализируя случай с Дорой, Фрейд определяет перенос в терми-

нах издания, переиздания, стереотипной или просмотренной и исправленной перепечатки. В работе «Несколько замечаний о понятии бессознательного в психоанализе», 1913 (*G.W.*, Bd X, S. 436), отношения между сознательным и бессознательным сравниваются с фотографическим процессом: «Первой стадией фотографирования является получение негатива; любое фотографическое изображение должно пройти испытание “негативным процессом”, и те негативы, которые прошли это испытание, допускаются к “позитивному процессу”, завершающемуся получением изображения». Эрве де Сен-Дени посвящает целую главу своей книги подобной же аналогии. Намерения в обоих случаях одинаковы. Но они внушают и осмотрительность, ее мы обнаружим и в «Заметке о чудесном блоке»: «Впрочем, память имеет перед фотографическим аппаратом то же самое замечательное преимущество, которым обладают силы природы, способные самостоятельно обновлять средства собственной деятельности».

⁷ «Сновидение скaredно, скудно, лаконично» (*G.W.*, Bd II/III, S. 284). Сновидение «стенографично» (см. выше).

⁸ В «Метапсихологических дополнениях к учению о сновидениях» (1916. *G.W.*, Bd II/III, S. 419) большой раздел посвящен формальной регрессии; она, как говорится в «Толковании сновидений», приводит к тому, что «привычные для нас способы выражения и представления замещаются первичными» (S. 554). В особенности Фрейд подчеркивает ту роль, которую в данном случае играет словесное представление: «Весьма примечательно, что работа сновидения столь мало пользуется словесными представлениями; она всегда готова подставлять одни слова вместо других до тех пор, пока не найдет такого выражения, которое лучше всего подходит для пластического представления». Далее следует сравнение (проведенное с точки зрения изображения слов и изображения вещей) между языком сновидца и языком шизофреника. Оно заслуживает более подробного обсуждения. Мы, возможно (в противоположность Фрейду?), пришли бы к выводу о том, что строгое определение аномалии в данном случае невозможно. О роли словесного представления в предсознании и, соответственно, о вторичном характере зрительных представлений см. работу «Я и Оно», гл. 2.

⁹ «Das Interesse an der Psychoanalyse» («Заинтересованность в психоанализе») (*G.W.*, Bd VIII, S. 390). Вторая часть этого текста, посвященная «непсихологическим наукам», в первую очередь касается науки о языке (S. 493), предшествующей философии, биологии, истории, социологии, педагогике.

¹⁰ Известно, что в заметке «Über den Gegensinn der Urworte» («О контрастном смысле первослов», 1910) Фрейд, вслед за Абелем, используя множество примеров, заимствованных из иероглифического письма, стремится показать, что противоречивый или неопределенный смысл первослов мог установиться, обрести специфику и условия функционирования лишь на основании жеста и письма (*G.W.*, Bd VIII, S. 214). Об этом тексте и о гипотезе Абеля см.: *Benveniste E. Problèmes de linguistique générale*, ch. VII (рус. пер.: *Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974, гл. IX).

¹¹ Это цитата, которую мы приводили выше и в которой мнесический след различается от «памяти».

¹² Ср.: «По ту сторону...», гл. IV.

¹³ В *Standard Edition* здесь отмечается незначительная неточность в описании Фрейда. «Она не затрагивает самого принципа». Мы склонны полагать, что и в других местах Фрейд искажает техническое описание ради точности аналогии.

¹⁴ Все в той же IV главе работы «По ту сторону...».

¹⁵ Он вновь возникает в том же году в статье «Отрицание» («Verneinung»). В отрывке, который важен здесь для нас благодаря отношению, устанавливаемому между осознанным отрицанием и различанием, отсрочкой, обходным путем (*Aufschub, Denkaufschub*) (различание, союз Эроса и Танатоса), выпускание щупальцев приписывается не бессознательному, а «я» (*G.W.*, Bd XIV, S. 14–15). О понятии *Denkaufschub*, о мышлении как о запаздывании, промедлении, оттяжке, отсрочке, окольном пути, *различании*, противопоставленном или, вернее, различающемся от фиктивного, теоретического, всегда и заведомо преодолеваемого полюса «первичного процесса», см. целиком главу VII (V) «Толкования сновидений». Понятие «обходного пути» (*Umweg*) занимает в ней центральное место. «Тождество мышления», целиком сотканного из воспоминаний, — вот установка, всегда и заведомо вытесняющая «тождество восприятия», установка «первичного процесса», и *das ganze Denken ist nur ein Umweg...* («Все мышление есть лишь обходной путь», S. 607). Ср. также «обходной путь к смерти» (*Umwege zum Tode*) в «По ту сторону...» (S.41). «Компромисс», в смысле Фрейда, — это всегда различание. Так вот, не существует ничего, что предшествовало бы компромиссу.

Жак Деррида

Театр жестокости и завершение представления

Поль Тевенен

*Единственный раз в мире — в силу
события, которое я все же когда-ни-
будь объясню, — Настоящего нет; поистине,
настоящего не существует...*

Малларме. «О Книге»

*.....что же до моих сил,
то они лишь восполняют,
восполняют наличное состояние,
ибо первоначально не было никогда...*

Арто, 6 июня 1947 г.

«...Танец / а стало быть, и театр / до сих пор еще не существуют» — вот что можно прочесть в одной из последних записей Антонена Арто (*Le théâtre de la cruauté*//«84», 1948, № 5—6). Между тем в том же тексте, но чуть выше театр жестокости определяется как «утверждение / чудовищной / и к тому же неотвратимой необходимости». Арто, следовательно, вовсе не призывает к разрушению как к очередному проявлению негативности. Вопреки всему, что он должен уничтожить на своем пути, «театр жестокости / — это не символ зияющей пустоты». Он *утверждает*, он совершает акт утверждения как такового — во всей его полноте, суровой и неизбежной. И однако, в своей сокровенной, чаще всего подспудной и потаенной сути это утверждение, несмотря на всю его «неотвратимость», «до сих пор еще не существует».

Ему только предстоит родиться. Между тем утверждение с необходимостью способно родиться не иначе как в акте возрождения. Для Арто будущее театра (а значит, и будущее вообще) раскрывается лишь в анафорическом жесте, отсылающем к состоянию «до рождения». Театральность должна насквозь пронизать собою и возродить как «плоть», так и «существование». О театре, стало быть, можно сказать то же, что и о теле. Известно, что Арто прожил жизнь, будучи лишен права не только владеть собственным телом, но и сохранять его в непорочности: это право было отнято у него при рождении тем самым богом-похитителем, который родился лишь затем, чтобы «выдать себя / за меня»¹. Очевидно, что возрождение — и Арто неоднократно напоминает об этом — может происходить только за счет своего рода перевоспитания органов. Однако такое воспитание позволяет обрести жизнь «до рождения» и «после смерти» («...лишь умерев / я наконец обрел реальное бессмертие» [р. 110]), но отнюдь не смерти «до рождения» и «после жизни». Именно здесь коренится едва заметное, но принципиальное различие между утверждением с его жестокостью и романтическим негативизмом. Лихтенбергер писал: «Я не в силах избавиться от мысли, что до рождения был мертв и что после смерти вернусь в то же состояние... Если нам случается умереть, а затем вновь родиться, сохранив при этом воспоминание о своем предшествующем существовании, мы говорим, что находились в состоянии беспамятства; но если, придя в сознание, мы обнаруживаем, что у нас другие органы, подлежащие обучению заново, то мы называем это рождением». Для Арто дело идет прежде всего о том, чтобы умирая не умереть, чтобы не позволить богу-похитителю забрать у него жизнь. «Мне кажется, что в минуту окончательной смерти рядом с нами всегда стоит кто-то другой, чужой, забирающий у нас нашу жизнь» («Самоубиенный обществом: Ван Гог»).

Точно таким же образом западный театр был отрешен от собственной сущностной силы, отторгнут от своей *утвердительной* сущности — *vis affirmativa*. И это «лишение прав» произошло в самом начале, оно, собственно, и есть изначальный позыв театра — позыв к рождению, которое на деле оказывается смертью.

Вот почему «на всех сценических площадках этого мертворожденного театра» оставлено некое «место» (*Le théâtre et l'anatomie* // «Rue», 1946, juillet). Театр появился на свет в акте самоисчезновения, породив при этом вполне определенный плод, имя которому — человек. Театр жестокости должен родиться, отделив смерть от рождения и стерев самое имя человека. Театр всегда заставлял заниматься тем, для чего он не был создан: «Последнее слово о человеке все еще не сказано... Театр никогда не создавался для того, чтобы описывать человека и его занятия... Театр подобен тому несурзному паяцу, кото-

рый, пытаясь извлечь музыкальные звуки из церковных кружек с помощью колючей проволоки, вызывает ненависть к человеку, заключившему нас в жесткие рамки... У Эсхила человек страдает, однако хотя бы отчасти он еще продолжает верить в свою божественность и не хочет обрести телесной оболочкой, тогда как у Еврипида он уже погряз в телесности, позабыв, где и когда он был богом...» (*там же*).

Вот почему необходимо пробудить, оживить, восстановить состояние, предшествовавшее исходной точке западного театра, ныне угасающего, умирающего, целиком негативного, — восстановить, чтобы неотвратимая необходимость утверждения ожила во всем своем блеске. Речь, разумеется, идет о неотвратимой необходимости театра, которого пока что не существует, однако утверждению подлежит вовсе не некое *завтра* и не какой-то неведомый доселе «новый театр». Неотвратимая необходимость театра — это перманентная сила. Жестокость пребывает в действии постоянно. То незаполненное пространство, незанятое место, которое уготовано «до сих пор еще не существующему» театру, указывает лишь на непривычность дистанции, отделяющей нас от неотвратимой необходимости — от всегда *присутствующей* (или, скорее, актуальной, *активной*) работы утверждения. В тот самый момент, когда театр жестокости обнаруживает эту дистанцию, он как раз и являет нам свою подлинную загадку. И здесь нам предстоит сделать выбор.

Если сегодня во всем мире (чему есть множество неоспоримых свидетельств) весь театральный авангард заявляет (справедливо или нет, но в любом случае со все возрастающей настойчивостью) о своей приверженности Антонену Арто, то это означает, что вопрос о театре жестокости — о его нынешнем несуществовании и о неотвратимой необходимости его существования — приобрел наконец значение вопроса *исторического*. Историческим этот вопрос является вовсе не потому, что он способен вписаться в так называемую историю театра, и не потому, что он представляет собою определенный этап в становлении театральных форм, и даже не потому, что он занимает определенное место в процессе последовательной смены различных типов театральных постановок. Этот вопрос имеет историческое значение в абсолютном и радикальном смысле слова. Он знаменует собою границу репрезентации, представления.

Театр жестокости не является *представлением*. Это сама жизнь во всей ее непредставимости. Именно жизнь является непредставимым источником представления. «И потому я сказал «жестокость», как если бы я сказал “жизнь”» (*Artaud A. Oeuvres complètes*. P.: Gallimard, 1956–1974, t. IV, p. 137). Эта жизнь несет с собой человека, но по сути своей она не является жизнью человека. Человек лишь представляет жизнь — такова граница (гуманистическая), положенная метафизике

классического театра. «Практикуемый ныне театр можно упрекнуть в чудовищном недостатке воображения. Театр должен сравняться с жизнью, но не с индивидуальной жизнью, не с тем индивидуальным аспектом жизни, где торжествуют ХАРАКТЕРЫ, а с жизнью освобожденной, изгнавшей человеческую индивидуальность, превратившей человека в простой отголосок» (IV, р. 139).

Не является ли *мимесис* наиболее наивной формой репрезентации? Подобно Ницше (и параллели здесь не кончаются), Арто стремится покончить с *подражательной* концепцией искусства, то есть с аристотелевской эстетикой², в которой воплотилась западная метафизика искусства. «Искусство не является подражанием жизни, но сама жизнь — это подражание некоему трансцендентному принципу, в контакт с которым мы вступаем благодаря искусству» (IV, р. 310).

Театр должен быть тем исконным, привилегированным местом, где подражание подвергается разрушению; более, чем любое другое искусство, он отмечен той работой всеобщей репрезентации, когда утверждение жизни сопровождалось процессом ее подрыва и отрицания. Эта репрезентация, чья структура запечатлелась не только в искусстве Запада, но и во всей его культуре (в религиозных и философских течениях, в политике), указывает на нечто большее, нежели особый тип театральной постановки. Вот почему вопрос, ныне встающий перед нами, далеко выходит за рамки театральных технологий. Со всей возможной настойчивостью Арто утверждает: технические и театроведческие проблемы не должны рассматриваться изолированно. Упадок театра как раз и начинается с подобной изоляции. Подчеркивая это обстоятельство, мы вовсе не преуменьшаем существенность и интерес театроведческих проблем или тех революционных переворотов, которые могут происходить в рамках театральной техники. Однако цель, преследуемая Арто, как раз и указывает нам на эти рамки. В той мере, в какой все эти технические и внутритеатральные революции не затрагивают самих оснований западного театра, они продолжают принадлежать и этой истории, и той сцене, которую Арто намеревался взорвать.

Но что значит покончить с подобной принадлежностью? И возможно ли это? При каких условиях сегодняшний театр обретает законное право ссылаться на Арто? Факт тот, что множество современных режиссеров считают себя наследниками и даже (как об этом писалось) «внебрачными сыновьями» Арто. Следует также поставить вопрос о титулах и правах. Где критерии, позволяющие судить об обоснованности тех или иных претензий? При каких условиях мог бы начать «существовать» подлинный «театр жестокости»? Эти технические, но в то же время «метафизические» (в том смысле, в каком пони-

мал это слово Арто) вопросы с неизбежностью возникают при чтении текстов, входящих в книгу «Театр и его Двойник», — текстов, представляющих собой не столько собрание рекомендаций, сколько *на-стояние*, не столько трактат о театральной практике, сколько систему критических размышлений, *подрывающих* историю Запада во всей ее *целостности*.

Театр жестокости изгоняет со сцены Бога. Он не выводит на сцену какой-нибудь новый атеистический дискурс, не дает слово атеизму и не предоставляет подмостки для уже набивших оскомину философствующих логиков, в очередной раз возвещающих о смерти Бога. В силу своей структуры и характера театральная практика жестокости разворачивается в нетеологическом пространстве, а точнее сказать, *создает* это пространство.

Театральная сцена теологична в той мере, в какой на ней господствует слово, воля к слову, установка первичного логоса, который сам по себе не принадлежит театру, но управляет им на расстоянии. Театральная сцена теологична в той мере, в какой ее структура, в полном согласии с незапамятной традицией, включает следующие элементы: отсутствующий, но вооруженный текстом автор-творец, издали наблюдающий за временем и смыслом представления, собирающий этот смысл воедино и управляющий им так, чтобы позволить театральному представлению *представлять* содержание так называемых авторских идей, мыслей и замыслов. Автор делает это с помощью своих представителей — актеров и постановщиков, покорных толкователей его воли, представляющих персонажей, чьи речи более или менее непосредственно представляют мысль создавшего их «творца». Это — рабы-толкователи, покорно осуществляющие провидческие замыслы своего «повелителя», который, впрочем (таков не лишенный иронии закон репрезентативной структуры, организующей все эти отношения), ничего не творит, а лишь создает иллюзию творчества, потому что на самом деле он занимается переложением некоего текста, чья природа, репрезентативная по своей сути, поддерживает с так называемым «реальным» (реально сущим, иными словами, с той «реальностью», которую Арто в предисловии к «Монаху» Льюиса назвал «экскрементом духа») отношение подражательности и репродуктивности. И наконец, пассивная, устроившаяся в креслах публика — зрители, потребители, «ценители» (как называют их Ницше и Арто), соглада-таи, наблюдающие за ровным течением зрелища, не обладающего ни подлинным объемом, ни глубиной. (В театре жестокости зрелищность как таковая не предназначена для созерцания.) Эта целостная структура, где все узловые точки связаны между собой с помощью репрезентации, где сама невозможность представить живое настоящее

скрыта и завуалирована, устранена или смещена за счет включения в бесконечную цепочку репрезентаций, — эта структура и поныне пребывает неизменной. При любых революциях она оставалась в неприкосновенности, и любые революции, как правило, стремились либо сохранить эту структуру, либо ее реставрировать. Именно фонетический текст, слово, звучащая речь (в случае необходимости проговариваемая суфлером, чья будка есть не что иное, как потайной, но совершенно необходимый центр репрезентативной структуры) — именно этот текст обуславливает сам механизм репрезентации. Сколь бы значительна ни была роль живописных, музыкальных и даже жестовых форм, вводимых в западный театр, они в лучшем случае иллюстрируют, сопровождают, обслуживают и украшают текст, вербальную ткань, логос — то *слово*, которое было *сказано* в самом начале. «Итак, если автор — это человек, владеющий словесным языком, а постановщик — его раб, то вся проблема сводится к простому словоупотреблению. Произошло смешение терминов, возникшее из-за того, что для нас — согласно смыслу, придаваемому обычно выражению “постановщик”, — этот человек является не более чем ремесленником, “переработчиком”, своего рода толмачом, навеки обреченным переводить драматические произведения с одного языка на другой; такое смешение окажется неизбежным, а постановщик будет вынужден постоянно тушеваться перед автором до тех пор, пока будет считаться, что словесный язык главенствует над всеми прочими языками и что театр допускает только этот язык, и никакой другой» (IV, р. 143). Отсюда, разумеется, не вытекает, что, стремясь сохранить верность Арто, достаточно довольствоваться усилением роли и ответственности «постановщика», оставляя классическую структуру неизменной.

Благодаря слову (или, точнее, как мы покажем далее, благодаря единству слова и понятия, что весьма существенно), а также под теологическим влиянием древнего «Глагола, задающего меру нашего бессилия», (IV, р. 277) и присущего нам страха, на протяжении всей европейской традиции под угрозой оказывается сцена как таковая. Запад — такова его сущностная энергия — всегда силился изжить сцену. И действительно, сцена, годящаяся лишь на то, чтобы иллюстрировать слово, — это уже не совсем сцена. Ее отношения со словом болезненны, почему «мы и повторяем, что эпоха больна» (т. IV, р. 280). Восстановить сцену в ее правах, начать наконец ставить на сцене, свергнуть тиранию текста — это по сути одно и то же. «Торжество постановки как таковой» (IV, р. 305).

Переплетаясь с историей театра и всей западной культуры, забвение сцены, свойственное западной классике, по всей видимости, как раз и положило начало и этому театру, и этой культуре. Между тем,

несмотря на это «забвение», театр и театральная режиссура процветали на протяжении более чем двух с половиной тысяч лет, претерпевая при этом всевозможные перемены и потрясения; не обращать на них внимания нельзя несмотря на то, что сама театральная структура все еще мирно и безмятежно покоится на своих прочных основаниях. Дело, следовательно, не просто в забвении театральной сцены или в ее поверхностном восстановлении; дело в том, что между реальной и якобы «позабытой» (а в действительности старательно сведенной на нет) сценой продолжала существовать тайная связь, *предательские* отношения, если под словом «предательство» понимать не только неверность, но и способность «выдавать» нечто — против собственной воли обнаруживать и выражать свою скрытую силу. Вот почему в глазах Арто классический театр — это вовсе не отсутствие, отрицание или забвение театра (некий не-театр), а, скорее, замутнение его подлинной сущности, которая все же продолжает просвечивать; это порча и «извращение» — *соблазн*, искажающий сдвиг, смысл и значение которого возникают еще до рождения, до возникновения театральных представлений, у самых истоков трагедии — например, в «Орфических мистериях, столь пленявших Платона», или в «Элевсинских мистериях», освобожденных от всевозможных истолкований, которым они неоднократно подвергались; такова же и «чистая красота, совершенное, полнозвучное, сияющее и прозрачное воплощение которой Платон — пусть и однажды — смог обнаружить в этом мире» (р. 63). Именно об извращении, а вовсе не о забвении, говорит Арто в письме к Бенжамену Кремье (1931): «*Для своего возрождения или просто для жизни театр, будучи искусством автономным и независимым, обязан обособиться от текста, отмежеваться от слова как такового, от литературы, равно как и от всех прочих средств выражения, закрепляемых на письме. Можно, конечно, и дальше заниматься таким театром, где предпочтение отдается тексту — тексту все более многословному и скучному, подчиняющему себе всю эстетику сцены. Однако концепция, заключающаяся в том, чтобы, расставив в ряд кресла и стулья, усадить на них персонажей и заставить их рассказывать друг другу всякие истории, пусть даже и самые увлекательные, — такая концепция еще не является абсолютным отрицанием театра... это, скорее, его извращение*» (подчеркнуто мною. — Ж. Д.).

Освободившись от текста и от автора-бога, театральная постановка обретет наконец творческую, созидательную свободу. Режиссер и участники действия (отныне это уже не актеры *или* зрители) перестанут быть инструментами и органами представления. Означает ли сказанное, что Арто не хотел называть театр жестокости *представлением*? Конечно же, нет — особенно если мы договоримся относительно

сложного и многозначного смысла этого выражения. В данном случае нужно попытаться обыграть все значения немецких слов, которые мы, не заботясь о различиях, одинаково переводим как «представление». Разумеется, отныне театральная сцена *не станет ничего представлять*; она перестанет служить средством наглядной иллюстрации к заранее — вне сцены — написанному, продуманному и пережитому тексту, который следует лишь воспроизвести на сцене, не являющейся более его основой. Не станет она и воспроизводить, *пред-*ставлять нечто уже ставшее — некую данность, во всей полноте существующую до и помимо нее, более древнюю, чем она, и не только отсутствующую на самой сцене, но и с полным правом могущую без нее обойтись: так, к примеру, самоналичие абсолютного Логоса или живое присутствие Бога. И уж тем более театральная сцена не будет представлением в том смысле, в каком под представлением понимается некое зрелище, предлагаемое взору созерцателя. Она не представит нам даже присутствующие предметы, если под таковыми разуместь те, что находятся непосредственно *передо* мной. В театре жестокости представление должно осаждать меня со всех сторон. Таким образом, *не-*представление есть не что иное, как первичное представление, если под представлением понимать еще и развертывание некоего объема — многомерной среды, созидающей свое собственное пространство. Ведь *пространность*, то есть созидание такого пространства, вместить или объять которое не способно никакое человеческое слово, предполагает и иное время (не совпадающее с временем звуковой линейности); оно требует «нового понятия пространства» (р. 317) и «специфической идеи времени»: «В основу театра мы намереваемся положить зрелище, а в зрелище мы введем новое понятие пространства, используя его во всех возможных планах и во всех измерениях — как в глубину, так и в высоту; сюда добавится и специфическая идея времени вместе с идеей движения». «Таким образом, театральное пространство будет использовано не только в разных своих измерениях и объеме, но и со своей, так сказать, *изнанки*» (р. 148–149).

Завершение классического представления влечет за собой восстановление замкнутого пространства, свойственного представлению первичному, которое есть не что иное, как первопроявление силы, или жизни как таковой. Замкнутое пространство — это пространство, созидающееся изнутри самого себя, а не организуемое более из иного, отсутствующего места — из «не-места», или незримой утопии как воплощенного алиби. Этот конец представления означает вместе с тем возобновление первичного представления, а конец интерпретации — восстановление изначальной интерпретации, неподвластной и неподсудной никакому властному слову, никакому властному замыслу. Это — зримое

представление, направленное, несомненно, против всемогущества бесплотного слова (и Арто дорожит творческой силой образов, без которых не было бы и театра — *theatralité*), однако зримость такого представления — это вовсе не зрелищность спектакля, созданного по слову автора-владельца. Такое представление есть не что иное, как самопредставление всего зримого и даже чувственного в их чистом виде.

Именно этот глубинный и сложный смысл представления-зрелища пытается определить Арто в другом месте того же самого письма: «До тех пор пока постановка — даже в глазах самых свободомыслящих постановщиков — будет оставаться лишь орудием представления, вспомогательным средством сценического воплощения произведения, своего рода зрелищной интермедией, лишенной самостоятельного значения, — до тех пор ее задача будет заключаться в том, чтобы скрываться за спиной произведений, на службу которым она себя поставила. И так будет до тех пор, пока главный интерес представляемого на сцене произведения будет заключаться в его тексте, пока в театре, понятом как искусство представления, литература будет главенствовать над представлением, ошибочно именуемым спектаклем, — со всеми пейоративными, побочными, эфемерными и внешними оттенками, свойственными этому слову» (IV, p. 126). Именно так на сценической площадке жестокости будет выглядеть «спектакль, воздействие которого определяется не только его отражательной способностью, но его силой» (p. 297). Возврат к изначальному представлению не только допускает, но и требует, чтобы театр (или жизнь) перестал заниматься «представлением» какого-то другого языка, перестал быть производным от иного искусства, например от литературы, будь это даже поэзия. Ведь в поэзии, коль скоро она является литературой, словесное представление утончает представление сценическое. Спасение от западной «болезни» поэзия сможет лишь в том случае, если она превратится в театр. «Мы полагаем, что существует такая поэзия, которую надлежит раскалывать и освободить из плена письменной поэзии, в формы которой наша потерявшаяся, больная эпоха хочет вместить всю поэзию как таковую. Впрочем, когда я говорю, что она хочет сделать это, я, несомненно, впадаю в преувеличение, ибо в действительности она не способна хотеть чего бы то ни было; она просто подчиняется формальной привычке, от которой совершенно не в силах избавиться. Мы полагаем, что такая стихийная поэзия, тождественная, на наш взгляд, спонтанной энергии естества (хотя, разумеется, отнюдь не всякая естественная энергия тождественна поэзии), именно в театре должна обрести свое наиболее адекватное, чистое, отчетливое и поистине свободное воплощение...» (IV, p. 280).

Вот здесь-то нам и открывается смысл слова «жестокость», означающего *суровость* и *неотвратимость*. Арто, несомненно, хочет, чтобы под словом «жестокость» мы понимали «суровость, непреклонную настоятельность и неуклонную решимость», «несокрушимое упорство», «детерминизм», «подчинение необходимости» и т.п., а вовсе не «сацизм», «ужас», «потoki крови», «распятого врага» (IV, p. 120) и т.п. (некоторые современные спектакли, создаваемые приверженцами Арто, зачастую неистовы и даже кровавы, но они отнюдь не жестоки). Тем не менее в основе жестокости, в основе той неотвратимости, которую принято именовать жестокостью, всегда лежит убийство. И прежде всего — отцеубийство. У самых истоков театра, к которым как раз и надлежит вернуться, мы видим руку, поднятую на узурпатора логоса, на отца, на самого Бога — бога той сцены, которая отдала себя во власть слова и текста. «На мой взгляд, называть себя автором, иначе говоря, творцом имеет право лишь тот, кто прямо и непосредственно распоряжается сценой. Именно здесь — уязвимая точка театра, каким его представляют себе не только во Франции, но и в Европе, да и вообще на Западе: западный театр признает в качестве языка, наделяет свойствами и достоинствами языка, позволяет называться языком (я имею в виду интеллектуальное достоинство, которое обычно соотносится с этим словом) лишь членораздельному, грамматически артикулированному языку, то есть языку словесному, или письменному слову, — слову, которое — произнесено оно или нет — имеет не больше ценности, чем если бы оно было просто написано. В театре, каким мы представляем себе его здесь [в Париже, на Западе. — Ж. Д.], текст — это все» (IV, p. 141).

Что же в таком случае станет со словом в театре жестокости? Должно ли оно умолкнуть или даже исчезнуть?

Отнюдь нет. Слово перестанет управлять сценой, но оно будет на сцене присутствовать, заняв там строго определенное место и получив функцию в рамках системы, которой оно будет подчинено, поскольку известно, что представления театра жестокости должны быть тщательно и заранее регламентированы. Отсутствие автора и его текста вовсе не означает, что сцена будет брошена на произвол судьбы. Нет, сцена не будет отдана на откуп импровизационной анархии. «Бездумному прорицательству» (I, p. 239), «импровизациям Копо» ((IV, p. 131), «сюрреалистическому эмпиризму», *комедии дель арте* или «капризам невежественного воображения» (*там же*)). Все, таким образом, будет *предписано*, закреплено на письме, в тексте, суть которого, однако, уже не будет походить на модель классического представления. Какое же место отведет слову это неотвратимое предписание, вызванное к жизни самой жестокостью?

Слово и его письменная фиксация (фонетическое письмо как основа классического театра), иначе говоря, слово и его письмо будут изгнаны со сцены театра жестокости лишь постольку, поскольку они претендовали на роль *диктовки* — в форме цитаций, рецитаций и повелений. Отныне режиссер и актер перестанут действовать под диктовку: «Мы отречемся от театрального пристрастия к тексту и отвергнем диктатуру писателя» (IV, р.148). Это будет означать и конец *складного слога*, превращавшего театр в некий урок чтения, а также конец «явления, позволявшего некоторым любителям театра заявлять, что чтение пьесы способно доставить столь же большую и несомненную радость, как и ее постановка на сцене» (р. 141).

Как же в таком случае будут функционировать устное и письменное слово? Они превратятся в *жесты*: в этом случае *логическая* и речевая установка, с помощью которой слову обычно обеспечивается рациональная прозрачность, когда оно покрывается странной оболочкой, как раз и придающей ему незамутненность, так что сквозь его истонченную плоть начинает просвечивать смысл, — эта установка либо сводится на нет, либо оказывается в подчиненном положении; уничтожая прозрачность, мы тем самым обнажаем плоть слова, его звучание, интонацию, его внутреннюю силу, позволяем зазвучать тому воплю, который членораздельный язык и логика еще не успели до конца остудить, высвобождаем тот подавленный жест, который таится в недрах всякого слова, то единичное, неповторимое мановение, которое постоянно удушается идеей общего, заложенной как в абстрактном понятии, так и в самом принципе повтора. Известно, какое значение придавал Арто явлению, крайне неточно именуемому *ономатопеей*. Глоссопоiesис (это и не подражательный язык, но и не сотворение имен) подводит нас именно к той *черте*, где слово еще не родилось, когда говорение уже перестало быть простым криком, но еще не стало членораздельной речью, когда повторение и, стало быть, язык как таковой (требующий разделения понятия и звука, означаемого и означающего, пневматики и грамматики, предполагающий свободу перевода и традиции, изменчивость интерпретаций, различие между душой и телом, господином и рабом, Богом и человеком, автором и актером) оказываются *почти* невозможными. Это канун рождения не только самих языков, но и того диалога гуманизма и теологии, которые понуждаются метафизикой западного театра без конца повторять друг другу одно и то же¹.

Речь, следовательно, идет не столько о создании некоей безмолвной сценической площадки, сколько о такой сцене, гул которой еще не успел затихнуть и успокоиться в слове. Слово — это труп психической речи; вот почему, обратившись к языку самой жизни, нам следует

вновь обрести «Речь, существующую до слов»⁴, когда логика репрезентации еще не успела отделить речь от жеста. «Я дополняю устный язык еще одним языком и пытаюсь вернуть речи, таинственные возможности которой ныне позабыты, ее древнюю магическую силу, ее подлинную, завораживающую власть. Когда я говорю, что не стану играть написанную пьесу, я утверждаю, что не стану играть пьесу, в основу которой положены речь и письмо, что в спектаклях, которые я поставлю, будет преобладать физический компонент, который невозможно закрепить и записать с помощью привычного языка слов, и что даже устный и письменный компоненты приобретут при этом новый смысл» (р. 133).

Как же будет обстоять дело с этим «новым смыслом» и прежде всего — с новым театральным письмом? Отныне это письмо уже не будет выполнять ограниченную функцию словесного обозначения, но охватит все пространство нового языка, включая не только фонетическое письмо и транскрипцию устной речи, но и письмо иероглифическое — письмо, в котором фонетические элементы согласуются с элементами визуальными, живописными и пластическими. Именно понятие иероглифа поставлено в центр «Первого манифеста» (1932). «Убедившись в существовании такого пространственного языка — языка звуков, криков, света, звукоподражаний, — театр должен затем организовать его, создав из персонажей и вещей настоящие иероглифы и используя их символизм и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всех возможных планах» (IV, р. 107).

На сцене сновидения, как она описана у Фрейда, речь имеет аналогичный статус, и к этой аналогии стоит присмотреться внимательнее. В «Толковании сновидений» и в «Метапсихологических дополнениях к учению о сновидениях» место, отводимое речи, и ее функционирование строго ограничены. Присутствуя в сновидении, речь включается в него на правах одного из многих элементов, иногда даже как простая «вещь», которой первичный процесс манипулирует в своих собственных интересах. «В этом случае мысли превращаются в образы — прежде всего, зрительные — и изображения слов начинают сводиться к изображению соответствующих вещей, как если бы весь этот процесс подчинялся одной-единственной цели — сделать их пригодными для сценической постановки (*Darstellbarkeit*)». «Весьма примечательно, что работа сновидения столь мало озабочена изображением слов; она всегда готова заменять одни слова другими, пока не найдет такую конфигурацию, которая лучше всего подходила бы для пластической постановки» (*Freud S. Gesammelte Werke*. London, 1940–1952, Bd. X, S. 418–419). Арто также говорит о «визуальной и пластической материализации речи» (IV, р. 83), о том, чтобы «исполь-

зывать слово в конкретном и пространственном смысле», «манипулировать им как неким материальным предметом, способным расшатывать вещи» (IV, р. 87). И когда Фрейду, рассуждающему о сновидении, приходят на ум скульптура и живопись или тот древний живописец, наподобие авторов комиксов, рисовавший людей «со свешивающимися изо рта картушами, где в виде надписи (*als Schrift*) была представлена устная речь, которую живописец тщетно пытался изобразить на своей картине» (G.W., II–III, S. 317), нетрудно понять, во что может превратиться слово, когда оно становится простым элементом — местом, очерченным и выделенным для одной из разновидностей письма в рамках общего письма и в пространстве представления. Это — структура ребуса или иероглифа. «Содержание сновидения дано нам как идеографическое письмо (*Bilderschrift*)» (S. 283). А в одной статье 1913 года говорится: «Под словом “язык” здесь не следует понимать лишь выражение мысли с помощью слов, но также язык жестов, равно как и любой другой способ выражения психической деятельности, такой, например, как письмо...» «Если принять во внимание, что в сновидении средствами изображения являются прежде всего не слова, а зрительные образы, то гораздо вернее будет сравнить сновидение не с языком, а с системой письма. В самом деле, толкование сновидения от начала и до конца аналогично расшифровке какого-нибудь древнего идеографического письма, подобного египетским иероглифам...» (G.W., VIII, S. 404).

Трудно судить, в какой мере Арто, нередко обращавшийся к психоанализу, близок здесь к тексту Фрейда. В любом случае примечательно, что взаимоотношения речи и письма в театре жестокости он описывает в соответствии с терминологией Фрейда, о котором в те времена были еще мало осведомлены. Уже в «Первом манифесте» (1932) говорится: «ЯЗЫК СЦЕНЫ: Дело идет вовсе не об упразднении членораздельной речи, но о том, чтобы придать словам примерно ту же значимость, которую они имеют в сновидениях. В остальном же необходимо будет найти новые способы записи такого языка, близкие либо к приемам музыкальной транскрипции, либо к шифровальному коду. Очевидно, что, описывая обычные предметы или даже человеческое тело, вознесенное до высоты знака, вполне можно вдохновляться иероглифическими обозначениями...» (IV, р.112). «Это вечные законы, законы всякой поэзии и всякого жизнеспособного языка; среди же всего прочего меня интересуют китайские идеограммы и древние египетские иероглифы. Следовательно, отнюдь не стремясь ограничить возможности театра и языка под тем предлогом, что я отказываюсь играть написанные пьесы, я раздвигаю язык сцены, я умножаю его возможности» (р. 133).

Тем не менее для Арто было важно сохранить дистанцию по отношению к психоанализу и в особенности к фигуре самого психоаналитика — человека, полагающего, что он может говорить от имени психоанализа, не выпуская из рук инициативу, обладая властью и правом на инициацию.

В самом деле, театр жестокости есть не что иное, как театр сновидения, но сновидения *жестокое*, то есть абсолютно неотвратимого в своей детерминированности, сновидения от начала и до конца просчитанного, управляемого, — в противоположность сновидению спонтанному, отличающемуся, по мнению Арто, эмпирическим беспорядком. Как пути, так и образы сновидения поддаются контролю. Сюрреалисты читали Эрве де Сен-Дени⁵. При театральной обработке сновидения «поэзия и наука должны наконец соединиться» (р. 163), а для этого, несомненно, нужно воспользоваться средствами той современной магии, каковой и является психоанализ: «Я предлагаю вернуться в театре к этой простейшей магической идее, подхваченной психоанализом» (р. 96). Однако здесь не следует поддаваться тому соблазну движения на ошупь, который, по мнению Арто, таят в себе сновидение и бессознательное. Нужно создать или воссоздать *закон* сновидения: «Я предлагаю отказаться от того эмпиризма образов, которые случайно привносятся бессознательным и которые столь же бессознательно вводятся в оборот под именем поэтических образов» (*там же*).

Именно потому, что Арто хочет, чтобы «на сцене воссияли и восторжествовали» «нарочитая неясность и магнетическое колдовство сновидений» (II, р. 23), он как раз и отвергает претензии психоаналитика на роль интерпретатора, вторичного комментатора, герменевта или теоретика, и, несомненно, он отверг бы психоаналитический театр столь же энергично, сколь энергично он осудил театр психологический, причем по тем же самым причинам: отказ от потаенного внутреннего мира, от читателя, от директивной интерпретации и от психодраматургии. «На сцене *бессознательное* не будет играть никакой самостоятельной роли. Оно и без того порождает немало путаницы как у автора, благодаря постановщику и актерам, так и у зрителей. Тем хуже для всевозможных аналитиков, любителей покопаться в душе и сюрреалистов... Драмы, которые мы будем играть, надежно скрыты от взгляда любых комментаторов-соглядатаев» (II, р. 45)⁶. Как по своему месту, так и по статусу психоаналитик принадлежит структуре классической сцены, форме ее социальности, ее метафизике, религии и т.п.

Итак, театр жестокости — это не театр бессознательного. Едва ли не наоборот. Жестокость это и есть сознание, воплощенная ясность ума. «Жестокость не существует помимо сознания, помимо своего ро-

да практического сознания». И это сознание живет убийством, осознанием убийства, о чем уже упоминалось выше. Арто говорит об этом в «Первом письме о жестокости»: «Именно сознание придает всякому жизненному действию его кровавый цвет и жестокий оттенок, ибо известно, что жизнь — это всегда чья-то смерть» (IV, p.121).

Вполне вероятно также, что Арто выступает против фрейдовского представления о сновидении как об исполнении вытесненного желания, то есть против его замещающей функции: с помощью театра он хочет вернуть сновидению достоинство, увидеть в нем не простой механизм подмены, а нечто более изначальное, свободное и *утвердительное*. Быть может, именно против определенного представления о характере фрейдовского мышления направлены следующие строки «Первого манифеста»: «Однако рассматривать театр как вспомогательный психологический или моральный механизм, воображать, что сновидения как таковые выполняют всего лишь замещающую функцию, — значит умалять глубинную поэтическую значимость не только сновидений, но и театра» (p. 110).

И наконец, психоаналитический театр способен сыграть десакрализующую роль, утвердив Запад в его замыслах и оправдав западный путь развития. Театр жестокости — это иератический театр. Если регрессия к бессознательному (ср. IV, p. 57) не пробуждает чувства священного, не становится первичным «мистическим» опытом «откровения» и «обнаружения» жизни, она терпит крах⁷. Мы уже видели, почему сугубо фонические знаки должны быть замещены иероглифами. Добавим к сказанному, что и связь иероглифов с областью священного несравненно теснее. «Я же хочу [в другом месте Арто говорит: «могу». — Ж. Д.] иероглифом дыхания возродить идею священного театра» (IV, p. 182, 163). В недрах жестокости должна свершиться новая эпифания божественного и сверхъестественного — и она совершится не вопреки, а благодаря устранению Бога и разрушению теологической театральной машинерии. Все божественное было опорочено Богом, а точнее, человеком, который, обособившись от Жизни с помощью Бога, позволив себе узурпировать собственное рождение, тем самым осквернил божественность божественного. «Ибо, отнюдь не разделяя веры в сверхъестественное и божественное начала, выдуманные самим человеком, я все же полагаю, что именно тысячелетнее вмешательство человека закончилось тем, что образ божественного оказался для нас искаженным» (IV, p. 13). Таким образом, восстановить божественную жестокость можно лишь посредством убийства Бога, а точнее — человекобога⁸.

Теперь, быть может, настало время спросить себя не о том, в каких условиях современный театр может проявить верность Арто, но о тех

обстоятельствах, когда он ему наверняка изменяет. Каковы мотивы измены, присутствующие даже у тех, кто во всеуслышание, воинственно и шумно заявляет о своей приверженности к Арто? Ограничимся перечислением этих мотивов. Вне всякого сомнения, театру жестокости чужд:

1. Любый несакральный театр.

2. Любый театр, ставящий в привилегированное положение речь, или глагол, иными словами, любой словесный театр — даже такой, где дело идет о привилегиях саморазрушающегося слова — слова, превратившегося в жест или обернувшегося бесконечными повторами и перепевами, *самоотрицанием* слова, театральным нигилизмом, именуемым также «театром абсурда». Мало того, что, изнуренный словом, подобный театр не сумеет подорвать основы классической сцены, — он не сможет стать и *утверждением* в том смысле, в каком понимал это слово Арто (и, вероятно, Ницше).

3. Любый *абстрактный* театр, коль скоро он всегда норовит что-нибудь да изъять из целостного организма искусства, а значит, и самой жизни во всей полноте ее смысловых ресурсов, — танец, музыку, объем, пластическую глубину, зрительный, звуковой, фонический образ и т.п. Абстрактному театру не нужны ни смысловая целостность, ни полнота переживаний. Отсюда, разумеется, не следует, будто достаточно собрать и объединить все существующие на свете искусства, чтобы возник некий целостный театр, обращенный к «целостному человеку» (IV, р. 147⁹). Нет ничего дальше от такого театра, чем подобная сборка по частям, чисто внешнее и искусственное обезьянничанье. Напротив, известное выхолащивание обычных сценических средств порой более верно ведет по пути, указанному Арто. Если предположить (хотя мы сами и не верим в это предположение), что имеет хоть какой-то смысл говорить о преданности Антонену Арто, о верности его своеобразному «завету» (хотя по отношению к Арто сомнительно уже само это понятие), то подобная преданность, несомненно, требует сегодня не столько всеобщей мобилизации различных художеств и художников, доморощенной шумихи и суеты под лукавым, но доброжелательным взором полиции, сколько неукоснительной, кропотливой, терпеливой и беспощадной в своей разрушительности работы, рачительной остроты взгляда, строго всматривающегося в главные детали пока что еще весьма прочного механизма.

4. Любый театр очуждения, поскольку тот с нравоучительной настоятельностью и последовательной тяжеловесностью пытается освятить неучастие зрителей (и даже постановщиков и актеров) в творческом акте, их непричастность той силе, которая, вторгаясь в сценическое пространство, насквозь пронизывает его. Так называемый

Verfremdungseffekt остается в плену как у классического парадокса, так и у «европейского идеала искусства», «стремящегося привести дух в состояние, отторгнутое от силы и лишь созерцающее ее экстазы» (IV, р. 15). Однако как только «в театре жестокости зритель оказывается посреди зрелища, окружающего его со всех сторон» (IV, р. 98), созерцательная дистанция, утрачивая свою чистоту, уже не может абстрагироваться от чувственной среды во всей ее целостности; как бы осажденный со всех сторон, зритель не в силах *организовать* предстоящее ему зрелище и превратить его в завершенный объект. Отныне нет ни зрителей, ни зрелища, есть только *праздник* (ср. IV, р. 102). Все границы, очерчивающие круг классической театральности (представляемое/представляющее, означаемое/означающее, автор/постановщик/актеры/зрители, сцена/зал, текст/интерпретация и т.п.), являли собой не что иное, как этико-метафизические запреты – морщины, гримасы, ужимки, симптомы страха, испытываемого перед опасностью праздника. В праздничном пространстве, распахнутом силою трансгрессии, дистанция, присущая театральному представлению, обречена на уничтожение. Перед лицом «абсолютной» и «безосновной» опасности праздник жестокости сокрушает любые ограждения и барьеры безопасности (сентябрь 1945 г.): «Мне нужны актеры, которые были бы прежде всего живыми существами, то есть, находясь на сцене, не боялись настоящего удара кинжалом, не испытывали *абсолютно* реального волнения перед воображаемыми родами; Муне-Сюлли верит в то, что он делает, создавая соответствующую иллюзию, однако он чувствует, что защищен барьером безопасности, тогда как я уничтожаю этот барьер...» (Письмо к Роже Блену). Перед лицом праздника, как его именует Арто, и перед лицом угрозы «безосновности» так называемый «хеппенинг» способен вызвать лишь улыбку: к опыту жестокости он относится примерно так же, как карнавал в Ницце – к Элевсинским мистериям. Причина, в частности, в том, что он подменяет политической смутой ту тотальную революцию, которой требовал Арто. Праздник должен быть политическим *актом*, а *акт* политической революции всегда *театрален*.

5. Любой неполитический театр. Мы сказали, что праздник должен быть политическим *актом*, а не более или менее красноречивым, педагогичным и цивилизованным способом поделиться с аудиторией той или иной мыслью, ознакомить ее с определенным морально-политическим мировоззрением. Если обстоятельно поразмыслить (для чего у нас здесь нет возможности) о политическом смысле этого акта и этого праздника, об образе общества, столь привлекавшего Арто, то следовало бы вспомнить (отметив при этом различие, таящееся в величайшем сходстве) критику со стороны Руссо классического зрели-

ща, его недоверие к *членораздельному* языку, его идеал всенародного праздника, которым нужно заменить представления, равно как и его модель абсолютно самодостаточного общества — небольших сообществ, где — в решающие моменты социальной жизни — само обращение к *представлению* оказывается бесполезным и даже губительным. К «представлению» значит к «замещению», к «делегированию» — как политическому, так и театральному. Сказанное можно было бы проиллюстрировать совершенно конкретными примерами: Руссо с подозрением относится к самой фигуре *представителя* (независимо от того, что именно он представляет); не только в «Общественном договоре», но и в «Письме к г-ну Д' Аламберу» он предлагает заменить театральные представления всенародными празднествами, где не будет ни спектаклей, ни зрелищ, вообще никакого «показа» и где зрители сами станут актерами: «Каковы же будут эти зрелища? Что будут показывать там? Ничего, если угодно... Поставьте посередине площади столб, украшенный цветами, соберите вокруг него народ — и празднество возникнет само собой. Или еще лучше — включите самих зрителей в представление, сделайте их одновременно и актерами».

6. Любой идеологический, культурный, коммуникативный, *истолковывающий* (разумеется, в обычном, а не в ницшевском смысле этого слова) театр, стремящийся довести до нашего сведения некоторое содержание, передать известное сообщение (какова бы ни была его природа — политическая, религиозная, психологическая, метафизическая и т.п.), позволяющий слушателям¹⁰ уяснить смысл сказанного; такой театр не укладывается до конца в сценический *акт* и в *наличное сценическое время*, не совпадает со сценическим представлением и может быть *повторен* независимо от сцены и помимо нее. Здесь мы подходим к тому, что, по-видимому, составляет глубинную суть всей концепции Арто, суть сделанного им историко-метафизического выбора. *Арто хотел уничтожить повтор как таковой*. Повтор был для него злом, и, вероятно, именно вокруг этого центра можно было бы организовать чтение всех его текстов. Повтор отделяет силу, наличие и жизнь от самих себя. Такое отделение напоминает продуманный и расчетливый поступок человека, дающего себе отсрочку ради самосохранения, не решающегося на траты и уступающего чувству страха. Именно всевластие повтора привело к появлению всего того, что хотел разрушить Арто, и это всевластие имеет сразу несколько имен: Бог, Бытие, Диалектика. Бог — это вечность, чья смерть длится бесконечно долго и, подобно различию и повтору в самой жизни, бесконечно этой жизни угрожает. Страшиться следует не живого Бога, а Бога-Смерти. Бог — это Смерть. «Ибо даже бесконечность — это смерть, / бесконечность — это имя мертвеца, / который еще не умер» («84»). Ед-

ва только возникает повтор, сразу же является Бог, и настоящее начинает остерегаться, выжидать, ускользая от самого себя. «Абсолют не есть бытие, и он никогда бытием не станет, ибо не может им стать, не совершив тем самым преступления против меня, — не исторгнув из меня того бытия, которому хочется однажды стать Богом, хотя это и невозможно, поскольку Бог не может целиком и полностью обнаружиться за один раз; ведь известно, что, будучи бесконечностью мгновений вечности, Бог обнаруживает себя бесконечное число раз во все мгновения вечности, что и создает непрерывность» (9-1945). Бытие — вот еще одно имя репрезентирующего повтора. Бытие — это форма, в которой бесконечные в своем многообразии формы и силы жизни и смерти могут до бесконечности перемешиваться и повторяться в слове, поскольку неперменным условием возникновения любого слова и любого знака вообще является сама возможность их повторения. Знак, неспособный к повторению, не разделенный надвое уже в первый момент своего существования, не является знаком. Знаковая отсылка, таким образом, должна носить идеальный характер, а идеальность есть не что иное, как гарантированная способность к повторению, позволяющая всякий раз отсылать к одному и тому же явлению. Вот почему Бытие — это ключевое слово вечного повторения, победа Бога и Смерти над жизнью. Отказываясь, подобно Ницше (в «Рождении трагедии...», например), подводить Жизнь под понятие Бытия, Арто выворачивает генеалогический порядок наизнанку: «Прежде всего, жить и быть в соответствии с потребностями собственной души; проблема бытия вытекает отсюда лишь как следствие» (9-1945). «У человеческого тела нет худшего врага, нежели бытие» (9-1947). В ряде других неизданных текстов Арто делает акцент на том, что он называет «запредельностью бытия» (2-1947), переводя это выражение Платона (которого он, несомненно, читал) в ницшеанский стилиевой регистр. И наконец, Диалектика есть не что иное, как движение, с помощью которого всякая трата тут же и возмещается; это — экономия повтора. Экономия истины. Повтор как будто *сводит на нет* негативность, концентрирует и оберегает ушедшее настоящее как воплощенную истину, как идеальность. Истина есть то, что поддается повторению. Отказ от повтора, безоглядная саморастрата того, что, случаясь лишь однажды, полностью исчерпывает настоящее, как раз и должны положить конец не только боязливой дискурсивности и фатальной онтологичности, но и диалектике, ибо «диалектика [известного рода диалектика. — Ж. Д.] меня и погубила...» (9-1945).

Нас всегда губит именно диалектика, ибо она в любой момент готова *посчитаться* с нашим отрицанием. Равно как и с утверждением. Отвергнуть смерть как воплощенный повтор — значит утвердить ее

как наличную и безоглядную саморастрату. И наоборот. Такова схема, в которую, как в ловушку, попадает повторяющееся утверждение у Ницше. Чистая трата, абсолютная самоотдача, обрекающая смерти однократность настоящего, чтобы явить настоящее *как таковое*, — подобная самоотдача уже стремится сохранить присутствие настоящего, она уже раскрыла книгу и распахнула память — мысль о бытии как память. Если мы не стремимся удержать настоящее, то, значит, желаем уберечь все, что составляет его необходимое и смертоносное присутствие, все неповторимое в нем. Насладиться чистым различием. Такова сведенная к голой схеме матрица всей истории мысли, занимающейся самоосмыслением со времен Гегеля.

Сама осуществимость театра — вот на чем с необходимостью сосредоточивается эта мысль, осознающая трагедию как воплощение повтора. Нигде угроза повтора не бывает столь явственной, как в театре. Нигде более мы не бываем так близки к сцене как к источнику повтора, как к изначальному повтору, который и следует изжить, оторвав от самого себя как от собственного двойника. Не в том, разумеется, смысле, в каком Арто говорил о двойнике в «Театре и его Двойнике»¹¹, но имея в виду ту складку, то внутреннее удвоение, которое — в неодолимом порыве к повтору — отнимает у театра, у жизни и т.п. само наличное событие в его наличности как таковой. «Единожды» — вот где коренится загадка всего, что не обладает смыслом, не имеет присутствия, не поддается расшифровке. Так вот, для Арто каждый праздник жестокости должен состояться лишь *единожды*: «Оставим школьным учителям критику текстов, а эстетам — критику форм и признаем, что сказанное однажды не может быть сказано во второй раз, что одно и то же выражение не подлежит повторению и не может жить дважды, что всякое отзвучавшее слово мертво, что оно действительно лишь в момент произнесения, что, будучи раз употреблена, любая форма далее становится непригодной, побуждая искать другую, новую форму, и что театр — это единственное место в мире, где единожды сделанный жест нельзя воспроизвести повторно» (IV, р. 91). Вероятно, дело обстоит именно так: театральное представление носит конечный характер; однажды состоявшись, оно не оставляет после себя ни малейшего следа, никакого вещного свидетельства. Такое представление — это не книга и не произведение, это энергия, и в этом смысле оно — единственно возможное искусство самой жизни. «Театр как раз и учит о бесполезности действия, которое, раз совершившись, не может быть совершенно повторно, равно как и о высшей пользе не использованного действием состояния, которое, как бы обратившись *вспять*, создает эффект сублимации» (р. 99). В этом смысле театр жестокости есть не что иное, как искусство различия, искусство неэко-

номной, безоговорочной, безоглядной саморастраты, уничтожающей само понятие об истории. Это — само присутствие и само различие в их чистом виде. Однажды свершившись, такое действие должно быть забыто, активно забыто; оно требует того *активного забывания* (*aktive Vergesslichkeit*), о котором Ницше говорит во втором отделе «Генеалогии морали», где, кстати, разъясняются также понятия «праздника» и «жестокости» (*Grausamkeit*).

Неприязнь Арто к нетеатральному письму имеет тот же смысл. В отличие от Платона в «Федре» Арто интересует не телесное движение как таковое, не чувственный и мнемотехнический, гипомнесический знак, внешний по отношению к истине, непосредственно пишущейся в душе, но, напротив, письмо как вместилище умопостигаемой истины, инобытие живого тела, как идеальность и воплощенный повтор. Платон критикует письмо за его телесность, а Арто критикует письмо за то, что оно изживает тело, уничтожает живое, неповторимое в своей однократности движение. Письмо это само пространство, а также возможность повтора как такового. Вот почему «нужно покончить с самой приверженностью к текстам и к *письменной* поэзии. Написанным поэтическим произведением можно воспользоваться лишь один раз, а затем его следует уничтожить» (IV, р. 93–94).

Рассмотрев различные мотивы неверности по отношению к театру жестокости, нетрудно понять, что верность в данном случае попросту невозможна. Во всем мире сегодня не существует театра, который отвечал бы устремлениям Арто, причем его собственные режиссерские опыты отнюдь не составляют исключения, и он знал об этом лучше других: «грамматика» театра жестокости, которую, по его словам, еще нужно «открыть», — это навеки недостижимый идеал такого представления, которое исключало бы повторное воспроизведение, идеал такой *ре-презентации*, которая была бы воплощенной полнотой присутствия и не таила бы в себе собственного двойника, несущего ей смерть, — идеал неповторимого и, стало быть, вневременного настоящего, иными словами — не-настоящего. Настоящее как таковое вырисовывается, проступает и предстает перед нами, открывая взору сцену времени, или сценическое время, лишь в том случае, если оно принимает в себя свое собственное различие, во внутренней складке, в репрезентации совершает акт изначального повторения. Диалектический акт.

Арто знал об этом («...известного рода диалектика...»). Ведь правильно помыслив сам *горизонт* диалектики (и выйдя тем самым за пределы трафаретного гегельянства), мы, возможно, поймем, что она есть не что иное, как бесконечное движение конечного, единства жизни и смерти, различия, изначального повторения, иными словами, что она есть начало трагедии, понятой как отсутствие простого

первоначала. В этом смысле диалектика есть трагедия и единственная форма утверждения, которую можно противопоставить философскому или христианскому понятию о чистом первоначале, самой «идее начала»: «Однако идея начала постоянно понуждала меня совершать глупости, и я все время пытался отгородиться от идеи начала, являющейся по своей сути христианской идеей...» (сентябрь 1945 г.). Трагизм заключается не в невозможности, а в неизбежности повторения.

Арто знал, что театр жестокости берет свое начало и разыгрывается отнюдь не в незапятнанном лоне изначального присутствия, но в рамках представления, во «времена второго Творения», что он возникает из конфликта сил, который неведом простому первоначалу. Разумеется, жестокость и здесь способна себя обнаружить, но тем самым она подвергается *повреждению*. Первоначало *повреждено* изначально. В этом и состоит алхимия театра: «Возможно, прежде чем двигаться дальше, нас попросят сказать, что же мы понимаем под типическим и первичным театром. Тем самым мы окажемся в самом центре проблемы. Действительно, задавшись вопросом об истоках и смысле (об изначальной неизбежности) театра, мы — в метафизическом плане — обнаружим здесь, с одной стороны, материализацию или, вернее, овнешнение некоей сущностной драмы, которая, подобно единству во множестве, содержит в себе сущностные принципы любой драмы, обладающие собственной *направленностью* и заранее *дифференцированные*; этой дифференциации недостаточно, чтобы указанные принципы утратили свой принципиальный характер, но ее достаточно, чтобы нести в себе — субстанциально и активно, словно гроззовые разряды — бесконечные возможности драматических конфликтов. Подобную драму нельзя анализировать с философской точки зрения. Ее можно анализировать лишь поэтически... И мы прекрасно понимаем, что такая сущностная драма действительно существует, что она являет нам образ чего-то несравненно более чудесного, нежели само Творение, и что ее следует представлять как следствие некоей Воли — единой и *бесконфликтной*. Можно полагать, что эта сущностная драма, лежавшая в основе всех Великих Мистерий, причастна временам второго Творения — временам наступивших трудностей и пришествия Двойника, временам владычества материи и оплотнения идеи. Похоже, что там, где царят простота и порядок, не может быть ни театра, ни драмы и что, подобно поэзии, хотя и на иных путях, истинный театр рождается из анархии, пребывающей в процессе самоорганизации...» (IV, р. 60–62).

Получается, что и первичный театр, и жестокость также начинаются с повтора. Однако если идея театра без представления, будучи в принципе неосуществимой, не способна служить непосредственному устройству театральной практики, то она, быть может, позволяет нам

представить себе его первоначало, преддверие и предел, помыслить современный театр с начала его истории и в горизонте его смерти. Тем самым энергия западного театра сужается до пределов собственных возможностей, которые носят отнюдь не случайный характер и предстают как созидательный центр и структурирующий пункт всей истории Запада. Однако повтор скрадывает и этот центр, и этот пункт, так что сказанное нами о возможности, скрываемой повтором, не позволяет говорить ни о смерти как о *горизонте*, ни о рождении как о *начале*, имевшем место в прошлом.

Арто находился в непосредственной близости от этого предела — возможности и одновременно невозможности чистого театра. Чтобы быть наличием и самоналичием, всякое наличие должно было когда-то совершить акт саморепрезентации и, стало быть, повреждения. Само утверждение, повторяясь, должно претерпеть повреждение. А это значит, что убийство отца, которым открывается как история представления, так и пространство трагедии, — убийство, которое, в сущности, Арто хочет повторить в непосредственной близости к первоначалу, но повторить *однократно*, — это убийство, не имея конца, повторяется до бесконечности. Оно и начинается с повторения. Оно повреждается в актах самоистолкования, сопровождаемых актами саморепрезентации. Тем самым оно само себя уничтожает, подтверждая именно тот закон, который оно нарушает. А для этого достаточно самого существования знака, иными словами, повтора.

Рассматривая понятие предела с этой стороны и в той мере, в какой Арто стремился спасти чистоту присутствия, лишенного внутренних различий и избавленного от власти повтора (или — парадоксальным образом — спасти чистоту чистого различия¹²), он желал, чтобы существование театра как такового стало невозможным; он сам стремился уничтожить театральную сцену и не хотел видеть, что происходит в том месте, где обитает или куда навевается отец, — в месте, где царит вновь и вновь повторяющееся убийство. Разве не стремится Арто свести на нет первосцену, когда пишет в «Здесь покоится»: «Я, Антонен Арто, я есмь свой собственный сын, / отец, мать / и я сам»?

Арто острейшим образом сам сознавал, что стоит на краю тех возможностей, которыми располагает театр, что ему одновременно хочется и создать, и уничтожить театральную сцену. Декабрь 1946 года:

«А теперь я хочу сказать одну вещь, которая многих ошеломит.

Я — враг

театра.

И всегда им был.

Насколько я люблю театр,

Настолько — именно по причине любви к нему — я его враг».

Из дальнейшего текста явствует, что именно с театром как воплощенной повторяемостью Арто и не может смириться и что именно от театра как воплощенной неповторяемости он не в силах отречься:

*«Театр — это эмоциональная переполненность,
Чудовищный перенос сил
от тела
к телу.*

*Этот перенос не может повторяться дважды.
Нет ничего кощунственнее системы балийцев, заключающейся в том, чтобы,
однажды совершив этот перенос,
не пытаться совершить другой,
но воспользоваться особой системой ворожбы,
дабы лишить астральную фотографию однажды обретенных жестов».*

Театр как повторение того, что повторено быть не может, театр как изначальный повтор различия в конфликте сил, где «зло — это перманентный закон, а благо — усилие, сопутствуемое жестокостью» — таков смертоносный предел жестокости, начинающейся в акте ее саморепрезентации.

Именно потому, что представление безначально, оно не имеет и конца. Однако то, что нельзя помыслить имеющим конец, может иметь завершение. Завершение — это круговая граница, внутри которой повторяемость различия повторяется до бесконечности. Иными словами, это *игровое* пространство, движение которого есть подвижность самого мира, понятого как игра. «В свете абсолюта сама жизнь — игра» (IV, р. 282). Эта игра есть не что иное, как единство необходимости и случайности («Бесконечность — это не бог, а случай», — «Фрагментации»), и эта игра носит художественный характер¹³.

Помыслить завершение представления — значит помыслить жестокую силу смерти и силу игры, когда самозарождение и самонаслаждение присутствия становятся возможны именно благодаря представлению, где присутствие скрывается в складках собственного различия. Помыслить завершение представления — значит помыслить трагизм как таковой — трагизм не как изображение или представление судьбы, но как судьбу представления, как беспричинную и безосновную неотвратимость.

Вот почему именно в своей завершенности представление *неминуемо* продолжается.

Примечания

¹ «84», 1948, № 5–6, р. 109. Тексты, при которых я указываю дату их написания, в настоящее время не изданы.

² «Психология оргазма, как быющего через край чувства жизни и силы, в котором даже страдание действует как возбуждающее средство, дала мне ключ к понятию *трагического* чувства, неверно понятого как Аристотелем, так и в особенности нашими пессимистами». Искусство как подражание природе существенным образом связано с катартической темой. «Не для того, чтобы освободиться от ужаса и сострадания, не для того, чтобы очиститься от опасного аффекта бурным его разряжением, как понимал это Аристотель, — а для того, чтобы, наперекор ужасу и состраданию, *быть самому* вечной радостью становления, — той радостью, которая включает в себе также и *радость уничтожения* (*die Lust am Vernichten*). Но тут я снова соприкасаюсь с тем пунктом, из которого некогда вышел, — «Рождение трагедии» было моей первой переоценкой всех ценностей: тут я снова возвращаюсь на ту почву, из которой растет мое хотение, моя *мочь*, — я, последний ученик философа Диониса, — я, учитель вечного возвращения...» (*Ницше Ф. Сочинения.*: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990, с.629).

³ Следовало бы сопоставить «Театр и его Двойник» с «Опытом о происхождении языков», а также со всеми сопутствующими текстами Руссо и Ницше и на этой основе восстановить *систему* аналогий и оппозиций.

⁴ «В этом театре всякое творчество исходит от сцены, оно обретает свое воплощение, самый свой исток в потаенном психическом импульсе, который есть не что иное, как Речь, существующая до слов» (IV, р. 72). «Этот новый язык... гораздо больше исходит из НЕОБХОДИМОСТИ речи, нежели из речи, уже успевшей оформиться» (р. 132). В этом смысле всякое слово — это знак, симптом определенной усталости живой речи, признак болезни жизни. Слово как удобопонятная речь, подчиненная целям передачи и повторения, есть смерть, прокрадывшаяся в язык: «Создается впечатление, что дух, истощив все свои силы, решил сделать речь удобопонятной» (р. 289). О необходимости «изменить предназначение слова в театре» см.: IV, р. 86–87–113.

⁵ «Сновидения и средства управлять ими» (1867) упоминаются в самом начале «Сообщающихся сосудов».

⁶ «Нищета психеи, которая вряд ли существует в действительности и которую целый картель так называемых психологов неустанно выискивает в мускулах человечества» (Письмо, написанное из 'Успалиона Роже Блену 25 марта 1946 г.). «До нас дошло весьма мало докумен-

тальных свидетельств (к тому же весьма сомнительных) относительно средневековых Мистерий. Несомненно, что с чисто сценической точки зрения они обладали возможностями, которых современный театр лишен вот уже в течение нескольких столетий; в них, однако, если вспомнить позабытые ныне споры души, можно обнаружить и такие познания, которые современный психоанализ заново открыл лишь недавно, причем в смысле гораздо менее эффективном и нравственно менее плодотворном, нежели в мистических драмах, представлявших-ся на паперти» (2.-1945). Этот отрывок умножает число агрессивных выпадов Арто против психоанализа.

⁷ «Все в этом поэтическом и активном способе рассматривать выразительные возможности сцены понуждает нас отвернуться от представления о театре как о чем-то человеческом, злободневном и психологическом, возвратившись к тому религиозному и мистическому представлению о нем, смысл которого совершенно утрачен нашим современным театром. И если довольно бывает произнести слова “религиозный” и “мистический”, чтобы тебя сочли каким-то церковным служкой или совершенно безграмотным бонзой, чуждым буддийскому храму и годным лишь на то, чтобы вращать молитвенные барабаны, — это свидетельствует лишь о нашей неспособности вывести из слова все его следствия...» (IV, р. 56–57). «Это театр, устраняющий автора ради того, кто на нашем западном театральном жаргоне зовется постановщиком и кто превращается в своего рода распорядителя магических актов и устроителя священных церемоний. Материал, с которым он работает, темы, которым он придает трепетность жизни, исходят не от него, а от богов. Похоже, что они исходят от первозданных сочетаний самой Природы, пользующихся благосклонным вниманием двуликого Духа, который приводит в движение все ЯВЛЕННОЕ. Это своего рода первая Физика, от которой Дух никогда не обособлялся» (р. 72). «В них [в постановках балийского театра. — Ж.Д.] есть нечто церемониальное, нечто от религиозного обряда — в том смысле, что они искореняют в сознании зрителя всякую идею симуляции — смехотворную идею подражания действительности... Мысли, которые она стремится возбудить, состояния духа, которые она пытается вызвать к жизни, мистические решения, которые она предлагает, пробуждаются, вырастают и складываются без промедления и без обиняков. Все это напоминает такой экзорцизм, с помощью которого мы ВЫЗЫВАЕМ своих демонов» (IV, р. 73; см. также р. 318–319 и V, р. 35).

⁸ В противовес договору, основанному на страхе и дающему рождение как человеку, так и Богу, следует восстановить единство зла и жизни, сатанинского и божественного: «Я, г-н Антонен Арто, родивший-

ся в Марселе 4 сентября 1896 года, я есмь Сатана и я есмь бог, и мне не нужна никакая Дева Мария» (Письма из Родеза, сентябрь 1945 г.).

⁹ О целостном спектакле см. II, р. 33–34. Эта тема нередко сопровождается аллюзиями на принцип соучастия как «заинтересованной эмоции»; критика эстетического опыта, понятого как безучастность, напоминает критику со стороны Ницше кантовской философии искусства. Впрочем, ни у Ницше, ни у Арто эта тема не вступает в противоречие с идеей игрового бескорыстия в художественном творчестве. Напротив.

¹⁰ Театр жестокости — это не только зрелище без зрителей, это еще и слово без слушателей. Ницше: «Дионисически настроенный человек, так же как и оргиастическая масса, не имеют *слушателя*, которому они могли бы что-нибудь сообщить, в то время как именно его и требует эпический рассказчик и вообще аполлоновский художник. Во всяком случае, основная черта дионисического искусства та, что оно не принимает во внимание слушателя: вдохновенный служитель Диониса, как я уже говорил прежде, будет понят только себе подобными. Но представим себе слушателя при народных проявлениях дионисического возбуждения — мы можем предсказать ему ту же судьбу, которую потерпел Пенфей, открытый подслушиватель: а именно — быть ему растерзанным менадами». «Но вот *опера* с ясно засвидетельствованным требованием, чтобы *слушатель понимал слово*. Как? *Слушатель требует?* Слово должно быть понятным?» (Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М.: REFL-book, 1994, с. 88).

¹¹ Письмо к Жану Полану (25 января 1936 г.): «Думаю, что нашел наконец для своей книги подходящее название. Она будет называться ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК; ведь если театр удваивает жизнь, то и жизнь удваивает подлинный театр... Это заглавие подойдет всем двойникам театра, которых я обнаружил за многие годы: метафизика, чума, жестокость... Именно на сцене восстанавливается союз мысли, жеста и действия» (V, р. 272–273).

¹² Стремясь заново придать чистоту понятию различия, его нередко сводят к без-различию, к полноте присутствия. Подобный демарш чреват серьезными последствиями для любой попытки создать концепцию, противостоящую программному антигегельянству. Похоже, что этого можно избежать лишь в том случае, если мы помыслим различие независимо от бытия, понятого как присутствие, независимо от альтернативы присутствие/отсутствие и всего, что из нес вытекает, то есть помыслим различие как изначальную нечистоту, иными словами, как различание в рамках конечной экономии «самотождественного».

13 Снова Ницше. Эти тексты хорошо известны. Вот, например, отрывок, написанный вослед Гераклиту: «И так, как играют дитя и художник, играет вечно живой огонь, строит и разрушает, в невинности — в эту игру сам с собою играет Эон... Дитя иногда бросает игрушку; но скоро берется за нее вновь по невинной прихоти. Но когда оно строит, — оно связывает, скрепляет и образует планомерно, по внутреннему порядку. Так смотрит на мир только эстетик, который, наблюдая художника и рождение произведения искусства, понял, каким образом спор множественности еще может заключать в себе закон и право, как художник одновременно и творит и созерцает, как необходимость и игра, борьба и гармония соединяются попарно для того, чтобы создать художественное произведение» (*Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху*, с. 214).

Жак Деррида

СТРУКТУРА, ЗНАК И ИГРА В ДИСКУРСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

*Истолкование истолкований — дело
более важное, нежели истолкование
вещей.*

Монтень

Вероятно, в истории понятия «структура» произошло нечто такое, что можно было бы назвать «событием», если только не вкладывать в это слово смысл, который структурная — или структуралистская — установка как раз и стремится либо редуцировать, либо поставить под сомнение. И все же мы будем говорить именно о «событии», хотя и заключим это слово в оговорочные кавычки. Каково же это событие? Внешне оно выглядит как *разрыв* и *удвоение*.

Нетрудно показать, что понятие *структуры* и даже само слово «структура» имеют тот же возраст, что и западная *эпистема*, то есть западная наука и философия, уходящие корнями в почву обыденного языка, где их и обнаруживает *эпистема*, которая, путем метафорического смещения, вовлекает их в свой круг. Тем не менее вплоть до того момента, как случилось событие, выявить которое я и пытаюсь, структура (точнее, структурность структуры), вопреки ее непрерывному функционированию, то и дело подвергалась нейтрализации и редуцированию за счет того, что она наделялась неким центром, связывалась с некоей точкой наличия, с устойчивым началом.

Роль этого центра заключалась не только в том, чтобы сориентировать, сбалансировать и организовать структуру (ведь и вправду нелег-

Derrida J. La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines: Conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins (Baltimore) sur «Les langages critiques et les sciences de l'homme», le 21 octobre 1966// *Derrida J.* L'écriture et la différence. P.: Seuil, 1967, p. 409–428.

ко помыслить неорганизованную структуру), но и прежде всего в том, чтобы сам принцип организации структуры послужил ограничению того, что можно было бы назвать ее *игрой*. Разумеется, наличие у той или иной структуры центра, ориентируя, организуя и обеспечивая связность системы, допускает подвижность элементов внутри целостной формы. И даже сегодня структура, лишенная всякого центра, немислима как таковая.

Однако центру свойственно прекращать игру, которую он сам же и начинает и предпосылки для которой он сам же и создает. Центр как таковой является той точкой, где более невозможна субституция содержаний, элементов и термов. Центр налагает запрет на пермутацию, или трансформацию, элементов (которые к тому же сами могут представлять собой структуры, включенные в другую структуру). По крайней мере, такая трансформация до последнего времени всегда оставалась под *запретом* (я намеренно пользуюсь этим словом). Таким образом, всегда считалось, что центр, единственный по определению, образует в структуре именно то, что, управляя структурой, вместе с тем ускользает от структурности. Вот почему в свете классического представления о структуре можно парадоксальным образом сказать, что центр находится как *в* структуре, так и *вне* структуры. Он находится в центре некоей целостности, и в то же время эта целостность, коль скоро центр ей не принадлежит, *имеет свой центр в другом месте*. Центр не является центром. Понятие центрированной структуры (хотя оно и воплощает когерентность как таковую, представляя собой условие *эпистемы* и как философии, и как науки) противоречиво уже в самой своей когерентности. И как это обычно бывает, эта когерентная противоречивость воплощает не что иное, как силу некоего желания. В самом деле, понятие центрированной структуры — это понятие *обоснованной* игры, предполагающей некую основополагающую неподвижность и надежную прочность, которая сама из игры исключена. Именно эта прочность и позволяет подавить тревогу, постоянно рождающуюся из ощущения, что ты участвуешь в игре, вовлечен в игру, разыгрываешься игрой. Исходя из нашего определения центра, который находится как внутри, так и снаружи, с одинаковым правом принимающего имени начала (*archē*) и конечной цели (*telos*), можно сказать, что различные повторы, субституции и трансформации всегда *включены* в ту или иную историю смысла (или, проще, в некую историю), причем в самой наличной форме этой истории обычно бывает нетрудно обнаружить ее начало и предугадать конец. Вот почему, вероятно, можно сказать, что любой археологический или эсхатологический демарш тесно связан с операцией, редуцирующей структур-

ность структуры, и пытается помыслить последнюю исходя из полноты ее внеигрового *наличия*.

Но если это так, то всю историю понятия «структура» (до того как произошел упомянутый мною разрыв) следует рассматривать как ряд замещений одного центра другим, как цепочку различных детерминаций центра. Последовательно и упорядоченно центр принимает различные формы и получает различные имена, так что история метафизики, как и история самого Запада, оказывается историей подобных метафор и метонимий. Матричной формой (я прошу простить мне столь малую степень доказательности и столь высокую степень эллиптичности, которые объясняются стремлением как можно скорее перейти к основной теме моего выступления) здесь становится определение бытия как *наличия* во всех смыслах этого слова. Можно было бы показать, что все названия, существующие для обозначения таких понятий, как «основание», «принцип» и «центр», всегда указывают на инвариант некоего *наличия* (*eidōs*, *archē*, *telos*, *energeia*, *ousia* (сущность, существование, субстанция, субъект), *alētheia*, трансцендентальность, сознание, Бог, человек и т. п.).

Событие разрыва, прерванности, упомянутое мною вначале, произошло, вероятно, в тот самый момент, когда пришлось помыслить, то есть подвергнуть повторному воспроизведению, саму структурность структуры; вот почему я и сказал, что прерывность и есть повтор во всех смыслах этого слова. Тем самым следовало помыслить такой закон, который как бы управляет центром в его желании конституировать структуру, но при этом управляет и тем знаковым процессом, который подчиняет операции смещения и субституции закону центрирующего *наличия*, причем такого, которое никогда не бывает самим собой и, воплощаясь в субституте, тем самым выходит за собственные пределы. Субститут не замещает ничего такого, что так или иначе не могло бы ему пред-существовать, и это позволяет считать, что центра нет, что его нельзя помыслить в форме *налично-сушего*, что у него нет естественного места, что он представляет собой не твердое место, но функцию, своего рода не-место, где происходит бесконечная игра знаковых субституций. Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным полем проблемности; в этот-то момент — в отсутствие центра, или начала, — решительно все становится дискурсом (при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, исходное, или трансцендентальное, означаемое способно *наличествовать* лишь в системе различий). Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает знаковое поле и возможности знаковой игры до бесконечности.

Где и как производится эта децентрация, воплощающая идею структурности структуры? Говоря о таком производстве, было бы навивно ссылаться на определенное событие, учение или на имя того или иного автора. Это производство, бесспорно, принадлежит нашей эпохе в целом, однако заявляло о себе и *работало* оно всегда. Если бы все же нам понадобилось выбрать в качестве примера несколько «собственных имен» и назвать авторов, предложивших наиболее смелые формулировки такого производства, то, очевидно, следовало бы упомянуть ницшевскую критику метафизики, его критику таких понятий, как бытие и истина, которые он заменяет понятиями игры, истолкования и знака (знака без наличной истины); следовало бы, далее, упомянуть фрейдовскую критику самоналичия, то есть сознания, субъекта, самотождественности, сходства и принадлежности самому себе; и, конечно же, хайдеггеровскую деструкцию метафизики, онто-теологии, определения бытия как наличия. Однако все эти дискурсы и все их аналоги вовлечены в некий круг. Этот круг един, и описывает он форму соотношения истории метафизики и деструкции истории метафизики: чтобы подорвать метафизику, *нет никакого смысла* обходиться без понятий метафизики; мы не располагаем таким языком (таким синтаксисом и такой лексикой), который был бы внеположен этой истории; мы не можем высказать такого деструктивного положения, которое уже не было бы воплощено в форме, в логической конструкции и в имплицитных требованиях того самого явления, которое оно стремится оспорить. Вот один из многих примеров: метафизика наличия подрывается именно с помощью понятия *знака*. Однако, как я уже заметил, стоит нам задаться целью показать, что не существует трансцендентального, то есть привилегированного, знака и что, стало быть, знаковое поле, или знаковая игра, не имеет границ, как нам придется (но этого-то как раз и нельзя сделать) отказаться не только от понятия, но и от самого слова «знак». Ведь по самой своей сути «знак» всегда понимался и определялся как «знак чего-то», как означающее, отсылающее к определенному означаемому, как означающее, отличное от своего означаемого. Если стереть принципиальную границу между означающим и означаемым, то придется отказаться и от самого слова «означающее» как от метафизического понятия. Когда в предисловии к «Сырому и вареному» Леви-Стросс говорит, что он «стремился преодолеть противопоставление чувственного и умопостигаемого, с самого начала заняв позицию на уровне знаков», то этот шаг, при всей его необходимости, настоятельности и правомерности, не позволяет нам забыть, что само по себе понятие знака не в состоянии преодолеть указанную оппозицию чувственного и умопостигаемого. Напротив, оно определяется этой оппозицией, причем опреде-

ляется насквозь, на протяжении всей своей истории. Жизнь ему всегда давала данная оппозиция, равно как и система, которой она принадлежит. И все же мы не в состоянии избавиться от понятия знака, не можем отречься от метафизического соучастия, не отрекаясь тем самым от той критической работы, которую ведем против него, и не рискуя уничтожить специфическую самотождественность означаемого, сводящего к себе собственное означающее или, что то же самое, попросту выталкивающего его из себя. Есть два разных способа, позволяющих стереть различия между означаемым и означающим. Первый, классический, состоит в том, чтобы редуцировать означающее, свести его на нет, то есть в конечном счете *подчинить* знак мысли. Второй, как раз и противопоставляемый нами первому, заключается в том, чтобы поставить под вопрос саму систему, в рамках которой имеет место указанная редукция, прежде всего — оппозицию чувственного и умопостигаемого. Ведь в том и заключается *парадокс*, что метафизическая редукция знака нуждается в той самой оппозиции, которую она и подвергает редукции. Оппозиция и ее редукция вместе образуют систему. Сказанное о знаке применимо к любым понятиям и высказываниям, вырабатываемым метафизикой, в том числе и к ее дискурсу о «структуре». Однако попасть в этот круг можно разными способами. Все они отличаются той или иной степенью наивности, эмпиричности, систематичности, все они более или менее близки к тому, чтобы дать формулу этого круга, иными словами, формализовать его. Между тем именно эти различия объясняют сам факт множественности деструктивных дискурсов, равно как и разногласия между их создателями. Именно такими — унаследованными от метафизики — понятиями оперировали, к примеру, Ницше, Фрейд и Хайдеггер. Поскольку, однако, эти понятия не напоминают ни разрозненные элементы, ни атомы, но включены в определенную синтаксическую связь и в определенную систему, то стоит нам воспользоваться любым из них, как вслед немедленно явится вся метафизика. Это и позволяет названным разрушителям взаимно разрушать друг друга, когда, например, тот же Хайдеггер, проявляя столько же проницательности и взыскательности, сколько и предвзятости и недопонимания, объявляет Ницше последним метафизиком и последним «платоником». Можно заняться тем же самым и применительно к самому Хайдеггеру, к Фрейду и ко многим другим. Сегодня такое занятие распространено как никогда.

Как же будет обстоять дело с нашей формальной схемой, если мы обратимся к так называемым «гуманитарным наукам»? Одна из этих наук, по всей видимости, ныне занимает привилегированное место. Это этнология. В самом деле, позволительно считать, что этнология

как наука смогла возникнуть лишь тогда, когда смогла осуществиться известного рода *децентрация*, то есть в момент, когда европейская культура (и вместе с ней история метафизики и ее понятий) оказалась *дислоцирована*, изгнана со своего места и тем самым перестала рассматривать себя в качестве эталонной культуры. Этот момент пришлось пережить не только философскому и научному дискурсу, но также политике, экономике, технике и т. п. Можно с уверенностью утверждать, что, будучи условием этнологии, критика этноцентризма отнюдь не случайно возникла — причем как с системной, так и с исторической точки зрения — одновременно с деструкцией истории метафизики. Обе принадлежат одной и той же эпохе.

Подобно всякой науке, этнология возникает в недрах определенного дискурса. Прежде всего она является европейской наукой, использующей, пусть и произвольно, понятия, доставшиеся ей по традиции. Следовательно, этнолог — хочет он того или нет, коль скоро ничто в данном случае не зависит от его решения, — допускает в свой дискурс предпосылки этноцентризма уже в тот самый момент, когда приступает к его разоблачению. Это — не историческая случайность, а неизбежная необходимость, и следует продумать все вытекающие из нее последствия. Однако, если никому не дано ускользнуть из-под власти этой необходимости, если тем самым, подчиняясь ей, никто не несет за это ни малейшей ответственности, то отсюда вовсе не следует, что любые способы подобного подчинения равнозначны. Вполне вероятно, что мерой добротности и продуктивности того или иного дискурса является именно та критическая требовательность, с которой продумывается его отношение к истории метафизики и к унаследованным понятиям. Речь идет о критическом отношении к языку гуманитарных наук и о критической ответственности дискурса. Речь идет о недвусмысленной и систематической постановке вопроса, касающегося статуса такого дискурса, который черпает в доставшемся ему наследии ресурсы, необходимые для де-конструкции самого этого наследия. Это — проблема *экономики и стратегии*.

Если теперь в качестве примера мы обратимся к текстам Леви-Стросса, то сделаем это не только по причине привилегированного положения, которое этнология занимает ныне среди гуманитарных наук, и даже не по причине особой весомости этнологической модели в современной расстановке теоретических сил. Причина в том, что в работах Леви-Стросса сказался определенный выбор и что именно в них *в более или менее эксплицитной форме* было разработано учение, касающееся как критики языка, так и языка критики в гуманитарных науках.

Чтобы проследить соответствующий ход мысли в тексте Леви-Стросса, воспользуемся оппозицией *природа/культура* как одной из путеводных нитей. Несмотря на все попытки омоложения и на весь макияж, эта оппозиция родилась вместе с самой философией. Более того, она старше самого Платона. По меньшей мере она — ровесница софистики. Со времен возникновения антитезы *фюсис/номос*, *фюсис/технэ* эта оппозиция вплоть до наших дней передавалась по исторической цепочке, которая на всем своем протяжении предполагала противопоставление «природы» закону, институции, искусству, технике, но также — свободе, самочинности, истории, обществу, духу и т. п. Так вот, едва приступив к своим исследованиям, в первой же книге («Элементарные структуры родства») Леви-Стросс ощутил не только надобность в этой оппозиции, но и невозможность принять ее до конца. В «Структурах» он исходит из следующего определения, или аксиомы: природе принадлежит все, что носит *универсальный* и спонтанный характер, не зависит ни от какой конкретной культуры и ни от какой определенной нормы. Зато культуре принадлежит все, что зависит от системы *норм*, управляющих обществом и, стало быть, способных *варьировать* от одной социальной структуры к другой. Оба эти определения относятся к традиционному типу. Однако уже на первых страницах «Структур» Леви-Стросс, принявший было эти понятия, сталкивается с тем, что он называет *скандалом*, то есть явлением, не желающим мириться с доставшейся ему оппозицией *природа/культура* и стремящимся *разом* присвоить себе как предикаты природы, так и предикаты культуры. Этим *скандалом* оказывается *запрет на инцест*. Запрет на инцест универсален, и в этом смысле можно сказать, что он принадлежит природе; однако в то же время он является именно *запретом*, системой норм и табу, и в этом смысле его следует считать принадлежащим культуре. «Итак, предположим, что все универсальное в человеке относится к природе и характеризуется спонтанностью, тогда как все, что подчиняется той или иной норме, принадлежит культуре и несет на себе печать относительности и своеобычности. В этом случае мы сталкиваемся с фактом, или, точнее, с совокупностью фактов, которые, в свете предшествующих определений, предстают едва ли не как скандал: ведь запрет на инцест совершенно недвусмысленно включает в себя две неразрывно связанные черты, в которых мы увидели взаимопротиворечивые признаки двух взаимоисключающих начал: он представляет собою правило, но это — единственное правило, которое, среди всех прочих социальных правил, носит универсальный характер» (*Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: PUF, 1949, p. 9).

Скандал, разумеется, имеет место лишь *внутри* понятийной системы, в основу которой положено различие между природой и культурой. Таким образом, начиная свою работу с *факта* запрета на инцест, Леви-Стросс добирается до того пункта, где это различие, всегда считавшееся чем-то само собой разумеющимся, либо стирается, либо ставится под сомнение. Ведь с того момента, как запрет на инцест нельзя будет помыслить в терминах оппозиции природа/культура, нельзя будет и сказать, что он является скандальным фактом, неким непрозрачным ядром, заключенным в сетку прозрачных отношений: это не тот скандал, с которым мы встречаемся и сталкиваемся в традиционном понятийном поле; он ускользает от подобных понятий, хотя, несомненно, предшествует им и, вероятно, является условием их возникновения. Можно, пожалуй, сказать, что, как таковая, вся философская концепция, образующая систему с помощью оппозиции природа/культура, создается именно для того, чтобы не позволить помыслить явление, благодаря которому становится возможным само существование этой системы, а именно — происхождение запрета на инцест.

Мы довольно бегло рассмотрели приведенный пример, ибо это — один из множества возможных примеров, однако и из него хорошо видно, что язык в самом себе несет необходимость собственной критики. Эту критику, впрочем, можно вести двумя путями и двумя «способами». Едва только начинает ощущаться ограниченность оппозиции природа/культура, как сразу же возникает возможность приступить к систематическому и взыскательному допросу истории указанных понятий. Таков первый шаг. Подобный систематический и исторический допрос не является ни филологической, ни философской операцией в классическом смысле этих слов. Если кто-то заинтересовался понятиями, лежащими в основе всей истории философии, и пытается их де-конституировать, то это — нечто большее, нежели работа филолога или классического историка философии. Очевидно, что, вопреки видимости, такое де-конституирование являет собою чрезвычайно дерзкую попытку шагнуть за пределы философии. Между тем помыслить выход «за пределы философии» куда сложнее, чем обычно кажется людям, воображающим, будто с молодежкой легкостью они совершили его уже давным-давно, — тем, кто погрузился в метафизику под тяжестью того самого дискурса, который, как им мнилось, они сумели от этой метафизики освободить.

Другая возможность (и я полагаю, что она больше согласуется со способом, избранным Леви-Строссом), позволяющая избежать стерилизующих последствий первого шага, заключается в том, чтобы, оставаясь в рамках эмпирического исследования, сохранить, повсе-

местно указывая на их недостаточность, все прежние понятия — сохранить как инструменты, все еще годные к употреблению. Отныне с этими инструментами уже не связывается ни представление об истине-ценности, ни какое бы то ни было строгое значение; при случае с ними можно будет и расстаться, коль скоро иные инструменты вдруг покажутся более подходящими. А пока что можно воспользоваться тем, что они относительно пригодны, и употребить их на разрушение старой машины, которой они принадлежат и деталями которой они являются. Именно так занимается *самокритикой* язык гуманитарных наук. Но это значит, что Леви-Стросс полагает возможным отделить *метод* от *истины*, отделить инструментарий, предполагаемый этим методом, от тех объективных значений, на раскрытие которых этот метод направлен.

Можно, пожалуй, сказать, что Леви-Стросс начинает именно с этого утверждения; во всяком случае, «Структуры» открываются словами: «Мы начинаем все лучше понимать, что, за неимением приемлемого исторического обозначения, разграничение природы и общества (сегодня мы охотнее скажем: природы и культуры) приобретает особую важность, что вполне оправдывает применение этого разграничения в современной социологии в качестве методологического инструмента».

Леви-Стросс и в дальнейшем останется верен этой двойственной установке, требующей сохранить в качестве инструмента то, что он критикует с точки зрения истины-ценности.

В самом-деле, с одной стороны, он и позже будет оспаривать ценность оппозиции природа/культура. Книга «Первобытное мышление»*, вышедшая через 13 с лишним лет после «Структур», отчетливо перекликается с только что цитированным мною текстом: «Оппозиция между природой и культурой, на которой мы некогда настаивали, сегодня, как нам представляется, имеет главным образом методологическую ценность». Причем эта методологическая ценность отнюдь не снижается в результате ее «онтологического» обесценения — могли бы добавить мы от себя, доверяя мы самому понятию «онтология». «Недостаточно включить отдельные человеческие сообщества в человеческое сообщество в целом; этот первый шаг влечет за собой следующие..., ответственность за которые ложится на точные и естественные науки: реинтегрировать культуру в природу и, в конечном счете, жизнь — в совокупность физико-химических состояний» (La pensée sauvage, Paris: Plon, 1963, p. 327).

* Рус. пер.: Леви-Стросс К. Неприрученная мысль//Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994, с. 111—336. — Прим. перев.

С другой стороны, все в той же книге Леви-Стросс описывает так называемый *бриколаж*, который можно рассматривать как дискурс, свойственный этому методу. Бриколёр, замечает Леви-Стросс, — это человек, использующий «подручные средства», то есть доступные ему инструменты, которые он находит вокруг себя; эти инструменты уже есть в наличии, они не были специально изготовлены ради тех операций, к которым их пытаются приспособить методом проб и ошибок, в случае необходимости меняя их или используя все разом, — пусть даже их происхождение и форма не имеют ничего общего между собой и т. п. Это означает, что в самой форме бриколажа уже заключена своеобразная критика языка; один автор даже утверждает, что бриколаж — это и есть критический язык как таковой, и прежде всего — язык литературной критики: я имею в виду статью Жерара Женетта «Структурализм и литературная критика», опубликованную в честь Леви-Стросса в журнале «Арк» (1965, № 26); в этой статье говорится, что анализ бриколажа «почти дословно приложим» к критике, и в особенности — к «литературной критике» (статья перепечатана в сб.: *Genette G. Figures*. P.: Seuil, 1966, p. 145–170)*.

Если называть бриколажем использование понятий, с необходимостью заимствуемых в более или менее сохранившемся или, наоборот, испорченном тексте-наследии, то придется сказать, что любой дискурс — это бриколёр. Инженер, противопоставляемый Леви-Строссом бриколёру, вынужден создавать свой язык весь целиком, начиная с синтаксиса и кончая словарем. В этом смысле инженер есть воплощенный миф; ведь субъект, который стал бы абсолютным источником собственного дискурса, который сумел бы собрать этот дискурс «от первого до последнего винтика», тем самым оказался бы творцом Слова, самим Словом. Вот почему представление об инженере, порвавшем со всяким бриколажем, есть теологическое представление; и коль скоро, в другом месте, Леви-Стросс утверждает, что бриколаж имеет мифопоэтическую природу, то можно поручиться, что инженер — это миф, созданный бриколёром. Стоит нам усомниться в существовании подобного инженера, равно как и возможности существования дискурса, оторвавшегося от всякой исторической рецепции, стоит нам допустить, что любой завершённый дискурс является продуктом того или иного типа бриколажа, что инженер или ученый — это тоже своего типа бриколёры, — и под угрозой окажется сама идея бриколажа, а различие, в котором она черпала свой смысл, сотрется.

* Рус. пер.: *Женетт Ж. Структурализм и литературная критика*// *Женетт Ж. Фигуры*. Т. 1, М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 159–179. — *Прим. перев.*

Так к нам в руки попадает вторая путеводная нить.

Бриколаж описывается Леви-Строссом не только как интеллектуальная, но и как мифопоэтическая деятельность. В «Первобытном мышлении» по этому поводу сказано следующее: «Подобно тому, как бриколаж способен добиваться блестящих и неожиданных результатов в техническом плане, мифологическое мышление добивается того же в плане интеллектуальном. И наоборот, нередко отмечался мифопоэтический характер бриколажа» (*La pensée sauvage*, p. 26).

Усилия, предпринятые Леви-Строссом, примечательны не только тем, что он прежде всего разрабатывает (в частности, в одной из новейших своих работ) структурную науку о мифах и мифологической деятельности, но и тем, что эти усилия сосредоточены также, а возможно, и в первую очередь, на придании соответствующего статуса своему собственному дискурсу о мифах, называемому им «мифологиками». Именно в этот момент его дискурс, будучи направлен на миф, обращается на самого себя и становится самокритикой. Вот этот-то момент, момент вступления в критический период, как раз и представляет интерес для любого из языков, поделивших между собой пространство гуманитарных наук. Что говорит Леви-Стросс о своих «мифологиках»? Именно здесь обнаруживается поэтическая значимость бриколажа. В самом деле, критический поиск нового статуса дискурса, предпринятый Леви-Строссом, привлекает прежде всего своим откровенным отказом апеллировать к какому-либо *центру*, *субъекту*, привилегированному *основанию*, началу, или абсолютной *архии*. Этот мотив можно проследить на протяжении всей «Увертюры» к последней книге Леви-Стросса — «Сырое и вареное». Я остановлюсь лишь на следующем.

1. Прежде всего Леви-Стросс признает, что миф бороро, привлекаемый им в качестве «эталонного мифа», не заслуживает ни такого названия, ни такой трактовки; это название условно, а трактовка неправомерна. Подобно всем прочим мифам, миф бороро не может считаться эталонным: «В самом деле, мы попытаемся показать, что миф бороро, в дальнейшем называемый нами *эталонным мифом*, есть не что иное, как более или менее разработанная трансформация других мифов, сложившихся либо в том же самом обществе, либо в иных, относительно близких или далеких обществах. Вот почему в качестве отправного пункта можно было бы взять и другие мифы, представляющие эту группу. С этой точки зрения интерес эталонного мифа проистекает не из его типичности, а, скорее, из его неустойчивого положения внутри группы» (*Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964, p. 10).

2. Миф не обладает единством, и у него нет абсолютного истока. Его средоточие, или исток, — это всего лишь тени, то есть неуловимые,

невоплотимые, а главное, несуществующие возможности. Все начинается со структуры, с конфигурации, с отношения. Дискурс, направленный на ту а-центрическую структуру, каковой является миф, сам не может иметь ни абсолютного субъекта, ни абсолютного центра. Чтобы не утратить форму и динамику мифа, этот дискурс должен освободиться от всякого насилия, заключающегося в попытках центрировать язык, описывающий а-центрическую структуру. Нам, следовательно, придется отказаться от научного или философского дискурса, от той *эпистемы*, которая в качестве абсолютного требования выдвигает восхождение к истоку, к центру, к основанию, к принципу и т. п. и которая сама является этим требованием. В противоположность *эпистемическому* дискурсу, структуральный, *мифо-логичный* дискурс, описывающий мифы, сам должен быть *мифо-морфным*. Он должен иметь форму того предмета, о котором он говорит. Это и утверждает Леви-Стросс в книге «Сырое и вареное», большую и выразительную цитату из которой я хочу теперь привести:

«В самом деле, исследование мифов поднимает методологическую проблему, возникающую уже в силу того факта, что оно не может держаться картезианского принципа, требующего разделять трудный вопрос на столько частей, сколько нужно для его разрешения. При анализе мифа не существует никакого окончательного предела, не существует того потаенного единства, постижение которого являлось бы венцом всей аналитической работы. Мифические темы способны варьировать до бесконечности. Едва только возникнет впечатление, будто удалось их распутать и отделить друг от друга, как замечаешь, что они, в силу неожиданного сродства, вновь неразрывно сплелись между собою. Отсюда следует, что единство мифа — это всего лишь проект и тенденция, что оно ни в коем случае не отражает какого-либо состояния мифа или момента в его развитии. Такое единство есть воображаемый феномен, порождаемый задачами интерпретации; его роль заключается в том, чтобы придать мифу синтетическую форму, воспрепятствовать его растеканию в смешавшихся друг с другом противоположностях. Таким образом, можно сказать, что наука о мифах — это *анакластика*, если употребить этот старинный термин (в соответствии с его этимологией) в широком смысле, допускающем, по определению, изучение не только отраженных, но и преломленных лучей. Однако в отличие от философской рефлексии, требующей восхождения к истоку, для наших собственных размышлений интерес представляют такие лучи, у которых есть лишь виртуальный источник... Стремясь подражать спонтанному движению мифологической мысли, мы вынуждены были, приступая к нашему краткому и вместе с тем длительному начинанию, соотносываться с требованиями

этой мысли и соблюдать ее ритм. Вот почему эта книга о мифах сама является своего рода мифом». И далее (Le crut et le cuit, p. 20): «Поскольку в основе самих мифов лежат вторичные коды (первичны языковые коды), эта книга представляет собой попытку построения кода третьего порядка, задача которого — обеспечить взаимопереводимость некоторых мифов. Вот почему допустимо рассматривать саму эту книгу как некий миф, а именно как миф о мифологии». Тот факт, что в мифическом, или мифологическом, дискурсе отсутствует всякий действительный и устойчивый центр, объясняет, почему в основу композиции своей книги Леви-Стросс положил музыкальную модель. В данном случае отсутствие центра равносильно отсутствию субъекта и отсутствию автора: «Таким образом, миф и музыкальное произведение — это как бы дирижеры оркестра, слушателями которого являются замолкшие исполнители. И если нас спросят, где же находится действительный центр произведения, то придется ответить, что определить его невозможно. Музыка и мифология ставят человека лицом к лицу с виртуальными объектами, и действительностью обладает лишь их тень... У мифов не бывает автора» (p. 25).

Вот здесь-то этнографический бриколаж и решается принять на себя мифопоэтическую функцию, которая тем самым сразу же обнаруживает, что сама потребность (философская, эпистемологическая) в центре носит мифопоэтический характер — характер исторической иллюзии.

Вместе с тем, понимая всю необходимость шага, предпринятого Леви-Строссом, нельзя забывать и о подстерегающих здесь опасностях. Если мифо-логика и вправду мифо-морфна, то означает ли это, что любые дискурсы, имеющие своим предметом мифы, равноценны? Следует ли отсюда, что мы должны отказаться от любых эпистемологических запросов, позволяющих качественно дифференцировать дискурс о мифе? Это хотя и классический, но тем не менее неизбежный вопрос. Ответить на него невозможно (и я полагаю, что Леви-Стросс не пытается это сделать), коль скоро проблема отношений между философией, или теоремой, с одной стороны, и мифемой, или мифопоэмой, — с другой, не была поставлена со всей определенностью. А раз проблема не была так поставлена, то трансгрессия философии с неизбежностью обрекается на то, чтобы вырождаться в вопрос о неприметных ошибках, совершаемых внутри самого философского поля. В этом случае эмпиризм можно рассматривать как родовую категорию, а названные ошибки — как его виды. Трансфилософские понятия превращаются в философские наивности. Указанную опасность можно было бы продемонстрировать на множестве примеров, в частности на примере таких понятий, как «знак», «история», «истина»

и т. п. Я, впрочем, хочу подчеркнуть лишь одно: выход за пределы философии заключается не в том, чтобы перевернуть последнюю страницу философии (что чаще всего оборачивается просто дурным философствованием), а в том, чтобы, не прекращая читать философов, делать это *определенным образом*. Леви-Стросс вполне осознает упомянутую нами опасность; более того, это — цена его начинания. Выше я сказал, что эмпиризм является матричной формой всех тех ошибок, которые угрожают дискурсу, продолжающему (в том числе и у Леви-Стросса) претендовать на научность.

Если, однако, поставить проблему эмпиризма и бриколажа во всей ее глубине, то, вероятно, мы вскоре придем к абсолютно противоречивым положениям относительно статуса дискурса в структурной этнологии. С одной стороны, структурализм считает себя воплощенной критикой эмпиризма. А между тем не найти ни одной книги или работы Леви-Стросса, которые не были бы эмпирическими исследованиями, поддающимися подтверждению или опровержению с помощью новых данных. В любом случае структурные схемы суть не что иное, как гипотезы, построенные на базе количественно ограниченной информации и подлежащие опытной проверке. В доказательство этой двойственной установки можно было бы привести множество текстов. Обратимся еще раз к «Увертюре», открывающей книгу «Сырое и вареное», из которой явствует, что двойственность названной установки обусловлена тем, что дело идет о языке, объектом которого является другой язык: «Критики, которым захочется упрекнуть нас в том, что мы не предварили анализ южноамериканских мифов их исчерпывающим инвентарем, совершат серьезную ошибку касательно природы и роли этого эмпирического материала. Совокупное единство мифов того или иного народа принадлежит дискурсивному ряду. И пока народ не умрет физически или духовно, такое единство продолжает оставаться разомкнутым. С тем же успехом можно упрекнуть и лингвиста, описывающего грамматику какого-либо языка, в том, что он первым делом не изучил всю совокупность высказываний, возникших за время существования этого языка, и не имеет никаких сведений относительно тех речевых актов, которые будут совершаться вплоть до его скончания. Между тем опыт показывает, что лингвисту довольно и небольшого числа фраз, чтобы на их основе разработать грамматику исследуемого языка. Если же дело идет о незнакомых языках, то драгоценнейшим приобретением окажутся даже фрагмент или эскиз подобной грамматики. Чтобы построить синтаксис, не следует дожидаться, пока будет описан весь — теоретически бесконечный — ряд единичных событий, поскольку синтаксис есть не что иное, как набор правил, управляющих порождением этих событий.

Мы как раз и попытались дать очерк синтаксиса южноамериканской мифологии. И если мифологический дискурс вдруг обогатится новыми текстами, то это позволит проверить или изменить тот способ, каким были сформулированы те или иные грамматические законы, отказаться от одних и обнаружить другие, новые. Однако от нас ни в коем случае нельзя требовать описания мифологического дискурса во всем его объеме. Ведь мы только что убедились, что подобное требование бессмысленно» (*Le crut et le cuit*, p. 15–16).

Итак, Леви-Стросс определяет тотализацию то как нечто *ненужное*, то как нечто *невозможное*. Это, очевидно, объясняется тем, что сами пределы тотализации можно помыслить двумя разными способами. И я еще раз хотел бы подчеркнуть, что в дискурсе Леви-Стросса оба указанных определения скрыто сосуществуют. Тотализацию можно считать невозможной в рамках классического стиля: в этом случае имеется в виду эмпирическое усилие некоего субъекта или конечного дискурса, тщетно домогающегося бесконечного богатства, которым он никогда не сумеет овладеть. Это богатство слишком велико и ни в какие слова не укладывается. Между тем а-тотализацию можно определить и иначе — не через понятие конечности, отсылающее к области эмпирии, а через понятие *игры*. Если и в этом случае тотализация лишается смысла, то происходит это уже не в силу существования некоей бесконечной области, которую не в состоянии охватить конечный взгляд или конечный дискурс, но потому, что подобная область (область языка, причем языка конечного) по самой своей природе исключает тотализацию как таковую; ведь эта область есть не что иное, как область *игры* — область бесконечных субституций, совершающихся в замкнутом пространстве некоего конечного множества, и эта область допускает бесконечные субституции лишь потому, что она сама конечна, то есть не в силу своей безграничности, как этого требует классическая гипотеза, не в силу своих необъятных размеров, а в силу определенной нехватки — нехватки центра, который смог бы прекратить и свернуть игру субституций. Воспользовавшись сильным, но обычно затухеванным во французском языке значением слова «возмещать», можно сказать, что эта динамика игры, становящаяся возможной благодаря нехватке, отсутствию центра, или начала, как раз и является динамикой *возмещимости*. Определить и исчерпать процесс тотализации невозможно именно потому, что знак, который замещает, или *возмещает*, центр, заменяет его в его отсутствие, — этот знак возникает как нечто добавочное, дополняющее и *восполняющее*. Динамика значения всегда предполагает некое увеличение, прирост, *восполнение*, однако такому возрастанию свойственна зыбкость, ибо восполняет и возмещает оно нехватку означае-

мого. Когда Леви-Стросс подчеркивает (что вслед за ним делаю и я) наличие двух указанных выше смысловых установок, причудливо сплетающихся воедино, он все же не пользуется выражением *возмещение, восполнение*, однако не случаен тот факт, что он дважды прибегает к нему во «Введении к сочинениям Мосса» — там, где говорится о «переизбытке означающих по отношению к означаемым, на которые эти означающие могут накладываться»: «Таким образом, человек, стремящийся постичь мир, всегда располагает определенным смысловым избытком (который он распределяет между вещами, следуя законам символического мышления, подлежащим изучению со стороны этнологов и лингвистов). Подобное распределение возмещающего рациона, если можно так выразиться, совершенно необходимо для того, чтобы вакантное означающее и искомое означаемое пребывали в отношении взаимной дополнительности, которое и является необходимым условием символического мышления» (можно, вероятно, показать, что этот возмещающий рацион смысла является источником *ratio* как такового). Чуть ниже, после слов о том, что «любое конечное мышление несет на себе бремя в виде подвижного означающего», выражение «возмещение» появляется еще раз: «Иначе говоря, руководствуясь заветом Мосса, гласящим, что любые социальные феномены могут быть уподоблены языку, мы рассматриваем понятия *mana*, *wakan*, *oranda* и им подобные как сознательное воплощение определенной *семантической функции*, роль которой состоит в обеспечении работы символического мышления, несмотря на свойственную ему противоречивость. Так объясняются неразрешимые на первый взгляд антиномии, связанные с этим понятием... Сила и действие, качество и состояние, существительное, прилагательное и глагол одновременно; абстрактность и конкретность, вездесущность и локальность. А ведь и вправду, *mana* является всем этим сразу, но является именно потому, что ничем из этого не является: быть может, это всего лишь форма, а точнее, чистый символ, способный наполняться любым символическим содержанием? В той системе символов, которую представляет собою любая космология, это всего лишь *символ с нулевой значимостью*, иными словами, знак, указывающий на необходимость такого символического содержания, которое *возмещало бы* (подчеркнуто мною. — Ж. Д.) уже наличествующее содержание данного означаемого; и вместе с тем это знак, способный приобретать ту или иную значимость при условии, что она является частью свободного резерва, а не элементом определенного класса, как выражаются фонологи (примечание: «Лингвистам уже приходилось формулировать подобного рода гипотезы: “Нулевая фонема противопоставляется всем прочим фонемам французского языка в том отношении, что у

нее нет никаких дифференциальных признаков и никакой устойчивой фонетической значимости. Напротив, функция нулевой фонемы заключается в ее противопоставленности отсутствию фонемы» (Якобсон и Лотц). Сходным образом, обобщая предложенную здесь концепцию, можно сказать, что функция понятия типа *тана* заключается в том, что они противостоят отсутствию значения, но сами по себе никакого конкретного значения не имеют».

Таким образом, *преизбыток* означającego, его *восполняющий* характер обусловлены принципом конечности, иными словами, наличием нехватки, которая и подлежит *восполнению*.

Ясно теперь, почему понятие игры занимает у Леви-Стросса столь важное место. В его работах, в том числе и в «Беседах», в «Расе и истории» и в «Первобытном мышлении», упоминания о всевозможных играх, в частности о рулетке, встречаются довольно часто, причем эти ссылки на игру всегда предполагают определенное напряжение.

Прежде всего это касается напряжения между игрой и историей. Это — классическая проблема, вокруг которой скопилось множество критических соображений. Я коснусь лишь того, что представляется мне формальной стороной этой проблемы: редуцировав историю, Леви-Стросс тем самым оказался сторонником такого воззрения, которое теснейшим образом связано с телеологической и эсхатологической метафизикой, то есть, как это ни парадоксально, с той самой философией наличия, которой, казалось, как раз и можно было противопоставить идею истории. Несмотря на то, что идея историчности проникла в философию довольно поздно, ее постановка с неизбежностью вытекала из самого определения бытия как наличия. С опорой или без опоры на этимологию и вопреки классическому антагонизму понятий *epistēmē* и *istoria*, всегда существовавшему в рамках классического мышления, можно было бы показать, что первое из этих понятий неизменно предполагает второе, коль скоро история есть не что иное, как единство становления, традиция передаваемой истины или же развитие научного знания, стремящегося овладеть истиной в настоящем, а также самоналичие, стремящееся к познанию в самосознании. История всегда мыслилась как снятие истории, как способ соединить два наличных состояния. Однако если правомерно с недоверием относиться к подобному представлению об истории, то, редуцируя его и избегая открытой постановки затронутой мною проблемы, мы рискуем вернуться к аисторизму классического типа, а значит — к совершенно определенному моменту в истории метафизики. Такова, на мой взгляд, алгебраическая формула проблемы.

Говоря более конкретно, следует признать, что пietet Леви-Стросса по отношению к структурности, к внутреннему своеобразию струк-

туры побуждает к нейтрализации как времени, так и истории. К примеру, возникновение новой структуры, самобытной системы всегда происходит (причем именно в этом заключено само явление структурной специфики) за счет их разрыва с собственным прошлым, со своим началом, своей причиной. Это значит, что описать специфику того или иного структурного образования можно лишь в том случае, если в самый момент описания мы отвлекаемся от его прошлых состояний, устраняем проблему перехода от одной структуры к другой, выносим историю за скобки. Вот в этот-то собственно «структуралистский» момент и возникает потребность в таких понятиях, как «случайность» и «прерывность». И действительно, Леви-Стросс отнюдь не избегает этих понятий, в частности, тогда, когда речь заходит о такой «структуре структур», как язык, который, как об этом говорится во «Введении к сочинениям Мосса», «мог родиться лишь внезапно»: «В какой бы момент и на какой бы ступени развития животной жизни ни возник язык, он мог родиться лишь внезапно. Вещи не могли приобретать значение постепенно. В результате некоей трансформации, изучение которой не входит в компетенцию социальных наук, но относится к области биологии и психологии, совершился переход со стадии, на которой ничто не имело смысла, на другую стадию, когда смысл приобрело все». Впрочем, Леви-Стросс признает (например, в «Расе и истории») и существование медленных изменений, и процесс вызревания непрерывных эмпирических трансформаций, признает историю. Однако стоит ему попытаться уловить сущностную специфику той или иной структуры — и он вынужден, подобно Руссо или Гуссерлю, «отбросить все факты». Подобно Руссо, ему приходится рассматривать возникновение новой структуры как своего рода катастрофу — как переворот природы в природе, как природный разрыв природной взаимосвязи, как скачок, совершаемый *самой* природой.

Речь, далее, идет не только о напряжении между игрой и историей, но также и о напряжении между игрой и наличием. Игра — это разложение наличного состояния. Наличие того или иного элемента есть не что иное, как значимая референция-субститут, включенная в определенную систему различий и в движение определенной цепочки. Всякая игра — это игра отсутствия и наличия, однако если мы хотим помыслить эту игру по самой ее сути, то мыслить ее следует как нечто предшествующее альтернативе наличия и отсутствия; само бытие нужно помыслить как наличие или отсутствие, исходя из возможностей игры, а не наоборот. Между тем если Леви-Строссу, как никому другому, удалось показать игру повтора и повтор как игру, то у него все же нетрудно заметить и своего рода этику наличия, ностальгию по началу, по древней и первозданной безгрешности, по целомудренности

наличия и по самоналичию в слове; обращаясь к архаическим, то есть образцовым в его глазах, обществам, он зачастую именно эту этику, эту ностальгию и даже раскаяние выдвигает в качестве мотивировки самого этнологического проекта. Соответствующие тексты хорошо известны.

Таким образом, обращенная к утраченному или недостижимому наличию отсутствующего начала, структуралистская тематика — тематика прерываемой непосредственности — являет собой печальный, *негативный*, ностальгический, исполненный вины, руссоистский лик самой идеи игры, тогда как ее другим ликом оказывается ницшевское *утверждение* — утверждение радостной игры мира и безгрешности становления, утверждение мира знаков, не ведающего ни вины, ни истины, ни начала и подлежащего активному истолкованию. *С точки зрения такого утверждения не-центр есть нечто иное, нежели утрата центра.* Играет же это утверждение наверняка. Ведь это — беспрюиришная игра, игра, сводящаяся к субституции уже *данных, существующих, наличных* элементов. Отдавшись на волю абсолютной случайности, такое утверждение живет в царстве *генетической* неопределенности и семенных приключений следа.

Итак, существуют два способа истолковывать истолкование, структуру, знак и игру. Первое истолкование стремится и силится расшифровать некую истину, или начало, не подвластное ни игре, ни порядку знака, когда сама необходимость нечто истолковывать воспринимается как симптом изгнания. Второе истолкование, отвлотившее свой взор от начала, утверждает игру и пытается встать по ту сторону человека и гуманизма, коль скоро само имя человека есть не что иное, как имя существа, которое — на протяжении всей истории метафизики, или онто-теологии, то есть всей своей истории как таковой, — грезило о полноте наличия, о некоем надежном оплоте, о начале и о цели игры. Это второе истолкование истолкования, идущее по путям, указанным нам Ницше, отнюдь не стремится — вопреки желанию Леви-Стросса — усмотреть в этнографии некую «вдохновительницу нового гуманизма», как об этом сказано во «Введении к сочинениям Мосса».

Сегодня существует немало признаков, указывающих на то, что оба эти истолкования истолкования (совершенно несовместимых друг с другом, несмотря на то что мы ощущаем их одновременность и совмещаем в некоем невнятном симбиозе) делят между собою область, которую принято называть (хотя это далеко не бесспорно) областью гуманитарных наук.

Несмотря на то, что различие этих двух истолкований бросается в глаза, а их взаимная непримиримость все более обостряется, я лично

не думаю, что сегодня настало время *выбора* между ними. Я не думаю так прежде всего потому, что мы все еще продолжаем пребывать в сфере (условно говоря, в сфере историчности), где сама категория выбора выглядит крайне легковесно. Затем также и потому, что в первую очередь нам надлежит представить себе общую для этих истолкований почву, равно как и *различание*, лежащее в основе их непримиримого различия. А кроме того, еще и потому, что здесь возникает такой — все еще исторический по своему типу — вопрос, который пока что мы способны лишь предугадывать — предугадывать его *зарождение, формирование, вызревание и вынашивание*. Разумеется, когда я произношу эти слова, перед моим умственным взором стоит картина родов, однако взор этот обращен также и в сторону тех, кто — живя в обществе, из которого я не исключаю и самого себя, — отводит глаза от несказуемого грядущего, уже возвещающего о себе, но — как бывает всякий раз, когда совершается акт рождения, — способного сделать это лишь в виде безвидности, в бессловесной, младенческой, зловещей и бесформенной форме монструозности.

БАХТИН, СЛОВО, ДИАЛОГ И РОМАН

Эффективность научных методов в сфере гуманитарного знания всегда ставилась под сомнение; поразительно, однако, что мы впервые являемся свидетелями того, как это сомнение возникает на уровне тех самых структур, которые служат предметом изучения и подчиняются *иной*, нежели научная, логике. Дело идет о такой логике языка (*a fortiori* языка поэтического), которая выявляется с помощью «письма» (я имею в виду литературу, делающую ощутимым сам процесс выработки поэтического смысла как *динамической граммы*). Тем самым перед семиологией литературы открываются две возможности: либо обречь себя на безмолвие, отказавшись от любых суждений, либо попытаться приложить дальнейшие усилия для того, чтобы выработать модель, изоморфную этой «иной» логике — логике производства поэтического смысла, которая и находится в центре интересов сегодняшней семиологии.

Перед сходной альтернативой оказался в свое время и русский формализм, вдохновляющий ныне аналитиков-структуралистов, однако вмешательство вненаучных и внелитературных обстоятельств положило конец формалистическим изысканиям. Тем не менее исследования продолжались; совсем недавно увидели свет работы *Михаила Бахтина* — ярчайшее событие и одна из наиболее мощных попыток преодоления формализма. Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной структурной нарратологии проблемы, что и придает акту-

альность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад.

Будучи не только «ученым», но и писателем по призванию, Бахтин одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не *наличествует*, но *вырабатывается* по отношению к *другой* структуре. Подобная динамизация структурализма возможна лишь на основе концепции, рассматривающей «литературное слово» не как некую *точку* (устойчивый смысл), но как место *пересечения текстовых плоскостей*, как диалог различных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.

Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диакхрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации *линейная* история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций*; единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, то есть создавая знаковую структуру, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит. История и этика пишутся и читаются в текстовых инфраструктурах. Отсюда следует, что многозначное и многообразно обусловленное поэтическое слово следует логике, превосходящей логику кодифицированного дискурса и способной воплотиться лишь на периферии официальной культуры. Вот почему, впервые исследовав эту логику, Бахтин пытается обнаружить ее корни в *карнавале*. Карнавальный дискурс ломает законы языка, охраняемые грамматикой и семантикой, становясь тем самым воплощенным социально-политическим протестом, причем речь идет вовсе не о подобии, а именно о тождестве протеста против официального лингвистического кода, с одной стороны, и протеста против официального закона — с другой.

Слово в текстовом пространстве

Определение специфического статуса слова в различных жанрах (или текстах) в качестве означающего по отношению к различным способам (литературного) мышления ставит поэтический анализ в самый центр современного гуманитарного знания — туда, где происходит пересечение *языка* (действительной практики мысли¹) и *пространства* (единственного измерения, где значение возникает за счет

совмещения различий). Понять статус слова — значит понять способы сочленения этого слова (как семного комплекса) с другими словами предложения, а затем выявить те же самые функции (отношения) на уровне более крупных синтагматических единиц. В свете такой — пространственной — концепции поэтического функционирования языка необходимо прежде всего определить все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными семными комплексами и поэтическими синтагмами. Эти измерения таковы: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус слова² определяется а) *горизонтально* (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) *вертикально* (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов — более ранних или современных).

Однако, сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст, так что горизонтальная ось (субъект — получатель) и вертикальная ось (текст — контекст) в конце концов совпадают, обнаруживая главное: всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст). У Бахтина, впрочем, разграничение этих двух осей, называемых им соответственно *диалогом* и *амбивалентностью*, проведено недостаточно четко. Однако в данном случае недостаток строгости следует скорее рассматривать как открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы: любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению.

Итак, статус слова как минимальной единицы текста является не только *медиатором*, связывающим структурную модель с ее культурным (историческим) окружением, но и *регулятором*, управляющим процессом перехода диахронии в синхронию (в литературную структуру). Само понятие «статус» уже наделяет слово пространственными характеристиками: оно функционирует в трех измерениях (субъект — получатель — контекст) как совокупность семных элементов, находящихся в *диалогических* отношениях, или же как совокупность *амбивалентных* элементов. Отсюда следует, что задача литературной семиологии должна состоять в том, чтобы установить такие формальные операции, при помощи которых можно было бы описать различные

способы сочленения слов (или синтагматических последовательностей) в диалогическом пространстве текстов.

Таким образом, описание специфического функционирования слов в различных литературных жанрах (или текстах) требует *лингвистического* подхода и предполагает: 1) представление о литературном жанре как о многосоставной семиологической системе, которая «означает под языком, но никогда помимо него»^{*}; 2) оперирование такими крупными единицами, как дискурсы-фразы, реплики, диалоги и т.п., что правомерно с точки зрения принципа семантического развертывания, хотя и не требует обязательного следования лингвистической модели. Мы, следовательно, можем выдвинуть и попытаться доказать гипотезу, согласно которой *всякая эволюция литературных жанров есть бессознательная объективация лингвистических структур, принадлежащих различным уровням языка*. Роман, в частности, объективирует языковой диалог³.

Слово и диалог

Уже русских формалистов занимала мысль о «языковом диалоге». Настаивая на диалогическом характере языкового общения⁴, они полагали, что монолог, будучи «зачаточной формой *общего языка*»⁵, вторичен по отношению к диалогу. Некоторые из них проводили границу между монологической речью, подразумевающей «адекватность выражающих средств данному психологическому состоянию»⁶, и сказом как «художественной имитацией монологической речи»⁷. Из подобных представлений исходит и Эйхенбаум в знаменитой статье о гоголевской «Шинели», где говорится о том, что текст Гоголя установлен на устную форму повествования и соответствующие ей языковые особенности (интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Выделяя два рода сказа, *повествующий* и *воспроизводящий*, и исследуя их соотношение, Эйхенбаум не учитывает, однако, что в большинстве случаев автор *сказа*, прежде чем обратиться к устной речи, обращается к речи *другого*, а уж отсюда, как следствие, к его устной речи⁸.

Для Бахтина граница между диалогом и монологом значит неизмеримо больше, нежели для формалистов. Она не совпадает с границей между *воспроизведением* и *повествованием* (диалогом и монологом) в том или ином рассказе или пьесе. У Бахтина диалог может быть впол-

^{*} См.: Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 115. См. наст. изд. с. 248. — Прим. перев.

не монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом. Для него эти понятия относятся к языковой инфраструктуре, подлежащей изучению со стороны *семиологии* литературных текстов — семиологии, которая, не довольствуясь ни методами лингвистики, ни данными логики, вместе с тем должна строиться, исходя из них. «Лингвистика изучает сам “язык” с его специфической логикой в его *общности*, как то, что *делает возможным* диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается». «Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые *сами по себе* лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения». «Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику» («Проблемы поэтики Достоевского»).

Всячески подчеркивая различие между диалогическими и собственно языковыми отношениями, Бахтин вместе с тем указывает, что отношения, структурирующие повествование («автор — персонаж»; мы могли бы добавить: «субъект высказывания-процесса — субъект высказывания-результата»), становятся возможными лишь потому, что диалогичность внутренне присуща языку как таковому. Хотя Бахтин и не объясняет, в чем состоит эта двойственность языка, он все же подчеркивает, что «диалогическое общение и есть подлинная сфера *жизни языка*». Сегодня мы умеем выявлять диалогические отношения на нескольких языковых уровнях — на уровне *комбинаторной* диады язык/речь, а также в системах языка (коллективный, монологический договор; система взаимосоотнесенных ценностей, актуализирующихся в диалоге с другим) и в системах речи («комбинаторной» по своей сути, являющейся не продуктом свободного творчества, но неким индивидуализированным образованием, возникающим на основе знакового обмена). «Двойственная природа языка»* была продемонстрирована и на другом уровне (сопоставимом с амбивалентным пространством романа): язык синтагматичен (реализуется через «протяженность», «наличие» и «метонимию») и в то же время систематичен (предполагает «ассоциативность», «отсутствие» и «метафору»).

* См.: *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. — *Прим. перев.*

Интересно было бы подвергнуть лингвистическому анализу диалогическое взаимодействие этих двух языковых осей как основу романной амбивалентности. Укажем, наконец, на двойные, взаимоналагающиеся структуры, присутствующие в дихотомии код / сообщение (см. Jakobson R. Essais de linguistique générale, chap. 9*) и позволяющие уточнить бахтинское представление о диалогизме как о свойстве, имманентном языку.

Понятие «речь» у Бахтина соответствует тому явлению, которое Бенвенист обозначает как *дискурс*, имея в виду «язык, практикуемый индивидом». Говоря словами самого Бахтина, «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими... должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать *словом*, то есть высказыванием, и получить *автора*, то есть творца данного высказывания» («Проблемы поэтики Достоевского»). Вместе с тем для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и *письмо*, в котором прочитывается голос *другого* (причем у Бахтина нет и намека на Фрейда).

Итак, бахтинский «диалогизм» выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, *интертекстовое* начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как «личность—субъект письма», начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению — *амбивалентности письма*.

Амбивалентность

Выражение «амбивалентность» предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю; для писателя это одно и то же. Упоминая о «двух голосах», скрещивающихся в сказе, Бахтин хочет сказать, что всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону (так, полифонический роман, по Бахтину, вбирает в себя карнавал, тогда как роман монологический рассматривается как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду ее диалогизм, Бахтин называет «мениппеей»). Рассмотренный под таким углом зрения, текст не может подлежать ведению одной только лингвистики. Бахтин говорит о необ-

* В рус. переводе см.: Jakobson P.O. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. — Прим. перев.

ходимости науки, называемой им *металингвистикой*, которая, взяв за основу собственно языковой диалогизм, сумеет описать межтекстовые отношения, то есть те самые *отношения*, которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или нравственным «смыслом» литературы. Лотреамону хотелось писать, потому что он стремился подчинить мир идеалу *высокой нравственности*. На практике же эта нравственность обернулась созданием амбивалентных текстов: и «Песни Мальдорора», и «Стихотворения» — это непрестанный диалог со всей совокупностью предшествующих литературных текстов, неутихающий спор с более ранними видами письма. Вот почему диалог и амбивалентность оказываются единственным способом, позволяющим писателю подключиться к истории, следуя при этом амбивалентной морали — морали отрицания, выступающего в форме утверждения.

Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве *многих* текстов поэтический язык по сути своей есть «двоица». Поэтическая *параграмма*, о которой говорит Соссюр (в «Анаграммах»), располагается в интервале от *ноля* до *двух*: в этом пространстве «единица» (положительное утверждение, «истина») попросту не существует. Это означает, что ни утверждение, ни определение, ни знак равенства, ни само понятие знака, предполагающее вертикальный срез по линии «означающее—означаемое», неприложимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов.

Понятие *знака* (означающее — означаемое), будучи продуктом научной абстракции (тождество — субстанция — причина — цель, структура индоевропейского предложения), требует линейно-вертикального и иерархического членения материала; понятие же *двоицы* как продукт рефлексии над поэтическим (не-научным) языком предполагает «специализацию» любого литературного (языкового) сегмента и установление его коррелятивных связей. С этой точки зрения любая минимальная единица поэтического языка по меньшей мере *двойственная* (но не в смысле диады «означающее — означаемое», а в том смысле, что она одновременно есть *и одно и другое*, позволяя представить функционирующий поэтический язык в виде *матричной модели*, где каждая «единица» (отныне само это выражение может употребляться только в кавычках, коль скоро установлено, что любая единица есть двоица) выступает в виде сложно детерминированной *вершины* графа. Двоичная единица и является минимальным сегментом в той параграмматической семиологии, которую можно разработать, исходя из трудов Соссюра («Анаграммы») и Бахтина.

Не претендуя на исчерпание проблемы, подчеркнем лишь один момент: логическая структура с основанием «ноль — единица» (ложь — истина, немаркированность — маркированность) неспособна служить адекватному описанию функционирования поэтического языка.

В самом деле, всякая научная процедура есть процедура логическая; в ее основе лежит структура греческого (индоевропейского) предложения, которое строится по модели «субъект — предикат», использующей принцип тождества, обусловленности и каузальности. Современная логика (не только логика Фреге, Пеано, Лукасевича, Аккермана и Чёрча, работающая в интервале 0—1, но даже логика Буля, базирующаяся на теории множеств и способная более адекватно формализовать функционирование языка) неприменима к области языка поэтического, где 1 не является пределом.

Итак, с помощью существующих логических (научных) методов невозможно формализовать поэтический язык, не исказив при этом его природу. Литературную семиологию следует строить исходя из *поэтической логики*, в которой интервал от 0 до 2 охватывается понятием *мощность континуума* — континуума, где 0 выполняет функцию денотации, а 1 в неявной форме преодолевается.

Нетрудно заметить, что в этой собственно поэтической «мощности континуума» (от 0 до 2) «запрет» (языковой, психический, социальный) исходит именно от 1 (Бог, закон, определение) и что единственным типом языковой практики, способным «ускользнуть» от этого запрета, является поэтический дискурс. Отнюдь не случайно, что изъязыны аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, отправной точкой для которого послужил иной языковой горизонт — идеограмматический, где на месте Бога разворачивается диалог Инь-Ян, а с другой — Бахтиным, попытавшимся преодолеть методологию формалистов на путях динамического теоретизирования в революционном обществе. Для Бахтина повествовательный дискурс, отождествляемый им с дискурсом эпическим, есть воплощенный запрет, *«монологизм»*, подчинение любого кода «единице», Богу. Эпос, стало быть, религиозен, теологичен, и всякое «реалистическое» повествование, повинующееся логике 0—1, догматично. Буржуазный реалистический роман, названный Бахтиным монологическим романом (Толстой), формируется именно в этом пространстве. Реалистические описания, изображение «характеров», создание «персонажей», развитие «сюжета» — все эти дескриптивные элементы повествовательного произведения принадлежат интервалу 0—1 и, следовательно, *монологичны*. Единственный дискурс, в котором адекватно воплощена логика 0—2, — это карнаваль-

ный дискурс: переняв логику сновидения, он нарушает не только правила языкового кода, но и нормы общественной морали.

Эта «трансгрессия» языкового (логического, социального) кода в карнавале оказывается возможной и действенной исключительно потому, что она задает себе *другой закон*. Диалогизм — это вовсе не свобода говорить все, что взбредет в голову; диалогизм — это «насмешка» (Лотреамон), но насмешка *трагическая*, это императив, но не такой, как императив «единицы». Необходимо подчеркнуть, что особенность диалога в том и состоит, что это *трансгрессия, сама себе задающая закон*; этим диалог радикальным и категорическим образом отличается от псевдотрансгрессии, примером которой может служить часть современной «эротической» и пародийной литературы. Эта литература, воображающая себя «безбожной» и «релятивизирующей», на самом деле безраздельно подчиняется такому *закону, который предусматривает собственную трансгрессию*; по отношению к монологизму она выполняет компенсаторную функцию, не выходит за пределы интервала 0—1 и не имеет ничего общего с революционной проблематикой диалога, который требует категорического разрыва с нормой, предполагая установление между оппозитивными членами неисключающих дизъюнктивных отношений.

Роман, включивший в себя карнавальную структуру, называется *полифоническим*. В качестве примера Бахтин указывает на Рабле, Свифта, Достоевского. Мы могли бы добавить сюда весь «современный» полифонический роман — Джойса, Пруста, Кафку, — уточнив при этом, что современный полифонический роман, занимая по отношению к монологизму ту же позицию, что и монологический роман прошлого, тем не менее резко от него отличается. Разрыв произошел в конце XIX в.: у Рабле, Свифта или Достоевского диалог все же остается предметом изображения, художественного вымысла, между тем как полифонический роман нашего времени приобретает черты «нечитабельности» (Джойс) и становится имманентным самому языку (Пруст, Кафка). Вот с этого-то момента (с момента разрыва, причем не только литературного, но также социального, политического, философского) и встает проблема интертекстуальности (межтекстового диалога) как таковая. С исторической точки зрения теория Бахтина (равно как и теория соссюрровских «Анаграмм») является детищем этого разрыва. Еще до того, как Бахтин применил принцип текстового диалогизма (то есть принцип ниспровержения и развенчивающей продуктивности) к истории литературы, он вполне мог обнаружить его в письме Маяковского, Хлебникова или Белого (я называю здесь лишь некоторых писателей революционной эпохи, оставивших заметный след в деле разрыва с прежним письмом).

Итак, бахтинский термин *диалогизм* в его французском применении включает в себе такие понятия, как «двоица», «язык» и «другая логика». Этот термин, которым вполне может пользоваться семиология литературы, позволяет выработать новый подход к поэтическим текстам. Логика, которой требует «диалогизм», есть одновременно: 1) логика *дистанцирования*, а также логика *отношений* между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает *становление* — в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике «бытия» и могут быть обозначены как монологические; 2) логика *аналогии* и *неисключающей оппозиции* — в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминации, также монологическому; 3) логика «*трансфинитности*» (понятие, заимствованное нами у Кантора), которая, опираясь на представление о «мощности континуума» поэтического языка (0—2), вводит еще один формообразующий принцип, а именно: поэтическая последовательность «непосредственно превышает» (а не выводится каузальным путем) все предшествующие последовательности аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного). В этом случае амбивалентное пространство романа упорядочивается в соответствии с двумя формообразующими принципами — монологическим (каждая новая последовательность детерминирована предыдущей) и диалогическим (трансфинитные последовательности, непосредственно превышающие предшествующий каузальный ряд)⁹.

Диалог лучше всего раскрывается в структуре карнавального языка, где символические отношения и принцип аналогии преобладают над субстанциально-каузальными отношениями. Термин *амбивалентность* мы будем применять для обозначения пермутации двух типов пространства, выделяемых в рамках романной структуры, — 1) монологического пространства; 2) диалогического пространства.

Представление о поэтическом языке как о диалоге и амбивалентности приводит Бахтина к необходимости переоценки романной структуры — переоценки, принимающей форму классификации типов прозаического слова, что, далее, предполагает соответствующую типологию дискурсов.

Классификация типов прозаического слова

Согласно Бахтину, можно выделить три разновидности прозаического слова:

а) *Прямое* слово, направленное на свой предмет, выражает последнюю смысловую позицию речевого субъекта в пределах одного кон-

текста; это — авторское слово, слово называющее, сообщающее, выражающее, это *предметное* слово, рассчитанное на непосредственное предметное понимание. Такое слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть адекватным (оно «не знает» о влиянии на него чужих слов).

б) *Объектное* слово — это прямая речь «героев». Оно имеет непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской речью, а в некотором удалении от нее. Объектное слово также направлено на свой предмет, но в то же время само является предметом авторской направленности. Это чужое слово, подчиненное повествовательному слову как объект авторского понимания. Однако авторская направленность на объектное слово не проникает внутрь него, она берет это слово как целое, не меняя его смысла и тона; она подчиняет его своим заданиям, не влагая в него никакого другого предметного смысла. Тем самым объектное слово, став объектом чужого предметного слова, как бы «не знает» об этом. Подобно предметному слову, объектное слово одногласно.

в) Однако автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом предметный смысл, который оно уже имело. В одном слове оказываются два смысла, оно становится *амбивалентным*. Такое амбивалентное слово возникает, стало быть, в результате совмещения двух знаковых систем. С точки зрения эволюции жанров оно рождается вместе с мениппеей и карнавалом (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться). Совмещение двух знаковых систем релятивизирует текст, придает ему условность. Такова *стилизация*, устанавливающая определенную дистанцию по отношению к чужому слову. Этим она отличается от *подражания* (под которым Бахтин понимает, скорее, *воспроизведение*). Подражание не делает форму условной, принимает подражаемое (воспроизводимое) всерьез, делает его своим, непосредственно его усваивает, не стремясь придать ему условность. Для стилизации как разновидности амбивалентного слова характерно то, что автор здесь пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений, не приходя в столкновение с чужой мыслью; он следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело со второй разновидностью амбивалентных слов, образчиком которой может служить *пародия*. При пародировании автор вводит в чужое слово смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности. Что же до третьей разновидности амбивалентного слова, примером которой является *скрытая внутренняя полемика*, то для него характерно активное (то есть модифицирующее) воздействие чужого слова на авторскую речь. «Говорит» сам писатель, но чужая

речь постоянно присутствует в его слове и его деформирует. В этой *активной* разновидности амбивалентного слова чужое слово косвенно представлено в слове самого рассказчика. Примером могут служить автобиография и полемически окрашенные исповеди, реплики диалога и скрытый диалог. Роман — единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным словом; это — специфическая характеристика его структуры.

Имманентный диалогизм предметного, или исторического*, слова

Понятие одноголосости, или объективности, монолога (и, соответственно, эпоса), равно как предметного и объектного слова, не поддерживает анализа средствами психоанализа и семантики языка. Диалогизм соприроден глубинным структурам дискурса. Вопреки Бахтину и Бенвенисту мы полагаем, что диалогизм является принципом любого высказывания, и потому обнаруживаем его как на уровне бахтинского предметного слова, так и на уровне *«истории»*, по Бенвенисту, — истории, которая, подобно бенвенистовскому уровню «дискурса», предполагает не только вмешательство говорящего в повествование, но и его ориентацию на другого. Чтобы описать диалогизм, имманентный предметному, или «историческому», слову, мы должны понять психический механизм письма как след его диалога с самим собой (с другим), как форму авторского самодистанцирования, как

* Термин «историческое» употребляется здесь в бенвенистовском смысле. Э. Бенвенист противопоставил два «плана сообщения» — «план *дискурса*» и «план *истории*», представляющие собой два способа повествования. *Исторический* способ предполагает «передачу фактов, происшедших в определенный момент времени, без какого-либо вмешательства в повествование со стороны говорящего». «Необходимо и достаточно, чтобы автор... исключил все, что является посторонним для рассказа о происшедшем (рассуждения, размышления, сравнения). По сути дела, в историческом повествовании нет больше и самого рассказчика. События изложены так, как они происходили по мере появления на исторической арене. Никто ни о чем не говорит, кажется, что события рассказывают о себе сами». Под *дискурсом* же Бенвенист понимает «всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго» (это — «размышления автора, выходящие из плана повествования», его личная оценка событий и т.п.) (см.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с. 270—284). Бенвенистовские «план истории» и «план дискурса» коррелятивны понятиям «фабула» и «сюжет» в русской формальной школе. — *Прим. перев.*

способ расщепления писателя на субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата.

Уже в силу самого нарративного акта субъект повествования обращается к кому-то другому, так что все повествование структурируется именно в процессе ориентации на этого другого. (Как раз такую коммуникацию имел в виду Понж, когда противопоставил формуле «Я мыслю, следовательно, я существую» свою собственную: «Я говорю, и ты меня слышишь, следовательно, мы существуем», утвердив тем самым переход от субъективности к амбивалентности.) Мы, стало быть, получаем возможность выйти за пределы пары «означающее — означаемое» и приступить к изучению наррации как диалога между *субъектом* повествования (С) и его *получателем* (П). Этот получатель есть не кто иной, как двояко ориентированный субъект чтения: по отношению к тексту он играет роль означающего, а по отношению к субъекту повествования — роль означаемого. Таким образом, он есть воплощенная диада (П₁ и П₂), члены которой, находясь между собой в отношении коммуникации, образуют кодовую систему. К этой системе причастен и субъект повествования (С), который сам становится кодом, не-личностью, *анонимом* (автором, субъектом высказывания), опосредуемым с помощью местоимения *он* («он» — это персонаж, субъект высказывания-результата). Автор, таким образом, — это субъект повествования, преображенный уже в силу самого факта своей включенности в нарративную систему; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С в П, истории — в дискурс, а дискурса — в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. С опытом зияния мы сталкиваемся уже у самых истоков повествования, в момент появления автора. Вот почему стоит литературе прикоснуться к той болевой точке, где ревалоризация языка опредмечивает лингвистические структуры с помощью структур повествования (жанров), как мы сразу же оказываемся перед лицом проблем смерти, рождения и пола. Персонаж (*он*) как раз и зарождается в лоне этой анонимности, ноля, где пребывает автор. На более поздней стадии персонаж становится *именем собственным* (И). Таким образом, в литературном тексте 0 не существует, в месте зияния незамедлительно возникает «единица» (*он, имя*), оказывающаяся двоицей (субъект и получатель). Именно получатель, «другой», воплощение внеположности (для которого субъект повествования является объектом и который сам одновременно и изображается и изображает) — именно он преобразует субъект в *автора*, иными словами, проводит С через стадию ноля, стадию отрицания и изъятия, которую и представляет собою автор. В процессе этого безостановочного движения между «субъектом» и

«другим», между писателем и читателем автор как раз и структурируется в качестве означающего, а текст — в качестве диалога двух дискурсов.

Со своей стороны конституирование персонажа («характера») делает возможным расщепление С на $C_{вп}$ (субъект высказывания-процесса) и на $C_{вр}$ (субъект высказывания-результата).

Схема этой трансформации выглядит следующим образом:

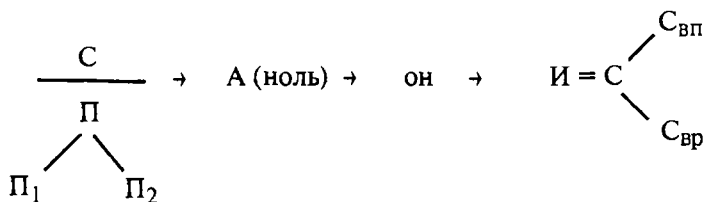


Схема I

Эта схема охватывает структуру системы местоимений¹⁰, обнаруживаемую психоаналитиками в дискурсе их пациентов:



Схема II

Этот диалог субъекта с получателем, структурирующий любой нарративный процесс, мы обнаруживаем именно на уровне текста (означающего), в связке «означающее — означаемое». Субъект высказывания-результата играет по отношению к субъекту высказывания-процесса ту же роль, что и получатель по отношению к субъекту; он заставляет его пройти через точку зияния и тем включает в систему письма. Малларме назвал такое функционирование процессом «речевого изглаживания».

Субъект высказывания-результата репрезентирует субъект высказывания-процесса и в то же время репрезентируется в качестве его объекта. Он, следовательно, способен послужить субституту авторской анонимности, и этот процесс порождения двойцы из ноля как раз и приводит к возникновению *персонажа* (характера). Он «диалогичен», в нем таятся и С, и П.

Изложенный нами подход к повествованию, равно как и к роману, позволяет разом уничтожить любые барьеры между означающим и означаемым, делая эти понятия непригодными в рамках литературной

практики, протекающей исключительно внутри *диалогического означающего* (*диалогических означающих*). «Означающее репрезентирует субъект для другого означающего» (Лакан).

Итак, повествование всегда конституируется как диалогическая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование, в том числе историческое и научное, несет в себе диалогическую диадку, образованную «повествователем» и «другим» и выраженную посредством диалогической пары $C_{вп}/C_{вр}$, где $C_{вп}$ и $C_{вр}$ поочередно оказываются друг для друга то означающим, то означаемым, хотя на деле представляют собой всего лишь пермутативную игру двух означающих.

Этот диалог, овладение знаком как двоичей, амбивалентность письма, обнаруживаются в самой организации дискурса (поэтического), то есть в плоскости явленного текста (литературного), лишь при посредстве определенных повествовательных структур.

К построению типологии дискурсов

Динамический анализ текстов ведет к перестройке всей системы жанров; радикализм, проявленный в данном отношении Бахтиным, позволяет проявить его и нам при попытке построения типологии дискурсов.

Термин *сказ*, которым пользовались формалисты, выглядит излишне двусмысленным применительно к жанрам, описывавшимся с его помощью. Можно выделить по меньшей мере две разновидности рассказывания:

С одной стороны, это *монологический дискурс*, включающий в себя 1) изобразительный способ описания и повествования (эпос); 2) исторический дискурс; 3) научный дискурс. Во всех этих случаях субъект принимает на себя роль «единицы» (Бога), которой сам тут же и подчиняется; в данном случае диалог, имманентный любому дискурсу, подавляется с помощью *запрета*, цензуры, в результате чего дискурс утрачивает способность (диалогическую) обратиться на самого себя. Создать модели такого цензурирования — значит описать характер различий между двумя типами дискурса: эпическим (а также историческим и научным) и мениппейным (карнавальным, романским), суть которого — в нарушении запрета. Монологический дискурс эквивалентен системной оси языка (по Якобсону); отмечалось также его сходство с механизмами грамматического отрицания и утверждения.

С другой стороны, это *диалогический дискурс*, то есть дискурс 1) карнавала; 2) мениппеи; 3) романа (полифонического). Во всех

этих структурах письмо находится в процессе чтения другого письма, чтения самого себя, конструируясь в актах деструктивного генезиса.

Эпический монологизм

Эпос, структурирующийся как синкретическое образование, вступив в постсинкретический период своего существования, выявляет двойкую природу слова: оказывается, что речь субъекта («я») с необходимостью пронизана языком как носителем конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно. В то же время на стадии эпоса говорящий субъект (субъект эпопеи) еще не располагает словом другого. Диалогическая игра языка как системы взаимосоотнесенных знаков, диалогическая смена двух разных означающих, коррелирующих с одним и тем же означаемым, — все это происходит лишь в плоскости *повествования* (на уровне предметного слова или внутри текста), но отнюдь не выходит наружу — на уровень текстовой *манифестации*, как это имеет место в романских структурах. Именно такой механизм работает в эпосе; проблематика бахтинского амбивалентного слова здесь еще не возникает. Это означает, что организационным принципом эпической структуры остается монологизм. Диалогизм языка проявляется здесь лишь в пределах повествовательной инфраструктуры. На уровне явной организации текста (историческое высказывание/дискурсное высказывание) диалога не возникает; оба аспекта высказывания-процесса ограничены абсолютной точкой зрения повествователя, эквивалентного тому целому, которое являют собой Бог или человеческий коллектив. В эпическом монологизме обнаруживаются то самое «трансцендентальное означаемое» и то «самоналичие», о которых говорит Деррида.

В эпическом пространстве господствует языковой принцип системности (принцип сходства, по Якобсону). Метонимические структуры, структуры смежности, характерные для синтагматической оси языка, встречаются в эпосе нечасто. И хотя такие риторические фигуры, как ассоциация и метонимия, здесь, конечно же, существуют, они не становятся принципом структурной организации текста. Цель эпической логики — обнаружить общее в единичном, а это значит, что она предполагает иерархию в структуре субстанции; это, стало быть, казуальная, то есть теологическая логика; это — *вера* в собственном смысле слова.

Карнавал как гомология: тело-сновидение-языковая структура-структура желания

Карнавальная структура является лишь следом той космогонии, которая не знает ни субстанции, ни причинности, ни тождества вне свя-

зи с целым, *существующим только как отношение и только через отношение*. Пережиточные формы карнавальной космогонии антитеологичны (что не значит — антимистичны) и глубоко народны. На протяжении всей истории официальной западной культуры эти формы образовывали ее подпочву, зачастую вызывавшую недоверие, навлекавшую на себя гонения и ярче всего проявившуюся в народных празднествах, в средневековом театре и в средневековой прозе (анекдоты, фаблио, роман о Лисе). По самой своей сути карнавал диалогичен (он весь состоит из разрывов, соотношений, аналогий, неисключающих оппозиций). Это зрелище, не знающее рампы; это празднество, выступающее в форме активного действия; это означающее, являющееся означаемым. В нем встречаются, сталкиваются в противоречиях и друг друга релятивизуют два текста. Участник карнавала — исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание и, пройдя через точку «ноль» карнавальной активности, раздваивается — становится субъектом зрелища и объектом действия. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь обретает плоть структура *автора* как олицетворенной анонимности, автора творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как «я» и как «другого», как человека и как маски. Цинизм этого карнавального действия, искореняющего Бога, дабы утвердить свои собственные диалогические законы, сопоставим с ницшевским дионисизмом. Выявляя структуру этой саморефлектирующей литературной продуктивности, карнавал с неизбежностью обнаруживает лежащее в ее основе бессознательное — секс, смерть. Между ними возникает диалог, порождающий структурные диады карнавала: верх и низ, рождение и агония, пища и экскременты, хвала и брань, смех и слезы.

Повторы-подхваты, всякого рода «бессвязные» речи (облетающие, однако, свою логику, стоит им попасть внутрь бесконечного пространства), неисключающие оппозиции, образующие пустые множества и логические суммы (мы называем здесь лишь некоторые из фигур, характерных для карнавального языка), — все это воплощенный диалогизм, который — в столь яркой форме — неведом ни одному другому типу дискурса. Отвергая законы языка, ограниченного интервалом 0—1, карнавал тем самым отвергает Бога, авторитет и социальный закон; мера его революционности — это мера его диалогичности; поэтому не стоит удивляться, что именно разрушительная сила карнавального дискурса послужила причиной того, что само выражение «карнавал» приобрело в нашем обществе весьма пренебрежительный и сугубо карикатурный смысл.

Итак, карнавальное действо, где не существует ни рампы, ни «зрительного зала», — это сцена и жизнь, празднество и сновидение, дискурс

и зрелище одновременно; в результате возникает то единственное пространство, где язык оказывается в силах ускользнуть из-под власти линейности (закона) и, подобно драме, обрести жизнь в трехмерном пространстве; в более глубоком смысле верно и противоположное: сама драма воцаряется в языке. Здесь-то и заключается главный принцип, согласно которому любой поэтический дискурс есть не что иное, как драматизация, драматическая пермутация (в математическом смысле этого термина) слов; карнавальный дискурс обнаруживает тот факт, что «интеллектуальная сфера сплетена из множества извилистых драматических ходов» (Малларме). Сценическое пространство, знаменуемое этим дискурсом, — это единственное измерение, где «театр предстает как чтение некоей книги, как продуктивное письмо». Иначе говоря, только в этом пространстве способна воплотиться «потенциальная бесконечность» (термин Гилберта) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушение (сновидение, тело, «диалогичность»). Именно эту карнавальную традицию впитала мениппея, именно к ней обращается полифонический роман.

На универсальной сцене карнавала язык сам себя пародирует и сам себя релятивизирует; отрицая свою репрезентирующую роль (что провоцирует смех), он, однако, от нее вовсе не отрекается. В сценическом пространстве карнавала реализуется синтагматическая ось языка, которая, вступив в диалог с осью систематики, создает амбивалентную структуру, унаследованную от карнавала романом. Будучи превратной (я разумею: амбивалентной), то есть репрезентативной и антирепрезентативной одновременно, карнавальная структура направлена против идеологии, против христианства и против рационализма. Все великие полифонические романы наследуют этой карнавально-мениппейной структуре (Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Бальзак, Лотреамон, Достоевский, Джойс, Кафка). История романа-мениппеи — это история борьбы против христианства (против идеологии, репрезентации), это глубинное прошупывание языка (секса, смерти) и утверждение его амбивалентности, «превратности».

Следует предостеречь против двусмысленности, к которой располагает само употребление слова «карнавальность». В современном обществе оно обычно воспринимается как пародирование, то есть как способ цементирования закона; существует тенденция преуменьшить *трагическую* — смертоносную, циническую, революционную (в смысле *диалектической трансформации*) — сторону карнавала, на которой всячески настаивал Бахтин, обнаруживая ее не только в мениппее, но и у Достоевского. Карнавальный смех — это не просто пародирующий смех; комизма в нем ровно столько же, сколько и трагизма; он, если угодно, *серьезен*, и потому принадлежащее ему сценическое простран-

ство не является ни пространством закона, ни пространством его пародирования; это пространство своего *другого*. Современное письмо дает нам ряд поразительных примеров той универсальной сцены, которая есть и закон, и его *другое*, — сцены, где *смех* замирает, ибо он — вовсе не пародия, но *умерщвление* и *революция* (Антонен Арто).

Эпичность и карнавальность — таковы два потока, формировавших европейский тип нарративности, от эпохи к эпохе и от автора к автору попеременно одерживавших победу друг над другом. Народная карнавальная традиция, заявившая о себе еще в авторских произведениях поздней античности, вплоть до нашего времени остается живым источником, одушевляющим литературную мысль и направляющим ее к новым горизонтам.

Античный гуманизм способствовал разложению эпического монологизма, столь удачно оплотнившегося и нашедшего выражение в речах ораторов, риториков и политиков, с одной стороны, в трагедии и эпосе — с другой. Прежде чем успел утвердиться новый тип монологизма (обязанный своим возникновением триумфу формальной логики, христианства и ренессансного гуманизма¹¹), поздняя античность сумела дать жизнь двум жанрам, которые, восходя к карнавальному предку, обнажили внутренний диалогизм языка и послужили закваской европейского романа. Эти жанры суть *сократический диалог* и *мениппея*.

Сократический диалог, или Диалогизм как упразднение личности

Сократический диалог — широко распространенный в античности жанр: в нем блистали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Евклид и др. (до нас дошли только диалоги Платона и Ксенофонта). Это не столько риторический, сколько народно-карнавальный жанр. Будучи мемуарным по своему происхождению (воспоминания о беседах, которые вел Сократ со своими учениками), он вскоре освободился от исторических ограничений, сохранив только сам сократический метод раскрытия истины, равно как и форму записанного и обрамленного рассказом диалога. Ницше упрекал Платона за пренебрежительное отношение к дионисийской трагедии, однако сократический диалог как раз и усвоил диалогическую и разоблачительную структуру карнавального действия. По мнению Бахтина, для сократических диалогов характерно противостояние официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Сократическая истина («смысл») возникает из диалогических отношений между говорящими; она взаимосоотносительна, и ее релятивность проявляется в автономии точек зрения наблюдателей. Ее искусство — это искусство во-

площения фантазма, *взаимосоотнесенных* знаков. Языковой механизм пускается здесь в ход с помощью двух главных приемов – синкризы (сопоставления различных точек зрения на один и тот же предмет) и анакризы (провоцирования слова словом же). Субъектами речи являются тут не-личности, анонимы, скрытые под покровом конституирующего их дискурса. Бахтин подчеркивает, что «событие» сократического диалога есть речевое событие: это вопрошание и испытание словом того или иного мнения. Речь, таким образом, органически связана с создающим ее человеком (Сократ и его ученики), или, лучше сказать, человек и его деятельность – это и *есть* речь. Мы можем говорить здесь о синкретической речевой практике, когда процесс разграничения *слова* как действия, как аподиктической, дифференцирующей практики и *образа* как репрезентации, знания, идеи – этот процесс в эпоху формирования сократического диалога еще не завершился. Существенная «деталь»: субъект речи находится здесь в исключительной ситуации, провоцирующей диалог. У Платона («Апология») ситуация суда и ожидания приговора определяет характер речи Сократа как исповеди человека, стоящего «на пороге». Исключительная ситуация освобождает слово от всякой однозначной объективности, от любой репрезентативной функции, открывая перед ним области символического. Речь, соизмеряясь с чужой речью, соприкасается со смертью, и этот диалог выводит *личность* из игры.

Таким образом, сходство сократического диалога и романного слова очевидно.

Сократический диалог просуществовал недолго; он позволил родиться другим диалогическим жанрам, в том числе *мениппее*, чьи корни также уходят в карнавалы фольклора.

Мениппея: текст как социальная деятельность

1. Свое название мениппея получила от имени философа III в. до н.э. Мениппа из Гадары (его сатиры до нас не дошли, но мы знаем об их существовании благодаря свидетельству Диогена Лаэртция). Самый термин как обозначение определенного жанра, сложившегося в I в. до н.э., был введен римлянами (Варрон: *Saturae menippeae*). Однако жанр как таковой возник гораздо раньше: первым его представителем был, возможно, Антисфен, ученик Сократа и один из авторов сократических диалогов. Писал мениппеи и Гераклид Понтик (согласно Цицерону, он был создателем родственного жанра *logisticus*). Варрон придал мениппее окончательную определенность. Образцы жанра являют «Апоколокинтозис» Сенеки, «Сатирикон» Петрония, сатиры Лукиана, «Метаморфозы» Апулея, «Гиппократов роман», некото-

рые разновидности «греческого романа», античного утопического романа и римской сатиры (Гораций). В орбите мениппеи развивалась диатриба, солилоквиум, ареталогические жанры и др. Она оказала значительное влияние на древнехристианскую и на византийскую литературу; в разных вариантах она продолжала развиваться в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации — вплоть до наших дней (романы Джойса, Кафки, Батая). Этот карнавализованный жанр, гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное значение в развитии европейских литератур, и в частности в становлении романа.

В мениппее равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала; она, скорее, *серьезна* в том смысле, в каком серьезен карнавал; статус слова в мениппее придает ей социальную и политическую разрушительность. Она освобождает слово от исторических ограничений, что влечет за собой абсолютную смелость философского вымысла и воображения. Бахтин подчеркивает, что «исключительные» ситуации увеличивают языковую свободу мениппеи. Фантазмагория и символика (зачастую не лишенная мистицизма) сочетаются в ней с «трущобным натурализмом». Приключения происходят здесь в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т.п. Слово не боится здесь жизненной грязи. Оно освобождается от предустановленных «ценностей»; не отличая порок от добродетели и само не отличаясь от них, оно воспринимает их как собственное достояние и как собственное творение. Академические проблемы здесь отпадают, уступая место «последним вопросам» жизни: мениппея нацеливает освобожденный язык в сторону философского универсализма; не проводя границы между онтологией и космологией, она сливает их в некую практическую философию жизни. В ней появляются элементы фантастики, чуждые эпосе и трагедии (например, наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, с высоты, когда меняются сами масштабы наблюдения, как это происходит в «Икармениппе» Лукиана или в «Эндимионе» Варрона; аналогичный прием мы обнаруживаем у Рабле, Свифта, Вольтера и др.). Предметом изображения становятся ненормальные психические состояния (безумие, раздвоение личности, мечтания, сны, самоубийство), отозвавшиеся позже в письме Шекспира и Кальдерона. Все эти моменты имеют, по Бахтину, не столько тематический, сколько структурный смысл; они разлагают эпическое и трагическое единство человека, равно как и его веру в принцип тождества и причинности, знаменуя тот факт, что человек этот утратил целостную завершенность, перестал совпадать с самим собой. Вместе с тем подобные моменты нередко оказываются способом прощупать язык и письмо как таковые: так, в мениппее Варрона «Би-

маркус» два Марка спорят между собой, следует или нет писать работу о тропах. Мениппея тяготеет к языковому скандалу и эксцентрике. Для нее весьма характерны «неуместные речи», циническая откровенность, профанирующее разоблачение священного, нарушение этикета. Мениппея наполнена контрастами: добродетельная гетера, благородный разбойник, свободный мудрец, оказавшийся в положении раба, и т.п. Она любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, всякого рода мезальянсами. Язык здесь, похоже, зачарован идеей «двойничества» (зачарован собственной деятельностью, оставляющей графический *след*, который дублирует нечто ему «внеположное»), заморожен оппозитивной логикой, заступающей — при определении терминов — место логики тождества. Будучи всеохватным жанром, мениппея строится как мозаика из цитаций. Она способна включать в себя любые жанры — новеллы, письма, ораторские речи, она смешивает стих и прозу, и структурный смысл подобного цитирования заключается в том, чтобы дистанцировать автора как от его собственного, так и от всех чужих текстов. Многостильность и многотонность мениппеи, диалогический статус мениппейного слова позволяет понять, почему классицизм и любое авторитарное общество не способны выразить себя в романе, наследующем мениппее.

Конструируясь как способ зондирования тела, сновидения и языка, мениппейное письмо отличается острой злободневностью; мениппея — это своего рода политическая журналистика древности. С помощью мениппейного дискурса на свет выводятся политические и идеологические конфликты дня. Диалогизм мениппейных слов *непосредственно является* такой практической философией, которая вступает в схватку с идеализмом и с религиозной метафизикой (с эпосом): он есть не что иное, как социально-политическая мысль эпохи, полемизирующая с теологией (с законом).

2. Мениппея, таким образом, имеет амбивалентную структуру и служит истоком двух тенденций в западной литературе — тенденции к репрезентированию с помощью языка наподобие театральной постановки и тенденции к зондированию самого языка как системы взаимосотнесенных знаков. В мениппее язык служит изображению некоего внеположного ему пространства и в то же время оказывается «практикой продуцирования своего собственного пространства». Этот двудликий жанр таит в себе как *предпосылки реализма* (деятельности, воспроизводящей жизненный опыт, когда человек описывает самого себя как бы со стороны и в конце концов приходит к созданию «характеров» и «персонажей»), так и возможность *отказа* от всякой попытки *определить* психический универсум (это — деятельность в настоящем; для нее характерны такие образы, жесты и слова-жесты, с помощью которых

человек, погруженный в безличность, живет на границах самого себя). Этот второй лик мениппеи свидетельствует о ее структурном родстве со сновидением, с иероглифическим письмом и даже с театром жестокости, о котором помышлял Антонен Арто. Подобно театру жестокости, мениппея «соразмерна вовсе не индивидуальной жизни — не той индивидуальной стороне жизни, где царят характеры, но своего рода раскрепощенной жизни, изгнавшей человеческую индивидуальность, так что сам человек становится не более чем отголоском». Подобно такому театру, мениппея не знает катарсиса; она — празднество жестокости и в то же время — политическая акция. Она не служит передаче никакого конкретного сообщения, сообщая лишь о том, что сама она есть не что иное, как «вечная радость становления», истаявающая в сиюминутном поступке. Возникнув уже после Сократа, Платона и софистов, мениппея современна той эпохе, когда мысль перестала совпадать с практикой (уже сам факт, что мышление начинает рассматриваться как *technē*, показывает, что размежевание по линии *praxis* — *poiesis* свершилось). Прodelав аналогичный путь развития, литература в конце концов также становится «мыслью» и начинает осознавать себя в качестве знака. Отчужденный от природы и от общества, человек отчуждается и от самого себя; он открывает свой «внутренний мир» и «овеществляет» это открытие в амбивалентной мениппее. Все это предвещает возникновение реалистического типа репрезентации. И все же мениппея не знает монологизма, вытекающего из теологического принципа (равно как и из идеи человекобога, как это будет иметь место в эпоху Возрождения), — монологизма, способного укрепить ее репрезентирующую функцию. «Тирания», властвующая над ней, — это тирания текста (а не тирания речевого высказывания как отражения мира, существующего до нее), то есть тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющейся из себя самой. Тем самым, вполне оставаясь *зрелищем*, мениппея конституируется и как *иероглиф*; эту-то свою амбивалентность она и завещает роману, прежде всего — роману полифоническому, который, воплощая в себе самую множественность языковых инстанций, находящихся в диалогических отношениях, не ведает никакого закона и не знает никакой иерархии. Разумеется, принципом соединения различных частей мениппеи остается принцип *сходства* (подобия, зависимости и, стало быть, «реализма»), но он существует наряду с принципом *смежности* (анalogии, соположения, то есть «риторики», причем не в крочеанском смысле «украшения», но в смысле оправдания, совершающегося в самом языке и при его посредстве). Мениппейная амбивалентность коренится во взаимной сообщаемости двух видов пространства¹² — пространства сцены и пространства иероглифа, пространства, где происходит репрезентация с помощью языка, и пространства вну-

триязыкового опыта, системы и синтагмы, метафоры и метонимии. Вот этой-то амбивалентности и наследует роман.

Другими словами, мениппейный (и карнавальный) диалогизм, воплощающий не столько субстанциональную и выводную, сколько реляционную и аналогическую логику, непосредственно противостоит аристотелевской логике и, как бы изнутри логики формальной, тесно с ней соприкасаясь, вступает с ней в противоречие, подталкивая в сторону иных способов мышления. В самом деле, эпохи расцвета мениппеи — это как раз эпохи противостояния аристотелизму; похоже, что авторы полифонических романов с недоверием относятся к самим структурам официальной мысли, покоящейся на фундаменте формальной логики.

Роман-бунт

1. В средние века мениппейное начало подавлялось авторитетом религиозного текста, в буржуазную эпоху — абсолютизмом индивида и вещей. Лишь наша современность, коль скоро она освобождается от «Бога», раскрепощает мениппейные силы романа.

Если современное (буржуазное) общество не только признало роман, но, более того, пытается увидеть в нем собственное отражение¹³, то, значит, дело идет о том типе монологических повествований, именуемых реалистическими, который, не приемля ни карнавала, ни мениппеи, начал складываться в эпоху Возрождения. Диалогический, мениппейный роман, отвергающий репрезентирующую и эпическую функции, терпят с трудом, объявляют его невразумительным, презируют и глумятся над ним. Ныне он разделяет судьбу тех карнавальных дискурсов, в которых — за пределами Церкви — упражнялось средневековое студенчество.

Роман, в особенности же современный полифонический роман, впитавший в себя мениппею, воплощает усилия европейской мысли, стремящейся выйти за пределы самотождественных, каузально детерминированных субстанций, обратиться к иному способу мышления — диалогическому (предполагающему логику дистанцирования, реляционные связи, принцип аналогии, неисключающие трансфинитные оппозиции). Нет ничего удивительного в том, что роман воспринимается либо как низший жанр (так относился к нему классицизм и созвучные классицизму политические режимы), либо как жанр бунтарский (я здесь имею в виду великих авторов полифонических романов, в какое бы время они ни жили, — Рабле, Свифта, Сада, Лотреамона, Джойса, Кафку, Батая: я называю лишь тех, кто пребывал и пребывает за порогом официальной культуры). На примере романного слова и

романной повествовательной структуры XX в. можно было бы показать, каким именно образом европейская мысль превозмогает собственные конститутивные признаки, такие, как «тождество», «субстанция», «каузальность», «дефиниция», и усваивает совершенно другие, как-то: «аналогия», «отношение», «оппозиция», иными словами, усваивает принцип диалогизма и мениппейной амбивалентности¹⁴.

Ведь если историческая инвентаризация, так увлекшая Бахтина, вызывает в воображении образ музея или приводит на память труд архивиста, то это вовсе не значит, будто она лишена корней в живой современности. Все, что ныне пишется, обнаруживает либо нашу способность, либо нашу неспособность читать историю и ее переписывать. Эту способность нетрудно подметить в литературе, создаваемой писателями нового поколения, — писателями, у которых текст конституируется и как *театр*, и как *чтение*. Малларме, одним из первых увидевший в книге *мениппею* (подчеркнем еще раз, что достоинство этого бахтинского термина в том, что он позволяет включить известный способ письма в историю), говорил, что литература — это «всего лишь отблеск того, что, должно быть, произошло когда-то в прошлом, возможно даже — в самом начале».

2. Итак, исходя из существования двух диалогических разновидностей, мы устанавливаем две модели, упорядочивающие нарративный смысл: 1. Субъект (С) ↔ Получатель (П). 2. Субъект высказывания-процесса ↔ Субъект высказывания-результата.

Первая модель описывает диалогические отношения как таковые. Вторая модель — отношения, возникающие в процессе реализации диалога. Модель 1 устанавливает жанр (эпическая поэма, роман), модель 2 — варианты жанра.

В полифонической структуре романа первая модель (С↔П) полностью разыгрывается внутри дискурса, пребывающего в процессе письма, и становится непрерывным опровержением этого дискурса. Тем самым собеседником писателя оказывается сам писатель постольку, поскольку он выступает в роли читателя некоего другого текста. Пишущий и читающий — это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является некий текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает. Это значит, что диалогическая структура возникает лишь в свете такого текста, который, вступая во взаимодействие с другим текстом, конституируется как амбивалентность.

В эпосе, напротив, П есть некая абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив), которая релятивизирует диалог вплоть до его полного упразднения и сведения к монологу. Отсюда нетрудно понять, почему так называемый классический роман XIX в., а также лю-

бой тенденциозный идеологический роман тяготеют к эпичности, являя собой отклонение от собственно романной структуры (ср. эпический монологизм Толстого и романый диалогизм Достоевского).

В рамках второй модели можно отметить несколько возможностей: 1. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с нулевой степенью «означающего», что может быть выражено с помощью либо местоимения «он» (имя не-лица), либо имени собственного. Это – простейшая нарративная техника, которую мы обнаруживаем при рождении повествования.

2. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с субъектом высказывания-процесса («означающее»). Это повествование от 1-го лица: «Я».

3. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с получателем (П). Повествование ведется от 2-го лица: «ты». Таково, например, объектное слово Раскольникова в «Преступлении и наказании». Такую же технику настойчиво использует и Мишель Бютор в «Изменении».

4. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») не только с субъектом высказывания-процесса («означающее»), но и с получателем (П). В этом случае роман превращается в вопрошание о том, кто пишет, свидетельствуя об осознании писателем диалогической структуры собственной книги. Вместе с тем текст превращается и в процесс чтения (цитирования и комментирования) внеположной ему совокупности литературных текстов, тем самым конституируясь и как амбивалентность. Примером может служить «Драма» Филиппа Соллерса, где автор играет личными местоимениями и скрытыми цитатами, прочитывающимися в его романе.

Чтение Бахтина позволяет выстроить следующую парадигму:

Практика «Дискурс» Диалогизм Логика взаимосоотносительности Синтагма Карнавал	Бог «История» Монологизм Аристотелевская логика Система Повествование
 Амбивалентность Мениппея Полифонический роман	

В заключение хотелось бы обратить внимание на роль таких бахтинских понятий, как статус слова, диалог и амбивалентность, а также на открываемые ими перспективы.

Определяя статус слова как *минимальной единицы* текста, Бахтин проникает до самого глубокого уровня структуры, залегающего под уровнем предложения и риторических фигур. Понятие *статуса* позволяет сменить представление о тексте как о совокупности атомов представлением о нем как о множестве реляционных связей, где слова функционируют в роли квантов. Тем самым проблема построения модели поэтического языка связывается уже не с идеей линии или поверхности, но с идеей *пространства* и *бесконечности*, формализуемых с помощью теории множеств и новейших математических методов. Современные методы анализа повествовательных структур достигли такой изощренности, что позволяют не только выделять «функции» («кардинальные функции» и «функции-катализаторы») и «индексы» («индексы» в собственном смысле слова и «индексы-информации»)*, но и строить логические и риторические схемы повествования. Значение подобных исследований неоспоримо¹⁵, однако не слишком ли превалирует в них метаязыковой — иерархизирующий и внеположный повествованию — *априоризм*? Наивный метод Бахтина, сосредоточенный на слове и его безграничной способности к диалогу (к комментированию цитаций), куда более прост и вместе с тем прозорлив.

Диалогизм, столь многим обязанный Гегелю, не следует, однако, путать с гегелевской диалектикой, предполагающей наличие триады и, стало быть, борьбы и извода (снятия), не преодолевающего рамки традиционной аристотелевской схемы «субстанция — причина». Диалогизм же, вобрав в себя эти понятия, ставит на их место категорию отношения; его цель — не преодоление, но гармонизация, включающая в себя и идею разрыва (оппозиции, аналогии) как способа трансформации.

Диалогизм переносит философские проблемы *внутри* языка, точнее — *внутрь* языка, понятого как взаимосоотнесенность текстов, как письмо-чтение, идущее рука об руку с неаристотелевской, синтагматической, «карнавальная» логикой. Поэтому одной из важнейших проблем, которой предстоит заняться современной семиотике, явля-

* Ю. Кристева имеет в виду работу Р. Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987, с. 387–422). — *Прим. перев.*

ется именно эта «другая логика», настоятельно нуждающаяся в адекватном описании.

Термин «амбивалентность» в полной мере приложим к тому переходному периоду в истории европейской литературы, который можно определить как период сосуществования (амбивалентности), когда «отображение жизненного опыта» (реализм, эпос) существует одновременно с самим этим «жизненным опытом» (языковое зондирование, мениппея), тяготея, вероятно, к тому, чтобы в конечном счете усвоить живописный способ мышления, при котором сущность переходит в форму, а конфигурация пространства (литературного) служит обнаружению мысли (тоже литературной) без всяких претензий на «реализм». Термин «амбивалентность» предполагает исследование (через язык) романного пространства и его внутренних превращений; устанавливая тесную связь между языком и пространством, он побуждает анализировать их как особые формы мышления. Изучая амбивалентность зрелищного воссоздания жизни (реалистическая репрезентация) и самой жизни (риторика), нетрудно обнаружить разделяющую (или соединяющую) их пограничную линию, которая воспроизводит траекторию движения, при помощи которого культура пытается освободиться от собственных пут, превозмочь самое себя.

Движение между двумя полюсами, создаваемыми диалогом, безвозвратно изгоняет из сферы наших философских интересов проблемы каузальности, финальности и т.п., так что в поле зрения диалогического принципа попадает мыслительное пространство, неизмеримо более широкое, нежели пространство романа как такового. Вероятно, не столько бинаризм, сколько именно диалогизм станет основой интеллектуальной структуры нашего времени. Преобладание романа и амбивалентных структур в литературе, притягательность групповых (карнавальных) форм жизни для молодежи, квантовый энергетический обмен, интерес к символизму взаимосоотносительности в китайской философии — таковы лишь некоторые проявления современной мысли, подтверждающие нашу гипотезу.

Примечания

¹ Ср.: «...язык *есть* практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание...» — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 3, с. 29.

² В настоящее время Бахтин работает над книгой о «жанрах речи», определяемых на основе статуса слова (см.: Вопросы литературы, 1965, № 8). В данной статье мы можем прокомментировать лишь не-

которые его идеи в той мере, в какой они соотносятся со взглядами Ф. де Соссюра (*Anagrammes // Mercure de France, fév. 1964*) и открывают новый подход к литературным текстам. [См. также: Ф. де Соссюр. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // *Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. — Прим. ред.*]

³ В самом деле, представители структурной семантики, определяя лингвистическую основу дискурса, отмечают, что «развертывающаяся синтагма считается эквивалентной более простой, нежели она, коммуникативной единице синтаксиса», и определяют *развертывание* как «один из наиболее важных аспектов функционирования естественных языков» (*A.-J. Greimas. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966, p. 72*). Таким образом, именно в механизме развертывания мы усматриваем теоретический принцип, позволяющий изучать структуру жанров как экстериоризацию структур, имманентных языку как таковому.

⁴ Будде Е.Ф. К истории великорусских говоров. Казань, 1896.

⁵ Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.

⁶ Якубинский Л.П. О диалогической речи // *Русская речь. I. Пг., 1923, с. 144.*

⁷ Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // *Поэтика. Вып. I. Л., 1926, с. 33.*

⁸ Похоже, что явление, упорно именуемое «внутренним монологом», — это наиболее подходящий способ, с помощью которого целая цивилизация переживает себя как самотождественность, как организованный хаос и в конечном счете как трансценденцию. Между тем этот «монолог» невозможно обнаружить нигде помимо текстов, стимулирующих воссоздание пресловутой психологической реальности, именуемой «потоком сознания». Это значит, что «внутренний мир» западного человека возникает как результат ограниченного набора литературных приемов (исповедь, психологически связанное речевое высказывание, автоматическое письмо). Можно сказать, что в известном отношении «коперниканская» революция Фрейда (открытие расщепленности субъекта), обосновав радикальную внеположность субъекта по отношению к языку, покончила с самой фикцией внутреннего голоса.

⁹ Пусть w — трансфинитная последовательность. Тогда амбивалентное пространство примет следующий вид: $1, 2, \dots v, \dots w, w+1, \dots w+v, \dots 2w, \dots 2w+1, \dots 2w+v, \dots 3w, 3w+1, \dots w_2, \dots, w_3, \dots w^v, \dots w^w, \dots$

Подчеркнем, что применение понятий из теории множеств к поэтическому языку имеет здесь сугубо метафорический смысл: оно

возможно потому, что возможна аналогия между оппозицией *аристотелевская логика / поэтическая логика*, с одной стороны, и *исчислимость / бесконечность* — с другой.

¹⁰ Ср.: Irigaray L. Communication linguistique et communication spéculaire // Cahiers pour l'analyse, № 3.

¹¹ Необходимо подчеркнуть ту двойственную роль, которая принадлежит европейскому индивидуализму: с одной стороны, исходя из понятия тождества, он оказался в зависимости от субстанциалистской, каузалистской и атомистической мысли аристотелевской Греции и на протяжении веков укреплял активистский, сциентистский и теологический аспект западной культуры. С другой стороны, основываясь на представлении о различии между «я» и «миром», он побуждает к поиску посредующих звеньев между ними, равно как и к их внутреннему стратифицированию, так что сама возможность логики взаимоотношений заложена уже в самом предмете формальной логики.

¹² Возможно, именно это явление имеет в виду Бахтин, когда пишет: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей... Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» (Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8, с. 89). Действительно, автор является не более чем точкой *сцепления* центров; отождествить его с каким-либо одним центром — значит приписать ему монологическую, теологическую позицию.

¹³ Эта мысль находит поддержку у всех теоретиков романа. См.: Thibaudet A. Réflexions sur le roman, 1938; Koskimies. Theorie der Romans // Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1 ser. B, t. XXXV, 1935; Lukacs G. La théorie du roman (éd. fr., 1963) и др. К представлению о романе как о диалоге близок и Уэйн К. Бут в интересном исследовании The Rhetoric of fiction, University of Chicago Press, 1961. Его соображения относительно *достоверного* (the reliable) и *недостоверного* (the unreliable) автора сопоставимы с разработками Бахтина в области романного диалогизма, хотя Бут и не ставит в связь романный «иллюзионизм» и языковой символизм.

¹⁴ Этот второй способ логического мышления присущ современной физике и древней китайской мысли: обе являются антиаристотелевскими, антимонологическими, диалогическими. См.: Hayakawa S.I. What is meant by Aristotelian structure of language // Language, Meaning

and Maturity. New York, 1959; *Chang Tung-sun. A Chinese Philosopher's theory of knowledge* // *Our Language our World*. New York, 1959; *Needham J. Science and Civilisation in China*, vol. II. Cambridge, 1965.

¹⁵ См. серьезные исследования о структуре повествовательного текста (Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Клод Бремон, Умберто Эко, Жюль Гритти, Виолетта Морен, Кристиан Метц, Цветан Тодоров, Жерар Женетт), собранные в сб. «Communications», 1966, № 8.

Юлия Кристева

РАЗРУШЕНИЕ ПОЭТИКИ

I. Поэтика, или Изображенное изображение

Книга М. Бахтина, переведенная со второго, переработанного и дополненного автором издания, впервые была опубликована в 1929 г. под названием «Проблемы творчества Достоевского»¹.

Предлагать эту книгу — по прошествии 40 лет — вниманию зарубежной аудитории — значит идти на определенный риск (а как текст будет воспринят читателем?), создавая тем самым не только теоретическую, но и идеологическую проблему: что же все-таки мы хотим услышать от текста, когда извлекаем его из ситуации места, времени и языка и заново обращаемся к нему, минуя временную, географическую, историческую и социальную дистанции?

В сходных обстоятельствах недавно осуществленный перевод текстов русских формалистов², а также работ современных советских семиотиков³ позволил не только ввести их в университетские курсы на правах библиографии, но и придать новую ориентацию западным исследованиям, объектом которых являются литературные тексты и знаковые системы в целом.

Изучая внутреннюю организацию «произведения в себе», выделяя внутри повествования составляющие его единицы и устанавливая связи между ними, следуя тем самым дедуктивным путем, который в целом восходит к Канту, а в конкретных особенностях — к структурной лингвистике первой половины XX в., работы формалистов привнесли то, чего недоставало как истории литературы, так и импрессионистическому эссеизму, столь характерному для французской тради-

Kristeva J. Une poétique ruinée // Mikhaïl Bakhtine. La poétique de Dostoïevski. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. P.: Seuil, 1970, p. 5–27.

ции, а именно подход, стремящийся к теоретичности; отвоевывая себе место, этот подход находил отзвуки или аналогии в тех процессах обретения «гуманитарным» и «социальным» знанием научного статуса, которые обычно именуются *структурализмом*.

Принадлежа своему времени, возникнув до того, как получили развитие фрейдовский психоанализ и принципы современной лингвистики, скованные собственными философскими предпосылками (предпосылками, которые лежат в основании определенного дискурса о смысле и которые оказались объектом деконструкции как со стороны философии, от Гуссерля до Хайдеггера, так и, на другой почве, со стороны Маркса), тексты русских формалистов способствовали тому, что исследования о способах означивания, характерных для литературных текстов, вписались в рамки механического идеализма. Об этом свидетельствуют многочисленные попытки создания *поэтики* как некоего беспредметного дискурса, вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой в ходе нескончаемого создания моделей, в свою очередь позаимствованных из лингвистики или из начального курса логики, а затем вполне произвольно использованных для построения модели литературного текста. В конечном счете это означает, что текст подводится под ту или иную лингвистическую теорию (как правило, под категории *языка*, и никогда — под категории *дискурса*) и в крайнем случае может быть сопоставлен с каждой из них, но так, что специфика литературного объекта — в рамках истории различных способов означивания — оказывается утраченной, а «поэтический» дискурс остается непоколебленным, коль скоро оказывается набором категорий и способом самопроверки, а вовсе не носителем объективного знания.

Во всем этом нет ничего удивительного, ибо русский формализм сложился на базе *структурной лингвистики* (пришедшей на смену сравнительно-историческому языкознанию) и поэтической практики *футуристов* (акцентировавших внимание на языковом материале и на правилах его «выделки» в «произведение искусства»). Тем самым формализм стал выразителем не только аисторизма начала XX в., но и той установки на анализ внутренних законов, организующих любой смысл и любую знаковую конструкцию, которая вошла в практику тогдашней литературы, от Малларме до Джойса. На этом пути русский формализм обрел и своих идеологов в лице немецких эстетиков — сначала неокантианцев, а затем в особенности Вёльфлина и Вальцеля. Их книги были переведены на русский язык; предложенное ими разграничение *содержания (Gehalt)* и *формы (Gestalt)* обросло комментариями, а заявление Вальцеля: «Я стремлюсь к высшей математике форм, я хочу установить основополагающие конструктивные приемы словесного

искусства» — стало программным. Расставшись с представлением об искусстве как об изображении чего-то ему внеположного, посвятив себя изучению формальных конструкций, теория *Gestalt'a* с самого начала оказалась отмечена дихотомией *содержание — выражение* и тем самым попала в зависимость к философии изображения, когда анализу подвергается не изображаемый предмет («референт»), но само конструктивное целое как вещная данность, как наличная «структура», включающая в себя те или иные моменты изображенного и отрешенного «референта», а затем возвращающая их ему.

Эта зависимость формализма и созданной им поэтики от немецкой эстетики стыдливо замалчивалась и отвергалась. Напротив, поначалу формализм стремился встать под флаг позитивизма, атеоретичности и объективности⁴. Будучи закономерной реакцией против символистской эстетики и необходимым условием научного абстрагирования, позволяющим ему очертить собственную территорию, этот «позитивизм» превратился в препятствие тогда, когда формализм перестал быть простым средством изучения «поэтического языка» и стал *поэтикой* в собственном смысле слова. Особенности знаковой системы, образуемой определенным текстом или литературным жанром, были отождествлены со структурными особенностями языка (обыденного или поэтического). Поскольку же формалистам не доставало теоретической рефлексии, не был поставлен и вопрос о литературной практике как о *специфическом способе означивания*. Тем самым «литературный объект» исчезал под грузом категорий языка, составлявшим «научный объект», имманентный формалистическому дискурсу и относящийся к его неявному уровню, но не имеющий ничего или весьма мало общего с его подлинным предметом — с литературой как особым способом означивания, то есть с учетом пространства субъекта, его топологии, его истории, его идеологии... Выдвинув поначалу требование адекватности изучаемому предмету, формализм, превратившись в поэтику, остался и продолжает оставаться дискурсом, не обладающим собственным предметом или имеющим дело с неопределенным предметом.

Чтобы выйти из тупика, были предприняты серьезные усилия⁵, однако поэтика, какой ее создали формалисты, так и не поднялась до уровня той специфической сложности, уяснение которой и было ее целью. Почему?

Едва возникнув, формализм оказался в центре литературной дискуссии, развернувшейся в советской печати, причем многие попытались отмежеваться от формализма, подвергнув его критике тройкого рода. Наиболее известные критические высказывания Троцкого⁶, который, признавая интерес формалистических исследований, вместе с

тем требовал дополнить их разработками в марксистском духе. С этой эклектической позиции будущая марксистская теория литературы представлялась, по всей видимости, как своего рода симбиоз формалистической поэтики и социально-исторической интерпретации — симбиоз труднодостижимый в силу несовместимости теоретических оснований, на которых покоятся обе доктрины. Самое большее, на что мог надеяться троцкизм, так это на то, чтобы ограничить роль формализма изучением техники поэтического языка (лингвистическая поэтика), не признавая за ним права на создание *поэтики*, то есть теории литературы. Следствием подобного «решения» проблемы могло быть лишь поглощение того нового, что принес с собой формализм, а именно первостепенной значимости языкового материала для построения теории литературы, а также сведение формального метода к чисто технической функции — лишний довод в пользу произвольного представления о литературе как о выражении исторической реальности.

С другой стороны, Переверзев⁷, приверженец вульгарного социологизма, «опровергал» формалистов с помощью собственной концепции литературы, которую он рассматривал как прямое выражение производительных сил и средств производства, полностью забывая при этом классический марксистский тезис об относительной независимости надстройки от базиса.

И наконец, Павел Медведев⁸, входивший вместе с В. Волошиновым⁹ в группу, которую теперь принято называть «группой Бахтина», хотя и относился к формалистам как к врагам¹⁰, тем не менее свою критику в их адрес называл «имманентной», то есть идущей изнутри формалистической системы, и стремился сделать из нее выводы, способствующие построению марксистской литературной теории. Эта последняя, по мнению участников группы, должна вырабатываться не вопреки формализму, а с опорой на него. *«Всякая молодая наука, — писал Медведев в заключении своей работы, — а марксистское литературоведение очень молодо, — гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника»*¹¹. *«...Марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации (литературного текста. — Ю.К.)»*¹².

Сегодня мы вправе считать глубинной причиной, обусловившей неспособность поэтики ответить на вопросы, встающие со всех сторон, теоретический квиетизм формалистов, не позволивший им преодолеть представление о непрозрачности знака и изображения. Литературное произведение есть система знаков, предметная поверхность, где имеет место комбинирование готовых элементов, структура, в которой отражается некий трансцендентальный смысл, подкрепляемый

трансцендентальным же сознанием наличных субъектов, — все эти постулаты разума, попавшегося в ловушку к идее репрезентации, не вызывали у формалистов ни малейшего сомнения. Можно ли было преодолеть эти постулаты в эпоху, когда открытия Фрейда еще не были усвоены языковой теорией, когда лингвистика, только еще превращавшаяся в структурную, даже не подозревала о будущем возникновении трансформационного метода? Исторические факты показывают, что нельзя.

Между тем исследования Бахтина и его группы свидетельствуют о том, что преобразование формалистической и/или поэтической проблематики оказывалось возможным в том случае, если подойти к знаковому функционированию литературы с точки зрения ее места в *истории знаковых систем* и с точки зрения ее отношения к *говорящему субъекту*. Проблемы, поставленные Бахтиным и его группой перед формалистической поэтикой, могут быть сведены к двум положениям:

1. Поэтический язык представляет собой такой способ функционирования, различные типы которого имеют конкретное существование в истории знаковых систем. Отсюда первая проблема: поэтический язык следует изучать в рамках *конкретной* литературной конструкции; а также изучать его *специфическое место* в истории знаковых систем, не смешивая его с областью Смысла или Сознания¹³. Подобная позиция влечет за собой представление о литературной науке как об особой ветви *наук об идеологиях*, требуя рассмотрения с указанной точки зрения истории литературных жанров. Что и сделает Бахтин в 4-й главе своей книги.

2. Если для лингвистики язык — это система знаков, то для науки о литературе, равно как и для любой науки об идеологических образованиях, язык — это *практика*, где следует учитывать как наличие субъектов (в частности, адресанта), так и способ, каким они *перераспределяют* ту или иную знаковую систему. Отсюда вторая проблема: нужно найти такую теоретическую область, которая сумеет устранить не только дихотомию *gehalt/gestalt*, но и дихотомию *язык/идеология*, тем самым обнаружив почву, на которой функционирование слова как знака, существующего *в языке*, слилось бы с *идеологической функцией*, вырабатываемой с помощью этого языка в процессе специфической исторической практики. Тем самым намечается путь к *переформулированию* самого объекта *язык*, так что, отодвигая в сторону дихотомию *gehalt/gestalt*, оно вместе с тем устраняет и идеологию репрезентации; в результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, то есть как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл

(и в то же время некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от Языка) здесь и теперь¹⁴. Эта вторая проблема требует такой теории субъекта и смысла, которая была бы теорией *производства*, осуществляемого в речевой деятельности. Поскольку в 20-е гг. подобной теории не существовало, Бахтин и его друзья сосредоточили внимание на термине «слово», обретающем дополнительный смысл, когда из плоскости нейтрального языка оно перемещается в плоскость коммуникации, понимаемой как дискурс, обращенный к «другому» (к этому вопросу мы еще вернемся). Это были приблизительные и неточные разработки, однако интуитивно они во многом предвосхищали Фрейда, отводившего столь значительное место *желанию*, направленному на *другого*... Об этом говорится в 5-й главе книги Бахтина.

Прежде чем более конкретно показать, в чем состоит бахтинское преобразование формалистической поэтики, мы хотели бы обратить внимание на *теоретические границы*, свойственные его тексту, — на исторические, социологические и культурные границы, которые, несомненно, удивят современного французского читателя. Однако означает ли наличие этих границ, заключающихся в психологизме, в отсутствии теории субъекта, в зачаточности лингвистического анализа, в неосознанном вторжении христианской лексики в язык гуманитарной науки (Бахтин постоянно ведет речь о «душе» и о «сознании» героя), — означает ли оно, что бахтинские тексты представляют интерес для одних лишь архивистов и литературных музеев? Мы так не думаем. В предисловии к первому изданию своей книги Бахтин подчеркивал, что претендует лишь на *постановку проблем*, а не на их решение. Это замечание не позволяет предъявлять к его работе излишние требования. С другой стороны, нам представляется, что когда наша современность извлекает на свет значительные работы прежнего времени, то делает она это не для того, чтобы приспособиться к предложенной в них модели, и не для того, чтобы любоваться ими, словно музейными экспонатами, но, напротив, для того, чтобы извлечь из обветшавшей идеологической скорлупы, в которую они были заключены, некое ядро, отвечающее современным, самым передовым исследовательским запросам и оказывающееся их неведомым и себя не ведающим предшественником. Это означает, что наше прочтение способно покуситься даже на так называемую субъективную объективность текста («что на самом деле хотел сказать автор») с целью выявить его объективную значимость для новейших исследований в области, к которой относится этот текст. Именно это мы и попытались проделать, предлагая свое прочтение Бахтина¹⁵ и будучи убеждены, что лучший способ принять участие в

современном исследовательском процессе состоит в том, чтобы подключить к нему постороннее, более раннее исследование, коль скоро оно может поведать о своих вчерашних затруднениях, ставших сегодня нашими собственными¹⁶. Очевидно, что нам необходимо полное знакомство с аутентичными текстами, и потому издательство «Сей» как раз и предлагает первый французский перевод одной из работ Бахтина.

II. От Сократа до капитализма

Прежде чем стать формалистической, поэтика в России была *исторической*. Основополагающая книга Веселовского «Историческая поэтика» является важнейшим трудом, представляющим это течение. Испытав множество колебаний и не избежав ошибок, Веселовский тем не менее построил систематическую и связную *историю* литературных жанров в их соотносительности с материальной историей¹⁷.

Уже после того, как формалисты проделали свою работу, Бахтин, усвоив из их опыта, что значение следует изучать в его словесной материальности, восстанавливает контакт с *исторической поэтикой*. Цель его анализа уже не в том, чтобы понять, «как сделано произведение»¹⁸, но в том, чтобы установить его место в пределах определенной типологии знаковых систем, существующих в истории. Вот почему он предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения ее структурного (синхронического) своеобразия, так и с точки зрения ее исторического возникновения. Романная структура является для него «моделью мира», специфической знаковой системой, историческую новизну которой как раз и следует уточнить¹⁹, вот почему эта структура рассматривается также и под историческим углом зрения: по отношению к традиции — к *жанру* как воплощенной литературной памяти; и результаты синхронического анализа подтверждаются результатами анализа диахронического («диахрония подтверждает синхронию»). Так, установив вначале основополагающие особенности романной организации у Достоевского, Бахтин затем обнаруживает ее истоки в мениппейной и карнавальной традиции (см. гл. IV²⁰).

Связывая специфическую знаковую систему (роман Достоевского), называемую Бахтиным полифонической или диалогической²¹, с определенной традицией (мениппеей, карнавалом) и противопоставляя ее другой традиции (он именует ее *монологической*, приводя в пример Толстого), Бахтин уже самым этим актом пробивает глубочайшую брешь в формалистической поэтике. Вместо более или менее случайного каталога приемов, образующих Рассказ, который предлагался

формалистами, Бахтин вводит определенную *типологию* литературных универсумов, несводимых друг к другу и расчлняющих линейную историю на блоки, образованные *знаковыми практиками*. В результате начинает вырисовываться специфическая история различных *рассказов*, наука о которых как раз и заключается в установлении их *множественности*, но также и их *идеологической* направленности.

Итак, существует не *Рассказ* вообще, но *Рассказы* во множественном числе или, точнее, различные знаковые системы, соответствующие различным типам знаковых практик (монологизм, диалогизм и т. п.) в качестве моделей мира: *постформалистическая* «поэтика» рассматривает исследуемые ею объекты в их собственной типологически дифференцированной специфике.

Однако вульгарному социологизму и вульгарному историцизму здесь также нет места: знаковые системы не *отражают* социально-исторические структуры; у них — *собственная история*, проходящая сквозь историю различных способов производства и откликающаяся на них со своего собственного места, где встречаются «формообразующие идеологии» «эпохи Сократа», средневекового карнавала (когда римляне издавали крик, направленный против Закона Отца: *Sia amazzato il signore Padre*)* и капитализма, который, «как... на афинской базарной площади, сводит людей и идеи».

Пройдя через фильтр формалистического «структурализма», историческая поэтика устремляется к определению своего предмета как знаковой системы особого типа, к представлению об историчности различных способов означивания, не подчиняя их при этом социологическому детерминизму.

III. Диалогическое слово

Однако поэтика, именуемая Бахтиным классицистической, получает удар в самое сердце тогда, когда Бахтин приступает к изучению романного текста как некоей *языковой материальности*. Неустранимо различие между бахтинским подходом и подходом формалистов обнаруживается в их представлении о *языке*.

Слово — вот выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение — это «слово» как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: *tot*; однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно упо-

* Смерть тебе, синьор Отец! (итал.). — Прим. перев.

требуется со значением «дискурс». Таким образом, в этом выражении предугадывается, предчувствуется и уже закладывается понятие, которого как раз и недоставало в 20-е гг.²² — понятие о языке, носителем которого оказывается определенный субъект, и/или о субъекте, осуществляющем себя в языке. Современная лингвистика, выделяя такие понятия, как *дискурс*, *высказывание-процесс/высказывание-результат* и т.п., делает это именно для того, чтобы проникнуть в указанную область и, под влиянием психоанализа, заполнить тот вакуум, который Бахтин застал в современной ему науке (в лексикологии, семантике, стилистике, поэтике). Бахтин оказался одним из первых, кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями *языка*, взятого в отвлечении от *субъекта*, и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковым принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним.

Истина слова-дискурса, по Бахтину, заключена вовсе не во внеположном этому дискурсу референте, отражением которого ему предписывается быть. Вместе с тем оно не совпадает и с картезианским субъектом, самотождественным собственником своего дискурса, репрезентирующим себя в нем. Бахтинское слово-дискурс как бы распределено между различными дискурсными инстанциями, которые множественное «я» способно заполнять *одновременно*. Будучи поначалу *диалогическим* в той мере, в какой мы слышим в нем голос *другого*, адресата, такое слово становится затем глубоко *полифоническим*, коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсных инстанций. Вслушиваясь в это слово-дискурс, Бахтин слышит в нем не лингвистику, но *расщепленность* субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется «другим», а затем и потому, что становится «другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность. Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление «я» — его *полиморфизация*. Наука, занимающаяся такой полифонией, есть не что иное, как наука о языке, но при этом отнюдь не лингвистика²³: Бахтин называет ее *металингвистикой*. Но поскольку этот термин закрепился ныне за неким «истинным» языком, имеющим высший статус по сравнению с другим языком, называемым языком-объектом и представляющим собой знаковую систему, то будет правильнее применить к выделяемой Бахтиным предметной области термин *транслингвистика*.

Хотя Бахтин и не был знаком с учением Фрейда* (в его книге нет ни одного упоминания о психоанализе), он изучает «слово», то есть дискурс (ибо речь для него идет не только о «слове» в тесном смысле, но и о фразе или о речевом фрагменте) как пространство, в котором сталкиваются различные дискурсные инстанции — говорящие «я». Двойственная принадлежность дискурса (его принадлежность определенному «я» и в то же время «другому»), тот *spaltung* субъекта, на который с научной осторожностью укажет психоанализ, а также топология субъекта по отношению к внеположной ему «сокровищнице означающих» (Лакан) — все это и обозначается термином «диалогизм». Диалогизм рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову: лишь в том случае, если слово участвует в подобной полифонии, принадлежит «межтекстовому» пространству, оно оказывается *полнозначным*. Диалог слов-дискурсов *бесконечен*: «бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математической ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога». Погруженное в это многоголосие, слово-дискурс не имеет ни *устойчивого смысла* (ибо синтактико-семантическое единство взрывается здесь под напором множества «голосов» и «акцентов», принадлежащих «другим»), ни *устойчивого субъекта*, способного быть носителем устойчивого смысла (ибо бахтинский «человек» есть не что иное, как «субъект обращения» — субъект желания?), ни единого адресата, который мог бы его расслышать (слово у Достоевского, пишет Бахтин, «не красуется... ибо не перед кем ему красоваться»). Слово-дискурс разлетается на «тысячу осколков» оттого, что попадает во множество контекстов; в контекст *дискурсов*, в межтекстовое пространство, где расщепляется и рассеивается не только говорящий, но и слушающий субъект, то есть мы сами, а именно то «единство», которое Бахтин именует «человеком», но которое, по его собственным словам, восстает против всякого овнешняющего определения, потому что «человек никогда не совпадает с самим собой».

Таким образом, создается впечатление, что сугубо технический подход формальной поэтики Бахтин вначале заменяет своего рода психологизмом. В самом деле, если по мере продвижения книги к концу *диалогизм* все больше конституируется как формальное понятие и как формальный принцип, неотъемлемый от языка, то понача-

* Очевидно, к моменту написания статьи «Разрушение поэтики» Ю. Кристева не располагала достаточно полной информацией о жизни и трудах М.М. Бахтина, и в частности не знала о существовании книги «Фрейдизм. Критический очерк» (М.—Л.: ГИЗ, 1927), вышедшей под именем В.Н. Волошинова. — *Прим. перев.*

лу он выступает как некий психологический постулат: диалог, в который вслушивается Бахтин, — это диалог между авторским «я» и «я» персонажа — авторского двойника. Тем не менее мы не однажды столкнемся с яростными антипсихологическими выпадами Бахтина; причина в том, что Бахтин и не помышляет о том, чтобы обратиться к субъективности автора или его персонажей. Он стремится к пониманию субъекта не как психологической, а как речевой инстанции; он разыскивает «я», говорящее в романе, но делает это лишь затем, чтобы констатировать *его отсутствие*: в романе Достоевского нет субъекта как оси, организующей изображение.

И все же анализы Бахтина насквозь пропитаны лексикой психологического толка или, вернее, лексикой, испытавшей на себе подспудное влияние теологии: выражение «сознание» встречается в книге едва ли не чаще, чем «слово», а выражение «голос» отнюдь не чуждо трансцендентных обертонов. Однако под напластованиями русской культурной традиции, диктующей свои языковые привычки, нужно разглядеть тот сдвиг, который произвел Бахтин своими анализами. Термин «сознание» означает критическое рассмотрение ситуаций в самом *дискурсе* персонажей, он означает обращенность дискурса на самого себя: у «сознания» нет иного коррелята, кроме «сознания» другого персонажа, не говоря уже о том, что само выражение «сознание» то и дело связывается с термином «дискурс» (*речь*), как бы уточняясь с его помощью. Что же до «голоса», то это вовсе не *phōnē* греческих текстов, тождественная субъекту речи; это — смешавшаяся *phōnē*, тревожно вопрошающая о месте своего возникновения — о месте говорящего субъекта.

Итак, текст Достоевского предстает перед нами как столкновение различных дискурсных инстанций — как противостояние дискурсов, как контрапунктическое и полифоническое целое. Он не образует структуры, которая поддавалась бы тотализации; лишенная единства субъекта и единства смысла, множественная, антитоталитарная и антитеологическая «модель» Достоевского строится на перманентном противоречии, и потому у нее не может быть ничего общего с гегелевской диалектикой. Ее логика, говорит Бахтин, — это логика сна: она удерживает противоречие и/или, сосуществование верха и низа, добродетели и порока, истины и лжи, закона и его нарушения, священного и профанного. Отметим попутно, что эта «логика сна» устанавливается Бахтиным на уровне *означаемых* и ни в коем случае не на уровне *означающего*; последнему научит нас Фрейд. Тем не менее эта логика, как ее определяет Бахтин, оказывается достаточной для того, чтобы превратить модель Достоевского в *незавершенную и нерешенную* (оба выражения принадлежат Бахтину) матрицу.

В этом открытом и непредрежденном мире *персонаж* есть не что иное, как дискурсная позиция «я», пишущего как бы поперек другого «я»; это дискурс («слово»), ведущий диалог не только с дискурсом пишущего «я», но и с самим собой. Достоевский, говорит Бахтин, не создает типических характеров или темпераментов, он изображает не объектный образ персонажа, но *речь* этого персонажа о себе самом и о мире. Этот персонаж есть «чистый голос»; мы не только не видим, но и не слышим его; мы следим за тем, как он растворяет в дискурсе собственную объектность.

Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения. Его отношение к персонажу, по Бахтину, — это отношение к некоему дискурсу (слову), а точнее, к *дискурсу другого*. Авторский дискурс — это дискурс по поводу другого дискурса, это слово, говорящее с другим словом, но отнюдь не слово о слове (не подлинный метадискурс). Не существует «третьего» лица, объемлющего противостояние двух других: противоположности (противоположные дискурсы) *объединяются*, но не *сливаются*, они не сходятся в некоем устойчивом «я» — в «я» автора-монолога. С удивительной прозорливостью Бахтин называет эту «диалогическую *сосуществования противоположностей*», отличную от «монологичности» (предполагающей принцип *tertium non datur*) и обнаруженную Фрейдом в области бессознательного и сновидений, *логикой сна*.

Уловив «топологию» субъекта в романном дискурсе, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература. Ведь *полифонический роман*, открытый Бахтиным у Достоевского, укоренен в том самом треснувшем «я» (Джойс, Кафка, Арто придут позже Достоевского (1821–1881), но уже Малларме — его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий — без всякого завершения, без всякого синтеза — без «монологизма», без осевой точки. Все «фантастическое», «онирическое», «сексуальное» говорит именно на языке *диалогизма* — нескончаемой и неразрешимой полифонии.

Тщетно было бы искать в установках Бахтина присутствие одного только Гегеля (с его диалектикой *одного/иного*) в противовес кантианству формалистов. Не является он, несмотря на некоторые совпадения («сознание», детерминированное взглядом «другого»), и предтечей Сартра. Его внимание сосредоточено на конкретике вполне определенной (именуемой литературной) знаковой системы и нацелено на ее специфическую логику (Бахтин настаивает на своеобразии «художественной модели» мира, противопоставляя ее, к примеру, модели философской). Так что он больше напоминает предшественника со-

временной семиотики — той, которая проявляет внимание к психоанализу и предлагает определенную типологию знаковых систем.

Однако оригинальность Бахтина обусловлена не только силой его методологии — историзмом, с одной стороны, и анализом дискурсных инстанций внутри текста — с другой. Она порождена и как бы запрограммирована текстом самого Достоевского, исследовавшего расщепленного субъекта и его попытку укрыться в лоне собственного вождения к означаемому (к означаемым). Это значит, что разрушение формалистической и/или классицистической поэтики, предпринятое Бахтиным, оказалось результатом не только новой научной методологии, но и новой «реальности»: это не какой угодно повествовательный текст, нейтральный, существующий вне времени и пространства, но *текст современный*, заставляющий вспомнить и выделить определенную традицию (мениппейную, карнавальную, полифоническую), к которой эта поэтика никогда не могла подступить.

В самом деле, формалистическая поэтика не обошла Достоевского вниманием²⁴, однако, верная своему методу, она ограничилась констатацией того факта, что в тексте Достоевского происходит редистрибуция приемов, существовавших у его предшественников (в частности, у Гоголя²⁵), так что собственная специфика этого текста, исторически новаторская уже в силу осуществленной им перестройки литературной модели мировосприятия, не была раскрыта сколько-нибудь адекватным образом.

Мы не хотим, да и не имеем возможности вспоминать здесь о той громадной работе, посвященной творчеству Достоевского, которую проделала русская и советская теория литературы²⁶.

Однако отметим попутно морализаторскую позицию, которую, радея о «социальной гигиене», заняли по отношению к творчеству Достоевского поборники социалистического реализма — пленники представления о литературе как об отражении социально-психологической реальности, а также немилость, в которую писатель попал на долгие годы²⁷.

Похоже, однако, что такой, по меньшей мере упрощенный, подход ныне преодолен. В 1959 г. Академия наук СССР опубликовала сборник «Творчество Ф.М. Достоевского», где можно найти исследования Л. Гроссмана «Достоевский-художник» и А.В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского».

Между тем открытие, совершенное Достоевским, оказало значительное влияние и за пределами его родины; оно воздействовало на всю историю мировой литературы. Правда, для того, чтобы творчество Достоевского проникло во Францию, где оно встретило сдержанный прием, потребовалось время: с точки зрения французского вкуса

его романистика воспринималась как «плохо написанный», плохо сконструированный и плохо продуманный текст. Однако литературная практика в конце концов оказалась восприимчивой и проницаемой для него. Сегодня мы можем констатировать, что французская литература на протяжении первых пятидесяти лет нынешнего века обращалась к Достоевскому весьма часто, обнаруживая у него те же этические и стилистические сломы, которые осуществляла она сама.

Прежде всего — духовные перемены. «Предшественником» спора между П. Клоделем и А. Жидом вполне могло оказаться «разорванное сознание» Достоевского (христианина или гуманиста?), тогда как сам А. Жид посвятил великому русскому романисту свои «Лекции в театре Старой Голубятни»: он хотел обосновать возможность многословного стиля ссылкой на «новую таблицу ценностей», им создаваемую, хотя при этом не обошел вниманием и искусство полифонии²⁸. Камю же, читая Достоевского в сходном гуманистическом ключе, разглядел у него одну лишь идеологию, обнаружив в его «персонажах» различные воплощения абсурдного человека.

Однако именно полифония Достоевского оказала наиболее мощное воздействие на трансформации, пережитые новой французской литературой. Разложение «романа с характерами», возникновение проблемного романа, где скрещивается множество голосов расколовшейся исторической эпохи, которая воплотилась в субъекте, заставляющем «диалогизировать лобные доли собственного мозга», — все это было вполне узнаваемо у Достоевского: не случайно А. Мальро увидел в нем мэтра²⁹. Когда «новый роман» принялся под микроскопом рассматривать всевозможные «неустойчивые состояния», «подобные движению атомов», исподволь расшатывающие линейную коммуникацию между двумя устойчивыми субъектами, то он указал именно на Достоевского как на первого человека, открывшего доступ в этот подпольный мир³⁰.

IV. Идеологична ли полифония?

Субъект, расщепившийся оттого, что он слушает — желает — «другого», разрушает семантическую тождественность слова как языковой единицы (слово, фраза, высказывание).

Но он разрушает также идеологическую тождественность высказываний и текста в целом, иными словами, фундамент *определенной* (самой себе тождественной) идеологии: он разлагает семантический принцип тождества.

Это означает, что романную полифонию образует звучание различных идеологий, воплощаемых или вопрошаемых различными дис-

курсными инстанциями (персонажи, автор), но при этом ни одна из этих идеологий не конституируется и не обнаруживает себя как таковая. Текст, согласно Бахтину, бывает идеологичным только тогда, когда опорой ему служит «единство сознания», единство говорящего «я», гарантирующее истинность той или иной идеологии. Это имеет место в случае с *монологическим миром*, достигающим расцвета в идеалистической философии; пример такого мира Бахтин видит в рационализме XVII и XVIII вв., доводя его вплоть до утопического социализма с его верой в силу убеждения.

Между тем в полифоническом тексте идеологии моделируются с помощью той инстанции, которой как раз и является расщепленный субъект: эти идеологии рассредоточены в интертекстовом пространстве — в «промежутке» между различными «я», и их статус равен статусу диалогического «слова». Постоянно вслушиваясь в свою эпоху, в историческое прошлое и в то, что еще только вызревает, Достоевский (равно как и любой автор-полифонист) собирает идеологии, превращая их в «прототипы» и в речевые инстанции³¹. Именно это позволило Бахтину сказать, что Достоевский (*скриптор*, как выразились бы сегодня) не *мыслит* (мыслями), но *сталкивает* (точки зрения, сознания, голоса: тексты). Идеология, точнее, идеологии непосредственно присутствуют в романном тексте: противоречивые, но не иерархизированные, не отрефлексированные и не подвергнутые суду, они выступают как *материал, подлежащий формированию*. В этом смысле как раз и можно сказать, что полифонический текст располагает лишь одной идеологией — *формообразующей*, носительницей формы.

Текст завладевает идеологиями и, сталкивая различные говорящие «я» или тексты, позволяет им увидеть их собственный бессознательный субстрат. Бахтин намечает здесь важнейшую границу между *идеологией* и *текстом*, лишь углубленную современной литературой: «Подобно тому как следует соблюдать рубеж между *наукой* и *идеологией* («Наука, имеющая своим материалом идеологическую интерпелляцию, непрестанно смещает проделываемую в нем брешь» — Бадиу), важно провести и другой рубеж — между идеологией и текстом»³².

Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое *устройство* — площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве.

V. Зеркальная амальгама

В подобном «речевом исчезновении» «субъекта» и «объектности» («материальной» и «идеологической») Бахтин угадывает нечто такое,

чему не может найти имени, — угадывает стирание самой системы репрезентации. Намекнуть на это стирание позволяют термины *диалогизм* и *полифония* — в их противопоставленности монологизму, символизирующему изображающий дискурс³³.

В самом деле, в романах Достоевского ничего не «изображается»: в них не найти ни такого персонажа, ни такой действительности, ни такого автора, которые были бы внеположны взрастившей их органической ткани, независимы от материи, порождающей инстанцию того самого «я», которое желает «другого». Предметом анализа в этих текстах является соотнесенность субъекта с собственным дискурсом, точнее даже, речь идет о пред-субъекте, погруженном в дискурсы, превращающиеся тем самым в онирические подмостки, в скопление конфликтующих различий. Зеркала, в котором монолитный — «монологичный» — логос прежде видел свое изображение, больше нет. Полифоническое взаимодействие голосов, слышимое Бахтиным, происходит на поверхности амальгамы.

Слова старика Карамазова: «Бог умер, значит, все позволено»* — подверглись, по-видимому, такому прочтению, что еще шаг — и они вот-вот приобретут смысл, о котором умалчивают: «Бог умер, значит, все говорится между»^{34**}. Именно историзм Бахтина позволил ему показать, что овладение областью «говорения-между» как способ перебраться по ту сторону изображения не является ни оптической иллюзией читателя, ни новорожденным младенцем нашей культуры, но средством оживления целой культурной традиции. Бахтин обнаружил, что этот прорыв через изображение и работа по его разрушению всегда были *инаковостью* теологического дискурса, всегда создавали сценическое пространство, где «я» надевает на себя маску двусмысленного смеха или сексуальной разнузданности, имитируя тем самым зрелище самоанализа, иначе говоря — собственной *смерти*. От греческой мениппеи до Лукиана и Петрония, до средневекового карнавала (этого театра без рампы, где нет ни представления, ни изображения, коль скоро каждый здесь является и автором, и актером, и самим собою, и своим «другим») и далее — вплоть до Рабле, Свифта, Джойса, Арто и Батая — этот смертоносный смех десакрализованного «я» становится все громче и явственнее. Все более едкий и действенный, он разрушает монологизм изображающего литературного дискурса, создает обоб-

* Фраза представляет собой контаминацию ницшевского «Бог умер!» («Веселая наука», § 125) и «все позволено» Ивана Карамазова. — *Прим. перев.*

** Ю. Кристева обыгрывает омонимию французского глагола *inter-dire* («запрещать»), который при вскрытии его «внутренней формы» приобретает значение «говорить между (собой)». — *Прим. перев.*

шающее зрелище калейдоскопического, множественного письма, хотя сами при этом мы ничего не видим, ибо это оно видит нас.

Это и есть место действия современного авангардистского текста, предметом которого оказывается субъект в его отношении к языку и к сексу, а значит, к идеологии и к социальной системе: все дальше и дальше углубляется этот текст в «полифонический» — полиграфический, герметический, недоступный для субъектов, вымуштрованных в школе «монологики», — лабиринт.

В наше время, однако, бунтарское ниспровержение деградировало до уровня репрезентации — вплоть до того, что карнавальная стихия затопила как киноэкран, так и литературу, предающиеся изображению «эротики». Мениппейная традиция (ср. «Сатирикон») весьма услужливо извлекается на свет, и карнавал, этот праздник еды и испражнений, становится символом современного мира; разнузданные фантазмагории с особой остротой выявляют логику сна. Трансгрессия становится «позволенной», превращаясь в изнанку закона, так что никто не чувствует никакой угрозы: ведь недаром во все времена карнавал разыгрывался на церковной паперти.

Разительные противоречия капиталистического способа производства, уже не поддающиеся никакому обузданию, создают условия, при которых «психотическое становление субъекта» (Соллерс) может быть подвергнуто «художественной» рефлексии лишь двумя способами: они либо *проявляются* в «карнавальном искусстве», либо становятся предметом *самоанализа* в рамках письма, преодолевающего стену репрезентации. Различие между этими двумя способами ничтожно и вместе с тем фундаментально: это различие между идентификацией-трансфером, с одной стороны, и бесконечным анализом — с другой.

Стоит только заглянуть за зеркальную поверхность текста — и поэтика утратит свой предмет. *Реально*, как мы уже сказали, у нее такого предмета и не было, поскольку, притворяясь, будто говорит о каком-то другом тексте, на деле она разговаривала сама с собой. Однако такой авто-дискурс был возможен лишь при условии, что литературный псевдо-предмет (выдвигаемый на первый план для того, чтобы его можно было не замечать) рассматривается как феноменальная поверхность, как непрозрачная структура, как удобное в работе изображение; лишенная собственного предмета поэтика превращается в способ объективации, ибо полностью зависит от литературного произведения как изображающей поверхности. Уберите из здания поэтики принцип репрезентации — и поэтика рухнет, утратит устойчивость, позволяющую ей осуществлять свои операции, потеряет опору, ибо ее подлинный предмет — это и есть принцип репрезентации, входящий

в самый ее замысел; именно этому принципу сохраняет она приверженность в процессе самоиспытания, для которого конкретный текст — всего лишь необязательный предлог. Здесь, переходя к современным («нечитабельным») текстам, мы касаемся того узлового пункта, благодаря которому становится возможным сам поэтический дискурс: это — система репрезентации, представление о литературном тексте как об изображающем дискурсе (речь, разумеется, идет не о непосредственном изображении внеположной тексту действительности, но о репрезентации, включенной в матрицу поэтики как таковой (см. выше, с. 458—459): лишь при этом условии она приобретает способность расчленять наличный смысл (произведения) на лингвистические и логические категории).

Между тем по эту сторону плоскости, образованной изображающим дискурсом, никакой оплотненной структуры, подлежащей описанию, больше нет; здесь отсутствует смысл, апробированный наличным субъектом, нуждающимся в структурировании. Дискурса здесь *еще нет*, а субъект находится на стадии самопорождения, осуществляющегося в процессе письма/чтения. Чтобы создать теорию такого порождения, требуются категории, отличные от тех, которыми пользуется лингвистика языка, причем подобная теория выделяет для себя иной, нежели поэтика, предмет. Это — теоретически сконструированный, но не объективированный предмет, — предмет динамизированный (Башляр). Тем самым работа, проделанная Бахтиным, подводит нас к такой теории значения, которая нуждается в соответствующей теории субъекта. В 1929 г. подобных теорий не существовало. Что же до текста Достоевского, на базе которого конституируется бахтинский «динамизированный предмет», то он сам находится на стыке репрезентации и того, что сквозь нее проникает: это объектное описание *и в то же время* полифоническое дробление. Бахтин оказался первым, кто уловил этот второй аспект, предвосхитивший новую литературу, требующую и новой теории.

Ясно теперь, почему начинание Бахтина с неизбежностью носило переходный характер. Пользуясь термином *поэтика*, доставшимся ему в наследство от предшественников (историков и формалистов), Бахтин открывает целый материк, к которому инструментарий поэтики неприменим. Отсюда — двойственность его подхода: он постоянно колеблется между гуманистическим, а подспудно даже и христианским языком, с одной стороны, и технической терминологией — с другой, между заботой о тщательной документированности исследования, свойственной историку литературы, и острой интуицией при чтении текстов; это не литературный, не лингвистический и не философский подход, но все это разом; избыливающий повторениями, а

иногда и неточный, он то и дело сдвигает смысл лингвистических терминов и никогда не дает им строгого определения (в самом деле, что означает выражение «слово» вне сферы репрезентации?).

Этот подход претендует на то, чтобы быть «поэтикой», однако его дискурс то и дело прерывается актами вторжения через границу изображения — туда, где поэтике уже нечего описывать, где аналитические усилия переносятся на отыскание правил, в соответствии с которыми порождаются смысл и субъект смысла, причем пограничные тексты нашего времени — первые среди тех, кто эти правила производит.

Примечания

¹ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. Обратим внимание на то, что в первом издании книги в заглавии отсутствует слово «поэтика», удерживавшееся в то время за формальной школой, от которой Бахтин стремился отмежеваться. Книга состоит из двух частей, расположенных в следующем порядке:

Предисловие.

Часть 1-я: *Полифонический роман Достоевского (постановка проблемы).*

Гл. I. Основная особенность творчества Достоевского и ее освещение в критической литературе.

Гл. II. Герой у Достоевского.

Гл. III. Идея у Достоевского.

Гл. IV. Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского.

Часть 2-я: *Слово у Достоевского (опыт стилистики).*

Гл. I. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского.

Гл. II. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского.

Гл. III. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского.

Гл. IV. Диалог у Достоевского.

Заключение.

Бахтин является также автором книги «Творчество Франсуа Рабле» (М., 1965); на англ. яз.: *Rabelais and his world*//Пер. Елены Извольской, предисл. Кристины Поморской. MIT Press, 1968; недавно он опубликовал две статьи: «Слово в романе»//Вопросы литературы, 1965, № 8 (франц. перевод под названием «L'énoncé dans le roman» //

Langages. 1968. № 12), и «Из предыстории романного слова»//Учен. зап. Мордовского государственного университета. 1967. Вып. 61. Обе статьи представляют собой извлечения из готовящейся к печати книги, посвященной типологии высказываний. Укажем также на существование итальянского перевода «Проблем поэтики Достоевского».

² *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1965.*

³ *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, a cura de Remo Faccani e Umberto Eco. Milano: Bompiani, 1969.*

⁴ «Принципиальным для “формалистов”, — писал Эйхенбаум в сборнике “Литература”, — является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как *предмете* изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях». (Цит. по: *Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928, с. 106–107.*)

⁵ Таковы работы: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; *Якобсон Р., Тынянов Ю.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый Леп. 1928. № 12; *Эйхенбаум Б.* Ораторский стиль Ленина//Русская речь. 1924; и др.

⁶ *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М., 1923.

⁷ *Переверзев В.Ф.* Социологический метод формалистов//Литература и марксизм. 1929. Кн. 1.

⁸ *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928.

⁹ *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии//Звезда. 1926. № 6 (работа, посвященная Достоевскому); *Он же.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929.

¹⁰ С началом сталинского культа тон этой полемики меняется и приобретает отчетливо выраженную враждебность во второй книге Медведева (см.: *Медведев П.Н.* Формализм и формалисты. 1934).

¹¹ *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении..., с. 232.

¹² Там же, с. 55.

¹³ «“Смысл” и “сознание” — вот два основных термина всех буржуазных теорий и философий культуры. Идеалистическая философия помещает еще между индивидуальным сознанием и смыслом “транс-

цендентальное сознание” или “сознание вообще” (*Bewusstsein überhaupt*), обязанность которого — блюсти единство и чистоту абстрактных смыслов от их распыления и замутнения в живом становлении материальной действительности», — пишет Медведев в «Формальном методе» (с. 16).

¹⁴ Терминология, использовавшаяся при разработке этой новой теоретической области, где язык рассматривается как высказывание-процесс, принадлежащее субъекту, погруженному в историю, и где, следовательно, любой смысл неизбежно оказывается идеологическим смыслом, — эта терминология, в социально-политическом контексте эпохи, могла быть только *социологической* и *психологизирующей*. Ср.: «Поставленная проблема была бы разрешена, если бы удалось найти такой элемент в поэтическом произведении, который был бы одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его значению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создаст возможность непрерывного перехода... от *внешней формы* к внутреннему *идеологическому смыслу*. ...Мы полагаем, что таким элементом является социальная оценка. ...Таким образом, самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Из категории природной действительности она переходит в категорию действительности исторической. ...Но и самый смысл слова-высказывания через единичный акт его осуществления приобщается истории, становится историческим явлением. ...Органическая связь между знаком и смыслом... существует лишь для данного высказывания и лишь для данных условий его осуществления. ...Эта связь создается, чтобы разрушаться и снова созидаться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания.

Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализирующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой» (*Медведев П.Н. Указ. соч.*, с. 161–164).

Равным образом в предисловии к изданию 1929 г. Бахтин писал:

«В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так,

чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок и преломлять их под определенным углом».

В настоящее время советские семиотики пытаются установить различие между структурой той или иной знаковой системы и структурой языка, вводя для этого понятие «вторичная моделирующая система»; так, например, по отношению к языку роман представляет собой вторичную моделирующую систему (Труды по знаковым системам 2. Тарту, 1965).

¹⁵ *Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman//Critique. 1967. № 239* (рус. перевод: *Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман//Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4*).

¹⁶ Вот почему, представляя труды советских семиотиков (см.: *Kristeva J. L'expansion de la sémiotique//Recherches pour une sémanalyse, p. 43 sq; Kristeva J. Distance et anti-représentation//Tel Quel. 1968, № 32; Kristeva J. La sémiologie aujourd'hui en U.R.S.S.//Tel Quel. 1968. № 35; Kristeva J. La sémiologie comme science des idéologies//Semiotica. 1969. № 2*, мы подчеркивали не столько прагматическую и позитивистскую сторону их исследований, сколько их устремленность к теории субъекта и к типологии знаковых систем в истории. В противоположность Умберто Эко (ср.: *Eco U. Lezione e contraddizioni della semiotica//I sistemi di segni*), мы не думаем, что дело идет о более «трансцендентальной» устремленности советской семиотики, но об *анализе* знаковой системы картезианского субъекта, то есть именно об основаниях трансценденции в научной идеологии механистического материализма (и его позитивистских отложений). Теоретически возможно, что именно на этом окольном пути семиология, застывшая ныне в некоей «кибернетической» позе и продолжающая лелеять Лейбницеvu мечту о математизации семиозиса, сможет воссоединиться с диалектическим материализмом и внести вклад в выработку его гносеологии. Именно в этом смысле интерес советских семиотиков к субъекту или к истории знаковых систем (как западных, так и восточных) представляет собой «мгновенное ответвление» совершающегося логического процесса.

¹⁷ *Веселовский А.Н. Историческая поэтика/Под ред. В.М. Жирмунского. Л.: ГИХЛ, 1940. Речь идет о статьях, опубликованных примерно в 1890 г. и впервые собранных в 1913 г., уже после смерти автора, под общим заглавием «Поэтика», а также о ряде лекционных курсов Веселовского, посвященных истории литературных жанров и изданных его учеником М.И. Кудряшевым по своим запискам. Как пишет Жирмунский, историческая концепция литературы у Веселовского возникла в процессе полемики против антиисторической и априор-*

ной концепции «прекрасного» и «высокого», характерной для западной эстетики и опирающейся на немецкий идеализм. Испытав влияние лекций Штейнтала по «психологии народов» (*Völkerpsychologie*), посвященных происхождению языка, мифологии и народного эпоса, Веселовский взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведений слова, исторической эстетики». Если поначалу Веселовский рассматривает литературу как сложное выражение истории и культуры и, не ограничиваясь одной только литературой, предлагает скорее историю идей, то к началу 1890-х гг. он обращается к истории *форм* (отсюда восхищение, испытываемое к нему формалистами). Темой его исторической поэтики становится «эволюция поэтического сознания и его форм». Примыкая к научному движению своего времени, нашедшему высшее проявление в сравнительно-историческом языкознании, непосредственное влияние которого он испытал, Веселовский помышляет о «поэтике будущего», которая должна быть построена на «массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы к новой, генетической классификации» (*Веселовский А.Н. Историческая поэтика*, с. 246). Этому необъятному замыслу не суждено было воплотиться. Противопоставляя эстетическому идеализму историзирующий позитивизм и недоверие по отношению к теории, Веселовский вынужден был остановиться на пороге средневековой литературы, поскольку его принципы оказались неприменимы к современности.

¹⁸ Это заглавие, выражающее идеологию делания, носят многие формалистические работы: «Как сделан “Дон Кихот”» Шкловского, «Как сделана “Шинель” Гоголя» Эйхенбаума и т.п.

¹⁹ «Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами—высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами», — пишет Медведев (*Формальный метод...*, с. 181). Для него, как и для Бахтина, литературный жанр есть способ понимающего овладения миром.

²⁰ Подобный подход порывает с формалистической поэтикой эпохи, занятой исключительно внутренней организацией поэтического языка. Об этом свидетельствуют заглавия работ, опубликованных в сборниках «Poetica» (издательство «Academia») в 1926–1928 гг., то есть вышедших одновременно с первой публикацией книги Бахтина: *Томашевский Б.* Стих и ритм; *Коварский Н.* Мелодика стиха (обзор международных исследований в этой области); *Федоров А.* Звуковая форма стихотворного перевода; *Пропп В.* Трансформации волшебных ска-

зок (описание тридцати одной функции волшебной сказки, анализ которых отличается здесь особой тонкостью); *Жирмунский В.* Проблема формы в германском эпосе (по поводу теории немецких исследователей); *Виноградов В.* О литературной циклизации (сопоставление Гоголя и Де Квинси); *Гуковский Гр.* К вопросу о русском классицизме (выявление связи между литературой и современной ей исторической действительностью).

²¹ Два замечания, касающихся более раннего употребления термина «полифония» в том смысле, который придаст ему Бахтин. Медведев в «Формальном методе...» ссылается на работу Пауля Беккера «*Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*» как на пример эстетического анализа, принимающего во внимание *адресата* произведения; аудитория, согласно Беккеру, представляет собой конститутивный момент самого определения симфонического жанра. Со своей стороны В. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (Русская мысль. 1914. IV) пишет: «Подобно творцу симфоний, он применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке, — развитию, излучениями и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения как некоего единства» (цит. по: *Гроссман Л.* Достоевский-художник//Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959).

²² Ср. прим. 14.

²³ Медведев так говорит о «монологизме» лингвистики: «Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения... [Для формалистов] язык передач готовых сообщений в пределах ставшего, неподвижного общения не может быть, конечно, творческим. Словарь, грамматика и даже основные темы сообщения предполагаются уже готовыми. Остается их только комбинировать, приспособляя их к обстоятельствам, и экономизировать средства высказывания. Для создания нового при таких предпосылках не может быть никаких импульсов и оснований» (Формальный метод..., с. 130, 133).

²⁴ Назовем следующие работы формалистов, посвященные Достоевскому: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. 2-е изд. 1927 (о повествовании и композиции в романах Достоевского); Краткий курс поэтики. 1928 (о мотивировке сюжета в «Братьях Карамазовых»); Писатель и книга. Очерк текстологии. 1928 (исследование целого ряда текстов Достоевского — в рукописях и в рабочих вариантах); *Шкловский В.* Техника писательского ремесла, 1927 (исследование о сюжете

у Достоевского; пейзаж у Достоевского); Подёнщина, 1930 (композиция у Достоевского в ее связи с «романом ужасов» Э. Сю, А. Радклиф, Бальзака и др.). Самая недавняя книга Шкловского («За и против. Заметки о Достоевском», 1957) представляет собой удручающее смешение биографического жанра с импрессионистической критикой.

²⁵ Такова интересная работа Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», изд. ОПОЯЗ, 1921; см. также: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

²⁶ Библиография произведений Достоевского и литературы о нем, составленная Государственным литературным музеем Ф.М. Достоевского (М., 1968).

²⁷ Так, Горький в 1923 г. выступил против постановки «Бесов», опасаясь, что это может послужить дурным нравственным примером для молодежи. В 1929 г. в статье «О многоголосности Достоевского» (Новый мир. 1929, № 10) Луначарский, в целом благосклонно отозвавшись о книге Бахтина, сделал в его адрес ряд критических замечаний и заключил: «Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично попасть под его влияние» (Ю. Кристева цитирует не рецензию А.В. Луначарского «О многоголосности Достоевского», а его статью «Достоевский как мыслитель и художник» (1931). — *Прим. перев.*).

²⁸ «Чудо, осуществленное Достоевским, заключается в том, что каждое из его действующих лиц — а он создал их целую книгу — существует прежде всего применительно к самому себе и что каждый из этих персонажей, живущих своей внутренней жизнью и носящих в себе свою особенную тайну, предстает нам во всей своей проблемной сложности; чудо состоит в том, что именно эти *проблемы* изживаются каждым из персонажей, правильнее было бы сказать: *живут за счет каждого из них* — проблемы, которые сталкиваются, борются и очеловечиваются, чтобы погибнуть или восторжествовать на наших глазах» (*Gide A. Dostoïevski. P.: Plon, 1925; coll. «Idées». P.: Gallimard, p. 70 (курсив мой. — Ю.К.)*).

²⁹ «...Большинство интонаций у Бальзака — это *слаженные* звуки, характерные для эпопеи, которая отнюдь не столь полифонична, как это обычно думают.

Что же до Достоевского, то вы ведь читали его «Записки». Если на свете был человек, чья гениальность заключалась в умении заставить диалогизировать лобные доли собственного мозга, так это именно он... Я думаю, что для многих и многих романистов и трагедикографов

не драма создается персонажем, но персонаж — драмой и что герои Эсхила, а также Шекспира, Достоевского или Стендаля — это “виртуальности” создавшего их автора, вокруг которых, словно на некоторых сюрреалистических полотнах, собирается и волнуется призрачная толпа» (*Malraux A. // Picon G. A. Malraux par lui-même. P.: Seuil, 1953, p. 40*). Ср. также: *Mathewson R.W. Dostoïevskij and Malraux // Forth International Congress of Slavists. Moscow, sept. 1958*.

³⁰ *Sarraute N. L'Ere du soupçon. P.: Gallimard, 1956*.

³¹ «...Литература в основе своего содержания отражает только становящиеся идеологии, только живой процесс становления идеологического кругозора» (*Медведев П.Н. Указ. соч., с. 30*).

³² *Sollers Ph. L'Ouest s'éloigne // Promesse. 1968. № 23–24*.

³³ Отсюда ясно, почему Бахтин отказывает театральному представлению в диалогизме и полифонизме. Известно, однако, что современный текст — от Малларме, написавшего «Игитур» для сцены, и до Арто, драматизировавшего письмо, подсказанное ему восточным театром, — сумел разглядеть в некоторых театральных зрелищах *плюрализацию* той линии, на которой располагается голос говорящего субъекта, и ее превращение в *объем*, в котором Бахтин сумеет расслышать отзвук полифонии... Логика, обнаруживаемая Бахтиным у Достоевского, воплощается сегодня в книгах — в письменных текстах, представляющих собой *театр без сцены*: «взаимопроникновение мифа и зрительного зала» «усиливает ощущение мифического присутствия, сопричастность к которому мы начинаем испытывать»; «незанятое пространство, прямо перед сценой: безлюдное место, где уединяется публика и куда не дано проникнуть персонажу» (Малларме).

³⁴ «Вот почему место, где происходит говорение-между (являющееся не чем иным, как говорением-внутри-пространства-между-двумя-субъектами), есть то самое место, где прозрачный классический субъект расщепляется и возникают эффекты *fading'a*, очищающие фрейдовского субъекта от его замутненности с помощью все более и более незамутненных означающих...» (*Lacan J. Ecrits. P.: Seuil, 1966, p. 800*).

Юлия Кристева

К СЕМИОЛОГИИ ПАРАГРАММ

Простое выражение будет носить алгебраический характер, или его не будет вовсе... Мы приходим к теоремам, нуждающимся в доказательстве.

Фердинанд де Соссюр. 1911 г.

Несколько исходных принципов

1.1. Стремясь преодолеть «статику»¹ и «аисторизм»², считающиеся неотъемлемыми недостатками структурализма, семиотика литературы ставит перед собой задачу, призванную оправдать само ее существование, а именно: создать формальный метод, изоморфный саморефлектирующей литературной продуктивности. Такую формализацию позволяют выработать лишь две методологии: 1. Математика и метаматематика, то есть искусственные языки, которые, благодаря свободе принятых в них обозначений, все больше и больше избавляются от ограничений, выработанных логикой, возникшей на базе индоевропейского предложения (субъект-предикат), и, следовательно, лучше подходят для описания поэтического функционирования³ языка. 2. Генеративная лингвистика (грамматика и семантика) постольку, поскольку она подходит к языку как к динамической системе отноше-

Kristeva J. Pour une sémiologie des paragrammes//Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. P.: Seuil, 1969, p. 174—207.

ний. Мы, однако, не принимаем философских оснований этой лингвистики, связанных со своего рода научным империализмом, позволяющим генеративной грамматике предлагать правила создания новых языковых (и далее – поэтических) вариантов.

1.2. Применение указанных методов к семиотике поэтического языка предполагает прежде всего пересмотр общего представления о литературном тексте. Мы будем исходить из принципов, предложенных Фердинандом де Соссюром в «Анаграммах»⁴, а именно:

а) Поэтический язык «наделяет слово-оригинал дополнительным, как бы искусственным способом существования».

б) Существует *попарное*, а также порифменное соответствие элементов между собой.

с) *Бинарные* поэтические законы способны нарушать законы грамматики.

д) Элементы *слова-темы* (даже буквы) «располагаются по всей протяженности текста или же скапливаются на тесном пространстве одного-двух слов».

Из этой «параграмматической» (выражение «параграмма» принадлежит самому Соссюру) концепции поэтического языка вытекают три основных тезиса:

А. Поэтический язык – это бесконечный код.

В. Литературный текст двойственен: это чтение-письмо.

С. Литературный текст – это сеть взаимозависимостей.

1.3. Выдвинутые положения не должны восприниматься как гипостазис поэзии. Наоборот, в дальнейшем они позволят нам включить поэтический дискурс в целостную систему знаковых действий производящего коллектива и подчеркнуть, что:

а. Все эти действия связаны между собой отношением принципиальной аналогии. Социальная история, понятая не как телеологический процесс, а как пространство, на всех своих уровнях (включая поэзию, также осуществляющую общую функцию системы) структурируется как *параграмма* (где «природа-общество», «закон-революция», «индивид-группа», «классы-классовая борьба», «линейная история-матричная история» представляют собой неисключающие оппозиции, основанные на *диалогических* отношениях и постоянно возобновляющихся трансгрессиях).

б. Три указанные особенности поэтического языка позволяют закончить с изолированным положением поэтического дискурса (к которому наше иерархизированное общество относится как к «украшению», «излишеству» или «аномалии») и придать ему статус социальной прак-

тики, которая, имея параграмматический характер, реализуется как на уровне организации текста, так и на уровне эксплицитного сообщения.

с. Поскольку параграмматизм легче всего описать на уровне поэтического дискурса, именно здесь в первую очередь и должна изучать его семиотика и лишь затем переходить к его рассмотрению в рамках рефлексивной производительности как таковой.

Поэтический язык как бесконечность

II.1. Описание функционирования поэтического языка (в данном случае это выражение обозначает такое функционирование, которое бывает свойственно как языку «поэзии», так и языку прозы) представляет ныне составную (и, быть может, наиболее беспокойную) часть лингвистики с ее стремлением объяснить работу языковых механизмов.

Интерес такого описания связан с двумя явлениями, возможно наиболее характерными для сегодняшнего состояния «гуманитарных наук»:

а) Будучи частью весьма сложного формализма (в математическом смысле этого слова), поэтический язык в рамках языкового целого — это единственный тип практики, представляющий собой комплементарную структуру.

б) Констатация границ научного подхода, сопровождающая науку на протяжении всей ее истории, впервые возникает в связи с неспособностью научной логики формализовать функции поэтического дискурса, не искажая их природы. Вот здесь-то и возникает зазор — несовместимость научной логики, вырабатываемой обществом в целях самообъяснения (ради поддержания собственного спокойствия и оправдания внутренних разрывов), с логикой маргинального, деструктивного дискурса, в той или иной мере противоречащего идее социальной пользы. Очевидно, что, представляя собой комплементарную систему, подчиненную логике, отличающейся от логики научного исследования, поэтический язык требует для своего описания такого аппарата, который учитывал бы особенности этой поэтической логики.

Не только сама по себе повседневная речь, но и ее рационализация средствами лингвистики маскируют, хотя и не уничтожают, эту логику комплементарности, сводя ее к логическим категориям, имеющим как социальные (иерархическое общество), так и пространственные (Европа) границы. (Мы здесь не станем касаться социальных, экономических, политических и лингвистических причин такого ограничения.)

II.2. Вытекающие отсюда предрассудки как раз и влияют на изучение специфики поэтического сообщения. Стилистика, выросшая, по словам В. Виноградова⁵, словно сорняк, между лингвистикой и исто-

рией литературы, пытается изучать «тропы» и «стили», рассматривая их как отклонения от нормального языка.

Специфику поэтического языка как особой «разновидности» обычного языкового кода признают все без исключения исследователи (Балли, А. Марти, Л. Шпитцер, Хефель и др.). Однако предлагаемые ими определения либо выходят за рамки литературной и лингвистической области и основываются на предпосылках определенной философской или метафизической системы, неспособной разрешить проблемы, которые ставят сами языковые структуры (Фосслер, Шпитцер, с одной стороны, Кроче или Гумбольдт — с другой), либо безгранично расширяют область лингвистического изучения и превращают проблемы поэтического языка в вопрос о рассмотрении всякого языкового явления (Фосслер). Русские формалисты, предпринявшие наиболее интересные исследования поэтического кода, рассматривали его как «нарушение» правил обычного языка⁶. Как бы то ни было, множество новейших, причем весьма интересных, работ восходит именно к этой концепции. Представление о поэтическом языке как об отклонении от языка нормального («новизна», «растормаживание», «выведение из автоматизма») пришло на смену натуралистической концепции литературы как отражения (выражения) реальности; впрочем, это представление ныне уже становится штампом, препятствующим изучению собственно поэтической морфологии.

II.3. Лингвистическая наука, учитывающая особенности поэтического языка и данные стохастического анализа, пришла к мысли об *обратимости* языкового кода; она оспаривает применимость к поэтическому языку понятий отклонения и иррегулярности⁷. Между тем представление об иерархичности языковой системы (вряд ли стоит подчеркивать лингвистические и социальные основания этой концепции) не позволяет увидеть в поэтическом языке (например, в метафорическом творчестве) ничего иного, кроме «субкода общего кода».

Эмпирические результаты вышеупомянутых работ могут обрести подлинное значение лишь в пределах неиерархического представления о языковом коде. Дело не в том, чтобы просто перевернуть перспективу, заявив, подобно Фосслеру, что обыденный язык — это всего лишь частный случай более обширной формальной системы, каковой и является язык поэтический. С нашей точки зрения, поэтический язык — это отнюдь не код, объемлющий все прочие коды, но некоторый класс A , имеющий ту же мощность, что и функция $\varphi(x_1, \dots, x_n)$ бесконечного языкового кода (см. теорему существования, с. 497 наст. издания), так что «все прочие» языки («обиходный язык», «метаязыки» и т. п.) суть не что иное, как «частные», полученные от деления A

на более мелкие образования (ограниченные, к примеру, правилами конструкции «субъект-предикат», лежащей в основании формальной логики) и, в силу указанного ограничения, маскирующие морфологию функции $\varphi(x_1, \dots, x_n)$ как таковой.

II.4. Поэтический язык (обозначим его сокращенно *пя*) включает в себя код линейной логики. Более того, мы обнаруживаем в нем все комбинаторные фигуры, формализуемые в алгебре с помощью системы искусственных знаков, но не находящие выражения в обычном языке. Рассматривая взаимосвязи, функционирующие в поэтическом языке, мы, далее, наблюдаем динамический процесс, в ходе которого знаки обогащаются значением или меняют его. Только в *пя* практически осуществляется «тотальность» (мы, впрочем, предпочитаем термин «бесконечность») кода, используемого субъектом. С такой точки зрения литературная практика — это освоение и выявление возможностей, заложенных в языке, это деятельность, с помощью которой субъект освобождается от давления целого ряда языковых (психических, социальных) схем, это динамическое начало, нарушающее инерцию языковых привычек и дающее лингвисту уникальную возможность изучить значение знаков в их *становлении*.

Пя — это диада, неразрывно связанная как с *законом*, так и с его *нарушением* (специфичным именно для поэтического текста), и это нераздельное сосуществование «плюса» и «минуса» как раз и представляет собой *конститутивную комплементарность* поэтического языка, проявляющуюся на всех уровнях немонологических (параграмматических) текстовых артикуляций.

Пя, таким образом, не является субкодом. Это бесконечный упорядоченный код, комплементарная система кодов, в которой можно выделить (путем операционального абстрагирования, с целью доказательства определенной теоремы) обиходный язык, научный язык, а также любые искусственные знаковые системы, являющиеся, все без исключения, подмножествами этого бесконечного упорядоченного кода, правила которого проецируются на ту или иную ограниченную область (мощность этих подмножеств меньше, нежели мощность *пя*, суръективным отображением которого они являются).

II.5. Такое представление о поэтическом языке требует замены понятия языкового *закона* понятием языковой *упорядоченности*, когда язык предстает не как механизм, управляемый определенными (заранее установленными в соответствии с тем или иным ограниченным использованием кода) принципами, а как своего рода организм, комплементарные части которого зависят друг от друга и поочередно, в зависимости от характера употребления, начинают доминировать, не

теряя при этом особенностей, обусловленных их принадлежностью к общему коду. Подобное *диалектическое* представление о языке подсказывает аналогию с физиологической системой, и мы выражаем искреннюю признательность профессору Джозефу Нидэму, подсказавшему нам выражение «иерархическая флуктуация» применительно к языковой системе⁸. Напомним также, что трансформационная лингвистика уже сумела динамизировать изучение грамматической структуры, так что теоретические положения Н. Хомского, касающиеся грамматических правил, вполне вписываются в более широкую концепцию, только что очерченную нами.

II.6. Напротив, *книга*, помещенная в бесконечное пространство поэтического языка, *конечна*; книга не открыта, она закрыта, создана раз и навсегда, превратилась в принцип, в *единицу*, в закон, однако прочтению она поддается лишь тогда, когда мы учитываем ее потенциальную открытость в бесконечность. Эта способность читать закрытую книгу, распахнутую в бесконечность, *полностью* доступна лишь тому, кто сам пишет, иными словами, тому, кто встал на точку зрения рефлектирующей производительности, каковой и является письмо⁹. Такой человек, замечает Лотреамон, «поет для себя самого, а не для себе подобных»¹⁰.

Таким образом, для пишущего поэтический язык оказывается *потенциальной бесконечностью* (в том смысле, какой это выражение, в качестве базового термина, имеет в концепции Гилберта), а именно: конечное множество (поэтического языка) предстает как множество осуществимых возможностей, причем каждая из них осуществима по отдельности, тогда как все вместе реализации они не поддаются.

Семиотика, со своей стороны, получает возможность ввести понятие поэтического языка как непредставимой *актуальной бесконечности*, что позволяет ей воспользоваться методом теории множеств, отчасти спорной, но все же пригодной в определенных границах. Воспользовавшись гилбертовским понятием финитности, можно будет аксиоматизировать поэтический язык; это позволит избежать тех трудностей, с которыми сталкивается теория множеств, и вместе с тем применить к тексту понятие *бесконечности*, без которого невозможна удовлетворительная постановка проблем точного знания.

Тем самым цель поэтического исследования сразу же меняется: отныне задача семиотики будет заключаться в том, чтобы любые конечные образования рассмотреть в их отношении к бесконечности, обнаружив такие значения, которые возникают из комбинаторики, присущей упорядоченной системе *пя*. Описание знакового функциониро-

вания поэтического языка — это описание артикуляторного механизма потенциальной бесконечности.

Текст как письмо-чтение

III.1. Литературный текст включен в совокупное множество иных текстов: это — письмо-реплика в сторону другого (других) текста (текстов). Поскольку автор пишет в процессе считывания более раннего или современного ему корпуса литературных текстов, сам он живет в истории, а жизнь общества записывается в тексте. Параграмматическая наука должна, следовательно, учитывать амбивалентный характер поэтического языка: это — *диалог* двух дискурсов. Чужой текст включается в плетение письма, а письмо вбирает в себя этот текст, следуя специфическим законам, которые нам еще предстоит установить. Таким образом, в параграмме данного текста функционируют все тексты, входящие в сферу чтения данного писателя. Именно с помощью параграмматического письма писатель *участвует* в жизни отчужденного общества, исходя из этой отчужденности.

В древности глагол «читать» имел значение, о котором стоит напомнить, чтобы лучше понять самый смысл литературной практики. «Читать» значило также «собирать», «подбирать», «подслушивать», «идти по следам», «набирать», «красть». «Чтение», таким образом, означает некоторое агрессивное соучастие и активное присвоение чужого. «Письмо» — это «чтение», превратившееся в производство, в индустрию, а письмо-чтение, или параграмматическое письмо, — это влечение к агрессивности и тотальное соучастие («Плагат необходим» — Лотреамон).

Уже Малларме знал, что писать — значит, «испытыв сомнение, присвоить себе право (капля чернил подобна величественной ночи) воссоздавать всё с помощью *реминисценций*, дабы увериться в том, что пребываешь именно там, где тебе и надлежит пребывать...». «Писать» для него значило «требовать от мира — и пусть это станет его законом, — чтобы в своих взыскующих стремлениях он возвысился до уровня тех величественных и исчисленных постулатов, которые начертаны на столь дерзостном в своей белизне бумажном листе...».

Реминисценция, суммирование чисел позволяют «увериться в том, что ты пребываешь именно там, где тебе и надлежит пребывать». Поэтический язык предстает как диалог текстов: любой ряд *образуется*, лишь вступая в отношение с другим рядом, принадлежащим к другому корпусу; в результате любой ряд приобретает двоякую направленность — по отношению к акту реминисценции (припоминание чужого письма) и по отношению к акту суммирования (трансформация

этого письма). Любая книга отсылает к иным книгам и благодаря различным способам суммирования (*атпликации*, говоря языком математиков) наделяет эти книги новым способом бытия, создавая тем самым свое собственное значение¹¹. Таковы, к примеру, «Песни Мальднора» и уж тем более «Стихотворения» — образец откровенной и совершенно уникальной для современной литературы поливалентности. Это тексты-диалоги, иными словами: 1° как по способу сочленения синтагм, так и по характеру семных и фонетических грамм они всегда адресуются к какому-нибудь другому тексту; 2° их логика — это не логика системы, *покорной* закону (Богу, буржуазной морали, тем или иным видам цензуры), но логика раздробленного, топологического пространства, где действуют оппозитивные диады, в которых 1 носит имплицитный характер, хотя и претерпевает трансгрессию. Считывая романтико-психологический код, эти тексты его пародируют и снижают. В книге постоянно присутствует иная книга, и именно исходя из нее, поверх нее и ей вопреки создаются «Песни Мальднора» и «Стихотворения».

Поскольку собеседником субъекта является текст, сам субъект также оказывается текстом: так возникает личностно-безличная поэзия, из которой вместе с субъектом-личностью изгоняются психологический субъект, описание страстей, не увенчанное нравственным выводом, феномен, случайность. «Во главу угла будет поставлена лишь холодность максимы!» (с. 358). Поэзия отныне будет создаваться как нерушимая («нерушимая нить безличной поэзии», с.340), но разрушительная («Теорема по природе своей — насмешница», с.362) аксиоматическая система.

Следствия

III.2. Поэтический ряд по меньшей мере *двойственен*; это удвоение, однако, не является ни горизонтальным, ни вертикальным: оно не предполагает ни идеи параграммы как некоего сообщения, передаваемого субъектом письма его адресату (горизонтальное измерение), ни идеи параграммы как отношения означающего к означаемому (вертикальное измерение). Двоякость письма-чтения заключается в *специализации* ряда: к двум измерениям письма (Субъект — Адресат, Субъект высказывания-процесса — Субъект высказывания-результата) добавляется третье — «чужой» текст.

III.3. Поскольку двоякость определяет минимальный ряд любой параграммы, сама их логика оказывается отличной от «научной логики» — от *монологии*, движущейся в промежутке между 0 и 1 и оперирующей такими понятиями, как отождествление, описание, повествование, ис-

ключение противоречий, установление истины. Понятно отсюда, почему в параграммах, с их *диалогизмом*, законы грамматики, синтаксиса и семантики (которые суть законы логики 0 – 1, то есть аристотелевской, научной или телеологической логики) хотя и носят имплицитный характер, тем не менее претерпевают трансгрессию. Такая трансгрессия, абсорбируя 1 (запрет), как раз и заявляет об *амбивалентности* поэтической параграммы: она есть не что иное, как сосуществование монологического (научного, исторического, дескриптивного) дискурса и такого дискурса, который этот монологизм разрушает. Без запрета не было бы и трансгрессии, без 1 не было бы и параграммы, основанной на 2. Запрет (1) создает смысл, однако в самый момент этого созидания он подвергается трансгрессии за счет оппозитивной диады, или, говоря более обобщенно, за счет разрастания параграмматической сетки. Тем самым в поэтической параграмме обнаруживается тот факт, что само *разграничение* «цензура—свобода», «сознательное—бессознательное», «природа—культура» *исторично*. Говорить следует об их нераздельном сосуществовании и о *логике* этого сосуществования, очевидным выражением которой как раз и является поэтический язык.

III.4. Параграмматический ряд есть *множество*, состоящее по меньшей мере из двух элементов. Способы сопряжения этих рядов (*суммирование*, по Малларме) и правила, управляющие параграмматической системой, даны в теории множеств, а также в вытекающих из нее или близких к ней операциях и теоремах.

III.5. Проблематика минимальной единицы как *знака* [означающее (S_a) — означаемое (S_e)] дополняется, таким образом, проблематикой минимальной единицы как *множества*. То множество, которым является поэтический язык, образовано взаимосвязанными рядами; оно есть не что иное, как *специализация* и установление *отношений* между рядами, что и отличает его от знака, предполагающего линейный срез $S_a - S_e$. Наш исходный принцип требует, таким образом, чтобы семиотика формализовала как отношения внутри текста, так и отношения между текстами.

Матричная модель параграммы

*Дао, которое может быть названо словами,
не есть постоянное дао.*

*Имя, которое может быть названо,
не есть постоянное имя.*

«Дао дэ цзин». 300 г. до н.э.

IV.1. С этой точки зрения литературный текст предстает как система, образованная множеством *сцеплений*, которую можно описать как структуру параграмматических связей. Мы называем параграмматической сетью *матричную* (нелинейную) *модель* создания литературного образа, иными словами, динамическую и пространственную схему, отображающую многомерность смысла (отличного от семантических и грамматических норм обычного языка) в поэтическом языке. Выражение *сеть* хотя и включает в себя понятие однозначности (линейности), тем не менее замещает его, показывая, что каждое множество (ряд) является как конечной, так и начальной точкой некоего многозначного отношения. В этой сети отдельные элементы выступают как *вершины* графа (по теории Кёнига), что позволяет нам формализовать символическое функционирование языка, выделив в нем динамический признак, подвижную «грамму» (то есть *параграмму*), которая не столько *выражает*, сколько *создает* тот или иной *смысл*. Так, каждая вершина (фонетическая, семантическая, синтагматическая) соединена по меньшей мере еще с одной вершиной, откуда следует, что для семиотики проблема заключается в том, чтобы создать формализованное описание этого диалогического отношения.

IV.2. Такая матричная модель оказывается весьма сложной. Чтобы облегчить задачу, нам придется, выделив некоторые *частные граммы*, различать в каждой из них *субграммы*. Эту мысль о стратификации сложного текста высказал еще Малларме: «Сокровенный смысл шевелится и располагает свои листки, словно голоса в хоре...»

Сразу же заметим, что все три типа сцеплений (1° внутри субграмм; 2° между субграммами; 3° между частными граммами) отнюдь не различаются по своей природе и не находятся в иерархических отношениях. Все они — продолжение единой *функции*, организующей текст, и если эта функция проявляется на различных уровнях (фонетическом, семном, эпизодическом, идеологическом), то это вовсе не означает, будто один из них доминирует или главенствует (в хронологическом или ценностном отношении). Дифференциация *функций* — это операциональная диахронизация синхронии, то есть разрастание *слова-темы*, о котором говорил Соссюр и которое *сверхдетерминирует* всю систему. Эта функция специфицируется в зависимости от типа письма. Тем не менее для любого поэтического письма она сохраняет одну и ту же особенность: она диалогична и ее минимальный интервал простирается от 0 до 2. Уже Малларме мечтал о Книге, которая представляла бы собой письмо, организованное с помощью диадической топологической функции, различимой на всех уровнях *трансформации* и структуры текста: «Целиком разросшаяся из буквы, Книга должна перенять у нее живую подвижность и, силою соответствий обрета неохватность,

положить начало игре, удостоверяющей вымысел...». «Слова сами собой рассыпаются на множество мельчайших и драгоценнейших для ума, где сосредоточено все наше трепетное ожидание, осколков; они не выговариваются в речи, и ум воспринимает их независимо от обычного порядка их следования, — как некие блики, пляшущие на стене пещеры и сохраняющие подвижность как свой первопринцип; прежде чем погаснуть, все они непрерывно бросают друг на друга далекие, нечаянные отблески».

IV.3. Матричная модель предполагает в таком случае наличие двух частных грамм:

А. Текст как письмо: граммы письма.

В. Текст как чтение: граммы чтения.

Подчеркнем еще раз, что, различаясь между собой, эти уровни со статической точки зрения отнюдь не эквивалентны, но находятся в отношении корреляции, взаимно их трансформирующем¹².

Граммы письма можно подразделить на три типа субграмм: 1) фонетические; 2) семные; 3) синтагматические.

А.1. Фонетические граммы письма

«Порою *вшивокудрый* (А) Мальдорор вдруг *замирает и вперяет* (В) *безумный взгляд* (С) в *небесный фиолетовый полог* (D) — *насмешливое улюлюканье незримого фантома* (Е) чудится ему где-то рядом. Он содрогается, он хватается за голову, ибо то *глас его совести*» («Песни Мальдорора», с. 177).

Лотреамон не без иронии говорит здесь о том, что в просторечии именуется словом «устыдиться». Однако функция поэтического текста далеко выходит здесь за рамки его денотативного смысла. Писатель располагает всей потенциальной бесконечностью языковых знаков, и это позволяет ему, избегнув автоматизации, свойственной обыденному языку, придать своему дискурсу глубину. Он выбирает два класса — человек (со всеми его особенностями, которые мы обозначим как класс Н, включающий множества А, В, С) и совесть (класс, образованный множествами D, Е, который мы обозначим как Н₁).

Социально-политический текст образован двумя классами Н и Н₁, находящимися в отношении биективного соответствия: тело (материализм) — сознание (романтизм) с явным предпочтением, отдаваемым Н, и с очевидной иронией по отношению к Н₁. Этот отрывок, равно как и «Песни Мальдорора» в целом, есть не что иное, как параграмматическое признание тела,приятие пола и описание фантазма, порыв-

вающего с искусственным идеализмом, — и все это с той мрачной иронией, которую как раз и предполагает подобный разрыв.

Функция, структурирующая текст в целом, обнаруживается также и на фонетическом уровне параграммы. Достаточно прислушаться к звукописи выделенных нами множеств, обратив, кроме того, внимание и на их графику, как мы заметим такие соответствия [$\phi(\theta) — al(ol) — c(\varepsilon)$], которые образуют морфему «фаллос», представляющую собой слово-функцию, лежащую в основе текста. Подобно скрытым ключевым словам, обнаруженным Соссюром в сатурновых и ведических стихах, слово-функция в приведенном примере из «Мальдорора» охватывает все пространство, образованное множеством соответствий, комбинаторных конфигураций, математических графов и даже автопереключений, наделяя тем самым устойчивые (стертые) морфемы обыденного языка дополнительными значениями. Сопрягаясь со всеми прочими уровнями параграммы, эта звуковая сеть сообщает поэтическому «образу» новое измерение. Таким образом, в многозначном контексте параграмматической системы различие между означающим и означаемым сглаживается, а языковой знак, как будто движимый квантовыми зарядами, обретает динамику.

А.2. Семные граммы письма

С помощью статического семного анализа можно выделить следующие множества, образующие нашу параграмматическую систему:

А — тело (a_1), волосы (a_2), плоть (a_3), грязь (a_4), животность (a_5)...

В — тело (b_1), напряжение (b_2)...

С — мрачность (c_1), страх (c_2), спиритуализация (c_3)...

Д — материя (d_1), цвет (d_2), безжалостность (d_3), мрачность (d_4), абстракция (d_5)...

Е — дух (e_1), идеализация (e_2)...

Поэтический образ возникает, однако, за счет корреляции его семных составляющих, то есть с помощью коррелятивных операций в пределах самого текста, иными словами, с помощью внутрисистемного транскодирования. Операции, позаимствованные нами из теории множеств, позволяют обнаружить дуги, создающие параграмму. Сложный характер аппликаций на всех уровнях параграмматической сети объясняет непереводаемость поэтического текста (обыденный и научный языки потому и поддаются, как правило, переводу, что не допускают никаких семных переключений).

а. Внимательно читая текст, мы замечаем, что каждое из выделенных множеств связано со всеми остальными множествами данного

класса, а также с множествами другого, коррелятивного ему класса определенной функцией (мы не станем касаться подробностей, связанных с семным наполнением указанной функции, поскольку читатель может сделать это самостоятельно). Так, множества $A(a_1, \dots, a_n)$, $B(b_1, \dots, b_n)$ и $C(c_1, \dots, c_n)$ связаны суръективной функцией, а именно: любой элемент (сема) множества B является отображением по крайней мере одного элемента множества A ($R(A)=B$, при том что нет необходимости всякий раз определять R). Вместе с тем отношение между семиотическими множествами можно рассматривать и как взаимно однозначные, и тогда функция f , ассоциированная с R , оказывается инъективной; если же R всякий раз получает определение, то f — это инъективная аппликация, или инъекция ($f(a)=f(b) \Rightarrow a=b (a, b \in A)$). Так, поскольку аппликация, связывающая наши множества, является суръективной и инъективной, то она может быть названа *биективной* аппликацией, или *биекцией*. Те же отношения справедливы и для множеств C и D , а также и для отношений между классами H и H_1 . В пределах класса H соответствия между A , B и C представляют собой пермутации самого класса H (биективное наложение класса H на себя самого). Инъективные и суръективные соответствия, а также пермутации элементов (сем), принадлежащих различным множествам, показывают, что *значение* в поэтическом языке возникает как продукт определенного отношения: это означает, что оно представляет собой такую функцию¹³, которая позволяет говорить о «смысле» множества A , лишь учитывая функции, связывающие его с множествами B , C , D и E . Можно, следовательно, сказать, что множество (семное) существует лишь тогда, когда оно либо конституируется за счет соединения его элементов, либо, напротив, распадается в результате изоляции одного из этих двух элементов. Такова, очевидно, причина, по которой в процессе знакового функционирования дискурса именно отношение принадлежности имеет наглядный смысл, причем источником всех недоразумений является само употребление существительного «смысл». В любом случае можно констатировать, что *ня* не дает ни одного примера *смысла*¹⁴, который можно *себе представить*: он просто-напросто выдвигает утверждения, которые суть не что иное, как амплификация изначального отношения принадлежности.

Отношение эквивалентности, возникающее между семами в системе *ня*, радикально отличается от аналогичного отношения в простых семантических системах. Аппликация объединяет такие множества, которые неэквивалентны на низших языковых уровнях. Выше мы отметили, что аппликация способна объединять даже радикально противоположные семы ($a_1 \equiv c_3$; $a_4 \equiv e_1, \dots$ и т.п.), которые относятся к различным денотатам, так что в семантической структуре литератур-

ного текста эти денотаты становятся эквивалентными. Таким образом, в параграмматических системах вырабатывается новый смысл, автономный по отношению к смыслу обыденного языка.

Предпринятая нами формализация позволила показать, что «смысл» $\mathcal{E}$ вырабатывается только внутри самой функции, связывающей элементы (множества), налагающиеся друг на друга и на самих себя в бесконечном, как мы полагаем, пространстве. Семы, если разуть под этим словом сигнификативные точки, как бы рассыпаются в процессе функционирования поэтического языка.

б. Допустив, что поэтический язык представляет собой формальную систему, поддающуюся теоретическому осмыслению в понятиях теории множеств, мы вместе с тем можем констатировать, что поэтическое значение функционирует, подчиняясь принципам аксиомы выбора. Согласно этой аксиоме, существует по крайней мере одно множество, содержащее по одному и только по одному элементу из каждого непустого множества данной системы (теории).

$$(\exists A) \{ Un(A) \cdot (x) [\sim Em(x) \cdot \supset \cdot (\exists y) \{ y \in x \cdot \langle yx \rangle \in A \}] \}^*.$$

Иными словами, в каждом из интересующих нас непустых множеств мы можем одновременно выбирать по одному элементу. Сформулированная таким образом, аксиома выбора применима и к универсуму $\mathcal{E}$ поэтического языка. Она позволяет понять, каким образом любой конкретный сегмент текста оказывается чреват целостным смыслом всей книги.

Совместимость аксиомы выбора и обобщенной континуум-гипотезы, с одной стороны, с аксиомами теории множеств — с другой, вводит нас в область, где предметом обсуждения оказывается сама теория, иначе говоря, в область метатеории (каковой и является семиотика) и метатеорем, разработанных Гёделем. Среди этих теорем назовем, в частности, теоремы существования, которые, не нуждаясь здесь в обсуждении, интересуют нас в той мере, в какой они выдвигают совершенно необходимые понятия, позволяющие по-новому определить наш объект — поэтический язык. Известно, что теорема существования в ее обобщенной форме гласит:

* $(\exists A)$ — «существует такое A , что»; $Un(A)$ — « A однозначно»; $Em(x)$ — «класс x является пустым классом»; $\langle yx \rangle$ — «упорядоченная пара x и y »; $\in$ — «бинарное отношение»; $\sim$ — «нет»; $\cdot$ — «и»; $\supset$ — «имплицируется». — Прим. Ю. Кристевой.

«Если $\varphi(x_1, \dots, x_n)$ — это первичная пропозициональная функция, которая не содержит никаких свободных переменных, кроме $x_1, \dots, x_n$, но не обязательно содержит их все, то существует класс A , такой, что каковы бы ни были множества $x_1, \dots, x_n$, $\langle x_1, \dots, x_n \rangle \in A \equiv \varphi(x_1, \dots, x_n)$ ».

Применительно к поэтическому языку эта теорема устанавливает отношение эквивалентности между отдельными сегментами текста и той функцией, которая объемлет все их одновременно.

Отсюда два следствия: указанная теорема 1° предполагает существование некаузальных связей в пределах поэтического языка, равно как и разрастание буквы в книгу; 2° подчеркивает роль такого типа литературы, где смысл всего сообщения возникает уже в его мельчайших сегментах и где значение (φ) содержится в самом способе сцепления слов и предложений; перенести центр поэтического текста внутрь сегментов — значит подвергнуть рефлексии функционирование языка, работая над значением кода как такового. Ни одна функция $\varphi(x_1 \dots x_n)$ не может считаться реализованной, если не обнаружен класс E (и все его множества $A, B, C, \dots$), так что $\langle x_1 \dots x_2 \rangle \in A \equiv \varphi(x_1 \dots x_n)$. Любой поэтический код, ограничивающийся одной только функцией $\varphi(x_1 \dots x_n)$ и не прибегающий к теореме существования, то есть код, не создающий сегментов, эквивалентных функции φ , — это неисправный код. Сказанное, между прочим, объясняет бесспорную неудачу так называемой «экзистенциалистской» литературы (одной из разновидностей литературы, заявившей о своей приверженности к «эстетике выражения»), отмеченной как метафизичностью стиля, так и полнейшим непониманием законов функционирования поэтического языка.

Лотреамон был одним из первых, кто сознательно применил в своем творчестве теорему существования.

Понятие конструкционности, предполагаемое аксиомой выбора и связанное с описанными выше характеристиками поэтического языка, позволяет понять, почему в пространстве поэтического языка противоречия не могут существовать в принципе. Наше утверждение близко к утверждению Гёделя, показавшего, что противоречивость той или иной системы невозможно доказать с помощью средств, формализуемых самой этой системой. Однако, несмотря на сходство обоих утверждений и вытекающих из них следствий для поэтического языка (так, метаязык — это система, формализованная в пределах системы поэтического языка), мы хотим подчеркнуть различия между ними. В пределах поэтического языка и его функционирования специфика запрета такова, что этот язык оказывается единственным, где противоречивость выступает не как бессмыслица, а как определение,

где отрицание является средством детерминации и где пустые множества играют чрезвычайно важную связующую роль. Можно, вероятно, предположить, что все отношения в рамках поэтического языка поддаются формализации с помощью двух одновременно применяемых функциональных приемов — *отрицания* и *аппликации*.

Возникая за счет преодоления (связывания) оппозиций, *ля* есть, таким образом, неразрешимая и не стремящаяся к разрешению формальная система. Поставив перед собой задачу обнаружить внутренние противоречия теории множеств, Бурбаки полагает, что «замеченная противоречивость внутренне присуща самим принципам, положенным в основание теории множеств». Применив это соображение к языковому материалу, мы можем заключить, что в основании математики (и шире — языковых структур) лежат не просто внутренне им присущие, но неустранимые, конститутивные, не подверженные модификации противоречия, ибо «текст» и есть воплощенное сосуществование оппозиций, доказывающее вывод $0 \neq 0^{15}$.

А.3. Синтагматические граммы письма

«Когда я записываю свою мысль, — замечает Лотреамон, — она от меня отнюдь не ускользает, и это напоминает мне о моей позабытой было силе. Преодолевая сопротивление мысли, я получаю знание. Для меня важно только одно: постичь противоречие между моим умом и инобытием» (с. 348). Сцепленность письма с небытием, превращаемым им во *всё*, — это, как кажется, один из законов синтагматического артикулирования параграмм. «*Дао пусто*» («Дао дэ цзин», IV).

В топологическом пространстве «Песней» действуют две синтагматические формулы:

1. Пустые множества: $A \cap B = \emptyset$ (А и В не имеют общих элементов);
2. Дизъюнктивные суммы $S = A \oplus B$ или $D = A \cap B$ (сумма складывается из элементов, принадлежащих множествам А или В, где связка «или» имеет исключающий смысл).

Формула $A \cap B = \emptyset$ приложима к оппозитивным диадам «слезы-кровь», «кровь-пепел», «лампа-ангел», «рвота-счастье», «экскременты-золото», «удовольствие и отвращение к телу», «достоинство-презрение», «любовь-счастье и ужас», «носорог и муха», «бабабы в виде булавок» и т.п. Под эту формулу подходят также образы жестокого ребенка, детства и невзрачности, гермафродита, любви как счастья и как ужаса и т.п. В то же время они могут быть описаны и при помощи формулы $S = A \oplus B$, особенно если принять во внимание, что хотя у пары «слезы-кровь» и есть общие семы («жидкость», «материя»), тем не

менее поэтическая функция этой диады возникает за счет дизъюнктивной суммы всех элементов (вершин), которыми они отличаются друг от друга. Бывает и так, что общими вершинами обеих синтагм оказываются одни только фонемы, а дизъюнктивная сумма образуется за счет объединения всех остальных расходящихся вершин.

Таким образом, отдельные предложения, абзацы и темы в «Песнях» связываются между собой по «закону» пустого множества. Каждое предложение прикрепляется к предшествующему как не принадлежащий ему элемент, причем этот ряд не организован никакой каузальной или «логической» закономерностью. В данном случае нельзя даже говорить об отрицании, поскольку речь всего-навсего идет об элементах, принадлежащих разным классам. Так возникает парадоксальная цепочка «пустых множеств», обращенных на самих себя и напоминающих (в силу закона коммутативности) абелевы группы: уже упоминавшееся семное множество, будучи включено в пустое множество, возникает вновь с тем, чтобы еще раз включиться (путем сложения, умножения, ассоциативным, дистрибутивным или коммутативным путем) в другое множество (таков, к примеру, «сияющий червь», с. 91). Такие цепочки не знают никакого предела, разве что «границы вот этого бумажного листа» (с. 259). Прервать ту или иную песнь (цепочку $o \neq o$) способна лишь логика, руководствующаяся «видимостью явлений» (с. 121). Цензурующая роль смеха отвергается на том же основании, что и цензура рациональности: ирония («хихикать, словно петух») и Вольтер («великий недоносок Вольтер») — враги одинаковой силы. Все, что напоминает монолитное единство логического дискурса, все, что на него намекает или к нему принуждает, подавляя тем самым оппозитивную диаду, — все это воплощается в фигуре «Бога-глупца» и страдает отсутствием «скромности» (выражение, принадлежащее самому Лотреамону). Отсюда: «Смейтесь, так и быть, но только сквозь слезы. И если влага не течет у вас из глаз, пусть течет изо рта. На худой конец можно и помочиться...» (с. 219). В этом примере пересечение выделенных нами семем также образует цепочку пустых множеств, где письмо, отказываясь от кодификации, также заявляет о своей «скромности».

Таким образом, каждая из цепочек подвергается аннигиляции, каждая пара образует значимый нуль, а весь текст, структурирующийся как цепочка таких нулей, стремится опровергнуть не только систематический характер кода (романтизм, гуманизм), с которым он вступает в диалог, но и собственную текстуру. Нетрудно заметить, что пустота в данном случае не есть *ничто* и что параграмма не ведает *небытия*: молчанию противостоит *двоица*, позволяющая от него ускользнуть. В пара-

грамматической системе не существует нуля как олицетворенной бессмыслицы. Ноль — это двоица, а вместе они образуют *единицу*, иными словами, 1 как нечто неделимое и 0 как воплощенное небытие исключаются из параграммы; ее минимальная единица — это одновременно и целое (пустое), и двоица (оппозитивная). Присмотримся повнимательнее к этой параграмматической «нумерологии», не знающей ни 1, ни 0, но только 2 и «целое». Единица *пуста*, и потому она в счет не идет; *один* — это 0, но ноль, играющий определенную роль: *центрируя* пространство параграммы, он тем самым им управляет, хотя параграмма и не признает его значимости (*устойчивого смысла*).

Эта единица не является продуктом синтеза А и В, однако она эквивалентна 1, потому что она — *целое*, хотя в то же время она не отличается и от двоицы, поскольку вбирает в себя все контрастные семы, которые, противостоя друг другу, тем не менее стягиваются воедино. Если мы хотим найти пространственный образ для этой оппозитивной диады, или множества, состоящего из *единицы* и *пары*, то его лучше всего представить в виде трехмерного объема. Числовое функционирование параграммы у Лотреамона основано, таким образом, на соотношении чета (2) и нечета (1–3). Это не переход от безграничности к ограниченности или от недетерминированности к детерминированности. Это переход от симметрии к центрированности и от неиерархической беспорядочности к иерархической упорядоченности. Благодаря числовой игре дизъюнктивных сумм и пустых множеств становится яснее движение параграммы между запретом и его нарушением: все синтагмы как таковые находятся в отношении дизъюнкции ($A \oplus B = S$), они дифференцированы, однако как будто бы поверх этой дифференциации поэтический язык создает единицы, трансформирующие различия в неисключающие оппозитивные диады. Параграмма — это единственный вид языкового пространства, где 1 — именно в силу своей двоякости — функционирует не как *единица*, а как *единство*, как целое. Как можно проинтерпретировать подобный цифровой код? Письмо не хочет становиться системой: имея двойственную природу, оно — уже самым актом отрицания — вступает на путь самоотрицания...

Маркс критиковал Гегеля за то, что, остановившись на определенной форме (форме системы), философ изменил диалектике. Что же касается Лотреамона, то его параграмматическое письмо избегает не только ловушки «формы» (как чего-то затвердевшего), но и ловушки *молчания* (искушавшей даже Маяковского: «Имя этой теме...!» — «Про это») именно потому, что оно создается с помощью пустых множеств и дизъюнктивных сумм.

В. Граммы чтения

Граммы В (граммы чтения) можно подразделить на две субграммы:

В₁. Чужой текст как реминисценция.

В₂. Чужой текст как цитация.

Лотреамон пишет: «Правда, говорить меня научили, хотя и с большим трудом, но чтобы понять собеседника, я должен был прочитать то, что он напишет мне на бумаге, и только тогда мог ответить» (с. 144). «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» суть не что иное, как считывание чужих текстов: коммуникация Лотреамона – это коммуникация с чужим письмом. Диалог (2-е лицо встречается в «Песнях» довольно часто) происходит здесь не между Субъектом и Получателем, то есть писателем и читателем, но в самом акте письма, когда пишущий оказывается тем же самым человеком, который читает, а значит, становится «другим» для самого себя.

Поэтическая параграмма вбирает чужой текст, являющийся предметом «насмешки», либо как *реминисценцию* (океан-Бодлер? – луна, дитя, могильщик-Мюссе? Ламартин? пеликан-Мюссе? И весь романтический код в целом, разлагаемый в «Песнях»), либо как *цитату* (чужой текст воспроизводится и в буквальном смысле разлагается в «Стихотворениях»). Формализовать трансформации цитат и реминисценций в параграмматическом пространстве можно средствами формальной логики.

Поскольку параграмма есть не что иное, как разрушение чужого письма, письмо как таковое становится актом разрушения и саморазрушения. Эта тема ясно заявлена и даже объявлена в строфе об океане (песнь I). Первый шаг писателя заключается в том, чтобы отвергнуть романтический образ океана, призванный идеализировать человека, а второй – в том, чтобы отвергнуть сам образ как знак, размягчить его *окаменевший смысл*. Разрушив человека, параграмма разрушает и его *имя* («И имя этой силы – Океан! Они трепещут пред тобою, и страх рождает в них почтенье», с. 100). «Магический и страшный» океан, приветствуемый поэтом, – это метафора той непостоянной, негативной стихии, которая отрицает все до самого основания, иными словами, метафора всей книги.

В «Стихотворениях» это созидание-разрушение еще более очевидно. Отказываясь быть системой, поэзия становится отрицанием и самоотрицанием. Будучи воплощением раздробленного, прерывного пространства, поэзия, движимая волей к констатации, предстает как набор *рядоположных изречений*, уразуметь которые можно лишь приняв их как *Мораль* (как 1) и как ее *Двойника* (как 0).

В утверждении, выступающем как отрицание некоего текста, обнаруживается новое измерение параграмматической единицы, оборачивающееся двоичей, и раскрывается новое значение текста Лотреамона.

Используемые Лотреамоном способы отрицания заключаются в замене разноречивых текстов, которые он читает, такими фразами, где утверждение и отрицание четко разбединены и разведены вплоть до несовместимости; все нюансы, сопровождающие переход от утверждения к отрицанию, стираются, и вместо диалектического синтеза (Паскаль, Вовенарг) Лотреамон создает внутренне раздвоенное Целое. Так, у Паскаля: «Я записываю свои мысли не по порядку, но, быть может, не без плана и замысла. Это и есть настоящий порядок, и он всегда будет отмечать мой предмет своим беспорядком. Я оказал бы слишком большую честь своему предмету, излагая его по порядку, ведь я хочу показать, что порядок ему чужд» (Паскаль). А у Лотреамона: «Я записываю свои мысли по порядку, следуя строгому плану и замыслу. Если они верны, то первая пришедшая в голову оказывается следствием всех прочих. Это и есть настоящий порядок. Он отмечает мой предмет каллиграфическим беспорядком. Если бы я принял излагать этот предмет не по порядку, я бы обесчестил его. Я желаю доказать, что порядок ему не чужд».

В этой фразе сформулировано не что иное, как закон рефлексивной продуктивности у Лотреамона. *Порядок*, устанавливаемый с помощью «*каллиграфического беспорядка*» (не означает ли это странное выражение, вкравшееся в текст, саму динамику параграмматической работы в расколотом пространстве?), — это и есть письмо *максимы*, письмо *морали* («писать, чтобы подчинить высокой морали», с. 330), письмо категорической «единицы», которая, однако, существует лишь в той мере, в какой подразумевается и существование ее противоположности.

Опыт типологии

V.1. Размышляя о внутренней связности параграмматической сетки, мы приходим к выводу, касающемуся различных типов семиотических практик, которыми располагает общество. В настоящее время мы можем выделить три таких типа в зависимости от их отношения к социальному (сексуальному, языковому) запрету, а именно:

1. Семиотическая *система*, в основу которой положен *знак* и, стало быть, *смысл* (1) как преднаходимый и предопределяющий элемент. Такова семиотическая система научного, а также любого репрезентирующего дискурса. Сюда же относится и значительная часть литературы. Мы будем называть эту семиотическую практику *систематиче-*

ской и монологической. Такая семиотическая система консервативна и ограничена; все ее элементы ориентированы на денотаты, она логична, экспликативна, неизменяема и не стремится изменить «другого» (адресата). Субъект подобного дискурса отождествляет себя с законом, находится в однозначном соответствии с объектом и представляет не только свои собственные отношения с адресатом, но и отношения адресат-объект.

2. *Трансформирующая* семиотическая практика. Здесь знак как базовый элемент подвергается разложению: «знаки» отрываются от своих денотатов и приобретают направленность на «другого», изменяющегося под их воздействием. Такова семиотическая практика магии, йоги, революционных политических деятелей и психоаналитиков. В противоположность символической системе трансформирующая практика изменчива и сама направлена на трансформацию; она не лимитирована, не экспликативна и не логична в традиционном смысле этого слова. Субъект трансформирующей практики продолжает подчиняться закону, а отношения внутри треугольника «объект—адресат—закон (=субъект)» не подавляются, сохраняя по видимости свою однозначность.

3. Семиотическая практика *письма*, которую мы назовем *диалогической* или *параграмматической*. Здесь действие знака приостанавливается с помощью коррелятивной параграмматической последовательности, включающей в себя *двоицу* и *ноль*. Эту последовательность можно изобразить в виде тетралеммы: каждый знак имеет денотат; ни один знак не имеет денотата; каждый знак имеет и не имеет денотат; неверно, что каждый знак имеет и не имеет денотат. Если обозначить параграмматическую последовательность как π , а денотат как D , то

$$\pi = D + (-D) + [D + (-D)] + \{- [D + (-D)]\} = 0$$

или в символах математической логики $A \ Q \ B$ обозначает несинтетическое объединение различных, иногда даже противоречащих друг другу формул. Треугольник, характеризующий две первые системы (символическую систему и трансформационную практику), в рамках параграмматической практики преобразуется в такой треугольник, где центральное место занимает закон; закон тем самым отождествляется с каждым из трех элементов, участвующих в пермутации треугольника в каждый конкретный момент этой пермутации. Таким образом, субъект и закон разделяются, и граммы, связывающие вершины треугольника, приобретают взаимную однозначность. Вследствие этого они нейтрализуются и превращаются в значащие нули. Письмо, решившееся проделать весь тот диалогический путь, который мы изобразили в виде тетралеммы, то есть письмо, отважившееся стать сна-

чала описанием, а затем и отрицанием текста, возникающего внутри того текста, который находится в процессе самонаписания, — это письмо уже не относится к так называемой «литературе», но принадлежит символической семиотической системе. Параграмматическое письмо — это нескончаемая рефлексия, непрерывная контестация не только кода и закона, но и самого себя, это *нулевой* (самоотрицающий) *путь* (завершенная траектория). Это попытка осуществить философскую контестацию средствами языка (дискурсивной структуры). Примером такой попытки в европейской традиции может служить письмо Данте, Сада и Лотреамона¹⁶.

V.2. Операциональный аппарат, позволяющий формализовать отношения внутри поливалентного параграмматического пространства, мы заимствуем из изоморфных ему систем — из теории множеств и из математики. Мы можем также воспользоваться приемами символической логики, попытавшись при этом избежать тех ограничений, которые эта логика — в силу рационалистичности ее кода (интервал 0—1, принципы построения предложения, основанные на схеме «субъект-предикат») — стремится наложить на поэтический язык. В результате мы получим некоторую *аксиоматику*, применимость которой к поэтическому языку как раз и нуждается в обосновании.

Прежде, однако, говоря о возможности формализации параграмматической сетки, мы хотели бы упомянуть о важнейшем свидетельстве китайской древности — об «И цзин», или «Книге перемен». В 8 триграммах и 64 гексаграммах, содержащихся в этой книге, математические операции и смысловые языковые построения, сочетаясь между собой, как бы подтверждают мысль о том, что «долгота и краткость звуков в языке, равно как и их соотношение, *по самой своей природе* поддаются выражению в математических формулах» (Ф. де Соссюр). Среди множества достоинств этого текста, полностью выявить которые можно лишь с помощью математических и лингвистических методов, отметим два:

1. Похоже, что китайские лингвисты и вправду занимались проблемами перестановок и комбинаций; не случайно многие математики (Миками) обращают внимание на тот факт, что гексаграммы изображались с помощью длинных и коротких палочек (черт), определявших само *начертание* этих символов. Можно полагать, что черты (фонемы) и символы (морфемы) являются предшественниками любых позднейших означающих. Равным образом и *Ми Суань* (эзотерическая математика) занималась проблемами языковых комбинаций, а знаменитая *Сань Чай* — это метод, позволявший отвечать на вопросы типа: «Сколькими способами можно расположить девять букв, из которых три *a*, три *b* и три *c*...?»

2. Китайские «граммы» связаны отнюдь не с навязчивыми мотивами (Бог, отец, вожь, пол), но с универсальной языковой алгеброй, осуществляющей математические операции над разностями. Хотя текст Лотреамона и текст «И цзин» находятся в противоположных временных и пространственных точках, оба они, каждый по-своему, как будто бы свидетельствуют о масштабности сосюрговских анаграмм, позволяющих затронуть самую суть языкового функционирования. К этому же типу письма следует отнести и такой современный текст, как «Драма» Филиппа Соллерса; созданная автором структурная решетка (64 клетки, образованные различными комбинациями связанных пассажей и отрывочных фрагментов) и непрерывная смена местоимений («я» — «ты» — «он») как бы сопрягают ничем не омраченную нумерологию «И цзин» с трагическими порывами европейского дискурса.

Аксиоматизация как карикатура

*Всякое явление преходяще. Я же
отыскиваю законы.*

Лотреамон

VI.1. Подлинная история аксиоматического метода начинается в XIX в., знаменуя переход от субстанциальных (или интуитивных) воззрений к *формальному* конструированию. Этот переход завершается появлением работ Гилберта (1900–1904) об основаниях математики, где установка на формальное построение аксиоматических систем, достигнув высшей точки, кладет начало современному этапу, когда возникает аксиоматический метод как метод построения новых формализованных знаковых систем. Очевидно, что, какова бы ни была степень формализованности этого метода, на нынешнем этапе он все равно вынужден основываться на ряде определений. Между тем современный аксиоматический метод имеет дело с *имплицитными* определениями: поскольку правил определения не существует, тот или иной термин получает определение лишь в пределах того контекста (совокупности аксиом), в который он входит. В силу того, что базовые термины данной аксиоматической теории имплицитно определяются совокупностью аксиом (не отсылающих к обозначаемым элементам), аксиоматическая система описывает не ту или иную предметную область, но лишь класс абстрактно построенных областей. В результате изучаемый объект (научная теория или, как в нашем случае, поэтический язык) превращается в своего рода *формальную систему* (фор-

мальное исчисление со строгими правилами), образованную символами некоторого искусственного языка. Это становится возможным благодаря:

– *символизации* языка изучаемого объекта (соответствующей научной теории или поэтического языка), иными словами, благодаря замене знаков естественного языка (поливалентных и зачастую лишенных точного значения) символами некоторого искусственного языка, имеющими строгое операциональное значение;

– *формализации*, то есть построения этого искусственного языка как формального исчисления путем абстрагирования от тех его значений, которые он имеет вне процесса формализации; в этом случае проводится четкая граница между искусственным языком, с одной стороны, и описываемым референтом – с другой.

VI.2. Если ограниченность¹⁷ и преимущества¹⁸ аксиоматического метода вполне обнаружили в математике, то в применении к поэтическому языку этот метод сумеет избежать некоторых трудностей (связанных в первую очередь с понятием актуальной бесконечности), которых до настоящего времени он не смог разрешить. Заметим еще раз, что с практической точки зрения язык – единственный пример *актуальной бесконечности* (то есть бесконечного множества, образованного дискретными элементами). Разумеется, понятие актуальной бесконечности – это продукт идеализации, поскольку такую бесконечность можно построить лишь в том случае, если полностью перечислить все элементы натурального ряда. Мы не способны сделать это даже в литературном языке. Применение математических методов (в частности, теории множеств), в значительной мере базирующихся на понятии бесконечности, к той потенциальной бесконечности, какой является для писателя язык, позволит каждому, кто пользуется этим кодом, осознать бесконечность поэтического языка, ибо роль аксиоматического метода именно в том, чтобы указать способ соединения элементов в анализируемой предметной области.

VI.3. Могут возразить, что крайняя формализованность аксиоматического метода, позволяющая – с помощью теории множеств – дать строгое описание отношений между элементами поэтического кода, не затрагивает значения этих элементов как таковых, иными словами, оставляет в стороне литературную «семантику». Можно согласиться с тем, что семантика языковых элементов (включая и литературную семантику) как раз и представляет собой *взаимоотношения* этих элементов внутри языкового организма и, следовательно, поддается математизации. Однако при современном состоянии знаний нам – в целях символизации и формализации функциональных форм – придется воспользоваться приемами классического семанти-

ческого анализа (выделение семантических полей, семный и дистрибутивный анализ).

VI.4. Союз двух теорий (семантики и математики) приводит к тому, что логика семантической теории редуцируется в пользу логики математической. Хотя субъективные суждения информантов продолжают сохранять свою роль, аксиоматика поэтического языка все же будет строиться как одна из ветвей символической логики, что позволит ей выйти не только за рамки силлогистики, но и за рамки проблем, связанных с построением предложения по модели «субъект-предикат» (тем самым проблема *истинности* высказывания сразу же выносится за скобки), и прибегнуть к иным видам умозаключения. Применительно к анализу литературного текста преимущество аксиоматического метода заключается в том, что он позволяет уловить саму пульсацию языка, ощутить силовые линии, пронизывающие то поле, в котором возникает поэтический текст.

Разумеется, употребление понятий, заимствованных из новейшей математики, может носить лишь метафорический характер — в той мере, в какой вообще мыслима аналогия между парой *обыденный язык / поэтический язык*, с одной стороны, и парой *конечное / бесконечное* — с другой. Равным образом различия между типом отношений, лежащих в основе *я*, и типом отношений, образующих язык научного описания¹⁹, должны привести к модификации математической логики. Первое различие, бросающееся в глаза всякому, кто стремится формализовать *я*, касается знака «=» и проблемы истины. Этот знак и эта проблема лежат в самом основании той интеллектуальной абстракции, каковой являются символическая логика, математика и метаматематика, между тем как *я* всячески противится этим структурам. Нам представляется неправомерным употреблять знак «=» при формализации *я*, поскольку (в силу тех коррелятивных аппликаций, которые, говоря словами Греймаса, организуют уровень *семной манифестации* поэтического языка) он искажает природу этого языка, и если все же мы используем этот знак, то лишь потому, что современная математика (научная мысль) не располагает иной понятийной системой. По-иному в рамках поэтического языка стоит и проблема истины, а также проблема логического противоречия. Для нас, людей, сформированных в школе греческого абстрактного мышления, в основе текста, построенного на базе *я*, лежат отношения, предполагающие существование логических (аристотелевских) истин, но действующие вопреки им. «Разумными» в этом случае обычно считаются два рода объяснений: либо *я* (и все виды так называемого «конкретного мышления») — это примитивная стадия мышления, еще неспособного к синтезу (Леви-Брюль, Пиаже), либо это отклонение от нормальной

логики. Языковые данные позволяют отвергнуть обе указанные интерпретации. В самом деле, в поэтическом языке сохраняются не только сама структура классов и такие отношения, как сериация и мультипликативные корреляции, но и группа, связывающая инверсии и реципрокности внутри простейших группировок и образующая тем самым «совокупность частей». Вот, следовательно, почему, в отличие от Пиаже, нам представляется невозможным различать конкретную (реляционную) логику (логику ребенка) и логику вербальную (логику научной абстракции). Трудно представить себе логику, существующую до и помимо языка. Реляционная логика вербальна, она овладевает самим строением слова в его изначальном функционировании, и хотя наша цивилизация стремится подавить подобные структуры как в обыденном, так и в научном языках, до конца искоренить их она неспособна: эти структуры продолжают существовать в *имманентных* (в греймасовском смысле слова) пластах нашего языкового (логического, научного) универсума.

VI.5. Многозначная логика, предполагающая бесконечное число элементов в интервале истина-ложь ($0 \leq x \leq 1$), входит составной частью в двузначную ($0-1$) аристотелевскую логику.

Поэтическая логика находится в иной плоскости. Она сохраняет зависимость от аристотелевской логики не потому, что является составной частью последней, но потому, что, включая ее в себя, совершает по отношению к ней трансгрессию. Поскольку поэтическая единица возникает как «двойник» другой единицы, проблема *истины* перестает быть препятствием. Поэтическая параграмма как бы перескакивает через 1, и ее логическим пространством оказывается интервал $0-2$, где 1 существует лишь виртуально. Однако можно ли говорить о логике применительно к области, где истина не является *единственно возможным* организующим принципом? Мы полагаем, что можно, но лишь при двух условиях:

А. После Дж. Буля логика как наука перестала быть частью философии и превратилась в часть математики. Стремясь выразить умственные операции как таковые, она не занимается идеологическими принципами, но моделирует изучаемые множества с точки зрения связи их элементов. Ассимилированная математикой, логика освобождается от необходимости «измерять путем сравнения с заранее заданными *стандартами*» (что, кстати, является одним из недостатков современного структурализма): она отказывается быть *нумерическим ratio*. Последовать за Булем — значит освободить логику от власти относительной, то есть исторически детерминированной и ограниченной, истины и построить ее как *формализацию отношений* на базе диалектического материализма. Выделив символическую логику из фи-

лософии и связав ее с математикой, которую он считал не наукой о «величинах», но способом формализации *комбинаций*, Буль совершил первый решающий шаг, непосредственно вытекавший из мысли о том, что «логическая теория тесно связана с теорией языка», тогда как язык в свою очередь должен быть понят как сеть комбинаций. Из этих размышлений Буль следует и второй шаг — попытка связать процедуры логической формализации с новой математикой и метаматематикой. Этот шаг является результатом открытия расколотой, топологической сцены письма, где поэтическая параграмма возникает как «двойник» другой параграммы. Такая параграмматическая логика, в большей мере обязанная Булю, нежели Фреге, относится к символической логике так же, как новая математика — к арифметике. Занимая место между символической логикой и структурализмом, подобная методология сможет создать общие формулы, позволяющие уяснить не только *частные особенности* того или иного закона, но и определенную симметрию, иными словами, поставить их под контроль. «Подобный шаг сулит неописуемые удовольствия»²⁰.

В. Более того, включаясь в архитектуру так называемой эстетической практики, логическая истина приобретает имплицитный характер и подвергается трансгрессии со стороны той *работы*, которую Фрейд обнаружил в следах, оставляемых бессознательным. *Обнаружить* эту работу, происходящую между полюсом вытеснения и полюсом трансгрессии, — значит вступить в область, которая, хотя и поддается выражению на языке истины, сама по себе лишь соприкасается с областью, управляемой принципом «истина-ложь». Возможно, именно поэтому «поэтическая логика» предстает как набросок будущей *диалектической логики*, которая включит в себя как систему *формализованных знаков*, так и *теорию*, касающуюся самого статуса истины; такая теория, будучи применена к различным типам семиотической практики, как раз и послужит основанием формального исчисления.

Что же касается «искусства», то «диалектическая логика» с ее системой *меток* позволит разрушить одну давнюю иллюзию, а именно — идеалистическое представление об «угадывающей» и «провидческой» (Платон, «Филеб») силе искусства. Вот почему логика как наука, построенная ради уяснения «искусства» (и не сводящая его к монологизму, что было свойственно традиционному научному подходу), обратившись к структуре искусства, с необходимостью обнаружит, что всякое *искусство* — это *прикладная наука*, которой художник располагает *вместе* со своей эпохой (иногда *отставая* от нее, а иногда и *опережая*).

VI.6. Способность знаков объяснять функционирование слов может показаться парадоксальной. Однако попытки подобного объясне-

ния вызваны тем, что слово в нашем обществе уже давно превратилось в оковы, в обездвиживающую и выхолащивающую силу; оно как бы сжимает тиски, завершает смысл, вызывает его окостенение. Приходится лишь удивляться тому, что после Рембо, Лотреамона и сюрреалистов еще находятся авторы, способные сдвигать с места и перемещивать пространственные пласты, вызывать в нас трепет, передающий движение ритма. Только отбросив любые рационалистические запреты и непосредственно пережив жизнь жеста, тела и телесной магии, мы наконец вспомнили, что человек владеет такими языками, которые, освобождая его от власти линейности, позволяют овладеть объемным пространством. Отсюда и новое отношение к самой речи, когда авторы, подобные Арто, попытались показать ее включенность в движение или в цветовую игру. Лингвистику слово интересует лишь постольку, поскольку оно несет «смерть» именно тем отношениям, которые образуют динамическую основу языка. Будучи продуктом рационально-логического абстрагирования, лингвистика слабо ощущает взрывчатую силу языка, который, двигаясь сквозь пространство, создает значения за счет своих пульсирующих ритмов. Математическая формализация понадобится нам именно для того, чтобы, расшатав «монологическую» науку, обнажить каркас, остов всех тех сцеплений, с помощью которых и осуществляется диалектика языка; это сама бесконечность, пребывающая в процессе непрерывных упорядоченных взаимопереходов. Кто знает, быть может, одним из лучших оправданий лингвистики послужит ее способность очищать язык от всех застывших «значений» и «интерпретаций», от пластов *априорных* понятий и готовой, окаменевшей логики с тем, чтобы явить нам его исконную природу — рефлексивность, транзитивность и нетранзитивность, симметрию и асимметрию. Лишь уяснив эту природу, мы, возможно, поймем, что слова обладают не только «выхолащивающей» силой, что языковые значения не *наличествуют*, но находятся в процессе *становления* и что поэтический язык, будучи воплощенной бесконечностью, призван заменять износившиеся языковые формы новыми комбинациями, когда зримые содрогания, происходящие в языке, ставят под вопрос и самого субъекта, и создаваемый им образ мира, и место субъекта в этом мире. Именно в математике с ее символизмом наука обнаруживает прообраз того дискурса, который пишется в пространстве, как бы вибрируя в актах самораспада.

Это метафорический продукт дискурса, поддающегося сведению к его чистому истоку.

VI.7. Высказанные соображения касаются лишь нескольких, довольно частных особенностей параграмматизма в той мере, в которой

тот подходит к поэтическому тексту как к социальному, историческому и сексуальному комплексу.

Вместе с тем формализация способна раскрыть *рефлексивную продуктивность*, лишь подойдя к ней с противоположной стороны; семиотик сменяет скриптора затем, чтобы *объяснить* (концептуализировать) то или иное синхронное состояние, обнаружить «мыслительные» операции там, где реально функционирует *неразложимое* целое (язык, тело, социальная принадлежность).

Между тем научный (монологический, гносеологический) подход был, есть и будет необходим любому обществу, коль скоро всякое *объяснение* (то есть «абстракция», которая, по Ленину, есть не что иное, как «фантазия»²¹, или, в новейшей терминологии, результат «различания»²²) *есть* не что иное, как основополагающая и необходимая для жизни общества (для процесса обмена) грамма. «При действительном обмене, — пишет Маркс, — абстракция должна быть, в свою очередь, овеществлена, символизирована, реализована посредством [какого-либо] знака»²³.

Коль скоро знак представляет собой социальный императив, то тем самым в гуманитарных науках остается открытой проблема выбора знака («того или иного знака»).

Мы полагаем, что формализованная абстракция имеет перед дискурсивной символизацией абстракции ряд преимуществ, а именно:

1. Формализация позволяет обнаружить такие структуры, которые невозможно выявить никакими иными средствами. «Математика, — пишет У. Куайн, — проливает свет на обычный язык, частью которого она является; в каждом конкретном случае та или иная специальная функция, которая ранее, средствами обыденного языка, выполнялась лишь случайным и бессознательным образом, теперь явственно обнаруживается (*stands boldly forth*) за счет одной только выразительной силы, присущей искусственной системе нотации. Словно на *карикатуре*, бессознательные функции обычных языков теперь выделяются и становятся осознанными»²⁴.

В данном случае слово «карикатура» заставляет вспомнить о его изначальном смысле (греч. *βαρος*, лат. *carrus, um*, нар. латынь *carri-care*, ит. *caricare*), включающем не только такие значения, как «тяжесть», «груз», «ноша», но и такие, как «власть», «влияние», «авторитет», «значительность». Действительно, аксиоматизация — это и есть груз, власть и авторитет, налагаемый на тот сложный, текучий объект исследования, каковым является поэтический язык. Эта власть, однако, отнюдь не искажает своего объекта, и потому мы можем сказать, что она улавливает его силовые линии («гримасы»); прояви этот объект последовательность, и он сам стал бы гримасничать именно таким



Ролан Барт. 1974 г.



Клод Леви-Стросс. Середина 50-х гг.



Альгирдас-Жюльен Греймас.

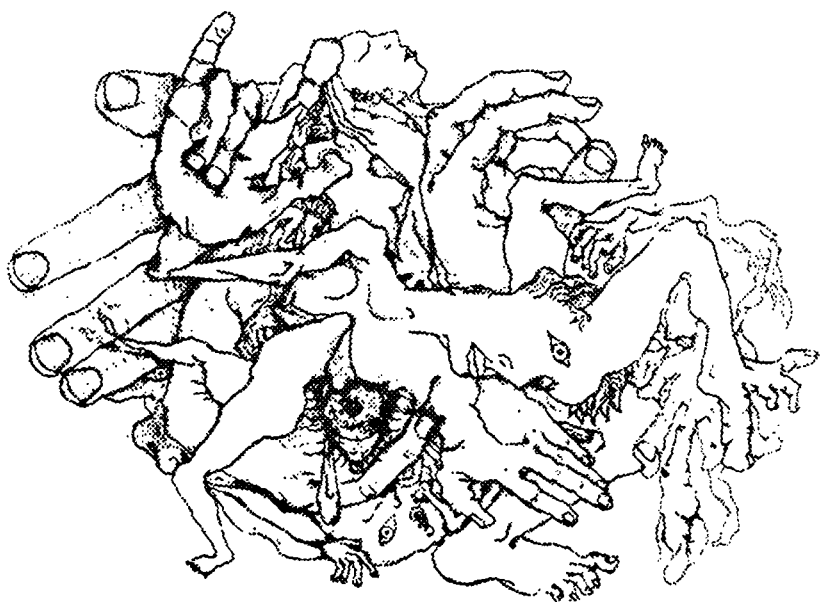


Рисунок Кл. Леви-Стросса.



История семиологии.



Жак Деррида.



Слева направо: Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар, М. де Гандийяк,
П. Клоссовский, Ж. Деррида, Б. Потра 1972 г.



Ж. Деррида и Х.Л. Борхес. Буэнос-Айрес, 1985 г.



Группа «Тель Кель». 60-е гг.
Слева направо: П. Роттенберг, Ж.-Л. Бодри, Д. Рош,
Ю. Кристева, М. Плейне, Ф. Соллерс, Ж. Рикарду.



Ю. Кристева с М. Плейне. 1969 г.

образом. Прустовскую манеру подражать нередко называли «шаржем», а тело — карикатурой. В ряду самых сильных «карикатур» аксиоматическая параграмматизация выглядит наиболее необузданной, «преувеличенной» и «эксцентрической»; подчеркивая те или иные *черты и выбирая детали*, карикатура (не имеющая в данном случае пейоративного оттенка) походит на свой объект несравненно больше, нежели любое его дискурсное описание (портрет).

2. Поскольку аксиоматическая формализация есть не что иное, как *символическая* семиотическая практика, она не является *замкнутой системой*, а это значит, что она открыта навстречу всем прочим семиотическим *практикам*. Подобно любой знаковой деятельности, она идеологична, и она не в состоянии избавиться от пропитывающей ее идеологии, ибо последняя, будучи идеологией *познания* (различия, пытающегося сблизиться с тем, от чего поначалу оно стремилось отмежеваться), лежит *в самой основе* любой объяснительной процедуры (любой граммы, любой науки, а стало быть, и любого общества). Такая формализация идеологична еще и потому, что она оставляет семиотику «свободу» выбирать исследовательский объект и подвергать его членениям в зависимости от своей собственной исторической позиции.

3. Сопоставляя открытия новейшей математики и математической логики со структурами современного поэтического языка, семиотика с неизбежностью натолкнется на две кульминационные точки, к которым привело развитие двух нераздельных подходов — *грамматического* (научного, монологического) и *параграмматического* (контестативного, диалогического), что и позволит семиотике занять ключевую идеологическую позицию в современном глобальном революционном процессе.

Разумеется, как и всякая наука, наука о параграммах не сможет описать свой объект во всей его сложности, тем более что речь идет о литературных параграммах. И уж конечно, мы не разделяем иллюзии, согласно которой то или иное специфицированное письмо поддается целостному прочтению с помощью некоей абстрактной и универсальной структуры. Тем не менее попытка уяснить параграмматическую логику на ее абстрактном уровне — это единственное средство преодолеть психологизм и вулгарный социологизм, которые, игнорируя специфику поэтического языка, видят в нем лишь выражение или отражение чего-то ему внеположного. Перед семиотиком, таким образом, встает проблема выбора между *молчанием* и *формализацией*; последняя же, сама попытавшись превратиться в своего рода параграмму (то есть стать и максимой, и ее деструкцией одновременно), может в конце концов обрести черты изоморфизма по отношению к поэтическим параграммам как таковым.

Примечания

¹ Бартовскую динамическую модель структуры см. в работе: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987 (см. также наст. издание).

² Греймасовский тезис об интеграции природной культуры в миф см. в работе: *Греймас А.-Ж.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985.

³ «Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами» (*Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 202–203).

⁴ «Анаграммы» частично опубликованы Ж. Старобинским в журнале «Mercure de France» за февраль 1964 г. См. также «Tel Quel», № 37.

⁵ *Виноградов В.В.* К построению теории поэтического языка // Поэтика III, Л.: Academia, 1927.

⁶ *Жирмунский В.М.* Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925; *Томашевский Б.М.* Ритм прозы // *Томашевский Б.* О стихе. М.–Л.: Прибой, 1929; и др.

⁷ *Jakobson R.* Structure of language in its mathematical aspects // Proceedings of Symposia in Applied mathematics, vol. XII, 1961, p. 245–252.

⁸ Профессор Дж. Нидэм (из Кембриджа) заимствует этот термин из сравнительной физиологии, более конкретно — из названия «эндокринного оркестра» млекопитающих.

⁹ Проницательный анализ книги как чтения-письма предпринят Марселем Плейне в связи с творчеством Лотреамона. См.: *Pleyne M.* Lautréamont par lui-même. P.: Seuil, 1967.

¹⁰ Текст Лотреамона цитируется по изданию: *Lautréamont. Oeuvres complètes. Texte établi par Maurice Saillet.* P., 1966 (рус. пер. Лотреамона цит. по изд.: *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Составление, общая редакция и вступительная статья Г.К. Косикова. М.: Ad marginem, 1998. — *Прим. перев.*).

¹¹ Все развиваемые здесь и далее идеи относительно письма как «лектурологии», как «двойцы» и как «социальной практики» *впервые* — в форме *теории-письма* — были изложены Филиппом Соллерсом в статьях «Данте и путешествие сквозь письмо» и «Литература и тотальность» (См.: *Sollers Ph.* Logiques. P.: Seuil, 1968).

¹² Один из русских формалистов уже ставил эту проблему: «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая. ...Не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие “соответствия”), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные» (Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924, с. 10).

¹³ Жан Пиаже отмечает, что в детском языке преобладает не столько идентификация, сколько партиципация и трансдукция (*Piaget J. La construction du réel chez l'enfant. Neuchâtel: Delachaux et Niestle, 1937*).

¹⁴ У. Куайн однажды уже выступил против представления смысла как «intentional being» в сознании и тем самым против гипотезы значений. См.: *Quine W. From a logical point of view. Cambridge (Mass.), 1953*.

¹⁵ У читателя предыдущих страниц может возникнуть впечатление, будто мы стремимся установить некую *систему*, лежащую в основании *текста-процесса*, более того, систему, которая сводит *двупланный* по своей сути язык (означающее-означаемое, выражение-содержание и т.п.) к одному-единственному плану — *плану меток*. Действительно, мы оперируем именно с алгебраическими величинами, которые «не имеют естественного обозначения» и потому «могут быть обозначены произвольно самыми различными способами» (*Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: ИЛ, 1960, с. 360*), откуда следует, что «ввиду селекции между семиотической схемой и семиотическим узусом в исчислении лингвистической теории существуют системы, не интерпретированные, но лишь доступные интерпретации. С этой точки зрения тогда не существует разницы между, например, шахматами и чистой алгеброй, с одной стороны, и языками — с другой» (там же, с. 366). Используя именно такой подход, мы, однако, не собираемся присоединяться к концепции Гилберта—Тарского, согласно которой система знака есть всего лишь система *выражения без содержания*. Напротив, подобное разграничение является, на наш взгляд, нерелевантным, ибо глубоко связано с древним греческим представлением (подвергнутым критике со стороны Хомского) о «раскрытии»; Ж. Деррида отмечает, что ныне это представление проникает и в семиотику. Если при анализе поэтического языка мы и прибегаем к формализации, то, как нетрудно заметить, делаем это по двум причинам.

Прежде всего — и это касается самих понятий «содержание» и «выражение» — мы стремимся указать на существование некоей музы-

кально-алгебраической, транслингвистической сцены, пронизанной множеством связующих нитей, которые, помимо языка, создают некий изначальный закон (ритмику смысла). Мы стремимся подчеркнуть, что именно сцена так называемого «поэтического» функционирования языка напоминает фразеограммы древнего письма, где само расположение знаков-образов создавало — как бы поверх непосредственно выраженного содержания — определенные смысловые сетки. Мы, далее, стремимся обнаружить исторический, эпистемологический и идеологический смысл такой сетки, связанный с ее способностью смещать и перегруппировывать как языковые знаки, так и их составляющие.

¹⁶ С разрешения Л. Мялля мы воспроизводим здесь его соображения, изложенные в работе «Нулевой путь» (*Мялля Л. Нулевой путь // Труды по знаковым системам*, 2. Тарту: Изд-во ТГУ, 1965). Рассматривая основополагающие проблемы буддологии с семиотической точки зрения, автор напоминает о буддийском понятии «пустоты всех знаков» (*sarva-dharma-sunyata*).

¹⁷ *Ladrière J. Limitations internes des formalismes*. Louvain: E. Nowelacrts—Paris: Gauthier-Villars, 1957.

¹⁸ *Porte J. La méthode formelle en mathématiques // Travail et méthode. Numéro hors série: La méthode en sciences modernes*, 1958.

¹⁹ «Недостаточно просто констатировать, что один поддается записи в системе логических символов, а другой не поддается или не поддается сразу и прямо; ведь факт остается фактом: тот и другой ведут свое происхождение из одного и того же источника и в основе их лежат в точности те же самые элементы. Эту проблему ставит сам язык» (*Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974, с. 43).

²⁰ *Boole G. The mathematic analysis of Logic*. Oxford: B. Blackwell, 1948.

²¹ *Ленин В.И. Философские тетради*. М.: Госполитиздат, 1955, с. 289—290.

²² В работах «О грамματοлогии» и «Фрейд и сцена письма» (последняя входит в сборник «Письмо и различие») Жак Деррида определяет грамму как основополагающий механизм всякого «человеческого» функционирования, а потому заменяет отягощенное идеализмом понятие знака понятием различия.

²³ Архив Маркса и Энгельса, т. IV. Под ред. В. Адоратского. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1935, с. 61.

²⁴ *Quine W.V. Logic as a source of syntactical insights // Proceedings of Symposia in Applied mathematics*, v. XII, 1961.

Указатель имен

- Аарне* Антти Ааматус (Aarne A., 1867—1925) — финский фольклорист, автор «Указателя сказочных типов» (1910) — 19, 123, 124
- Абель* Карл (Abel K., 1837—1906) — немецкий филолог, автор работы «О контрастном смысле первослов» (1884) — 378
- Августин* Аврелий (Augustinus A., 354—430) — христианский теолог — 304
- Аккерман* Фридрих Вильгельм (Ackermann F.W., 1898—1962) — немецкий математик — 434
- Альтюссер* Луи (Althusser L., 1918—1990) — французский философ-марксист — 4
- Андерсен* Ганс Христиан (Andersen H.Ch., 1805—1875) — датский писатель — 131
- Антисфен из Афин* (ок. 435—370 до н.э.) — древнегреческий философ, автор сократических диалогов — 445—446
- Апулей* Луций (Lucius Apulejus, II в.) — римский писатель — 446
- Арагон* Луи (Aragon L., 1897—1982) — французский писатель — 88
- Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ — 28, 30, 31, 197, 211, 216, 235, 337, 403
- Арриве* Мишель (Arrivé M., род. в 1936) — французский лингвист, литературовед — 5, 7
- Артемидор из Далдиса* (Артемидор Эфесский, II в.) — автор сочинения «Снотолкование» — 348
- Арто* Антонен (Artaud A., 1896—1948) — французский актер, режиссер, поэт — 9, 351, 361, 379—385, 387—402, 404, 405, 445, 449, 469, 473, 483, 511
- 60—70-е гг. руководитель левой литературной группы «Foude» — 472
- Балли* Шарль (Bally Ch., 1865—1947) — швейцарский лингвист, автор работ по теоретической грамматике — 226, 487
- Бальзак* Оноре (Balzac H., 1799—1850) — французский писатель — 9, 58, 64, 68—70, 91, 444, 482
- Барт* Ролан (Barthes R., 1915—1980) — французский литературный критик, семиолог, эссеист — 3, 4, 6, 7, 9, 23, 28, 35, 37, 39—41, 45, 46, 49, 154, 167, 243, 311, 333, 453, 457
- Батай* Жорж (Bataille G., 1897—1962) — французский писатель, эссеист — 9, 44, 447, 450, 473
- Бах* Иоганн Себастьян (Bach J.S., 1685—1750) — немецкий композитор — 55
- Бахтин* Михаил Михайлович (1895—1975) — русский мыслитель, литературовед — 8, 23, 37, 40—42, 45, 427, 438, 441, 444—447, 451—454, 456, 458, 461—470, 472, 473, 475, 476, 478, 480—483
- Башляр* Гастон (Bachelard G., 1884—1962) — французский философ, один из создателей субстанциального психоанализа в эстетике — 4, 475
- Бедье* Жозеф (Bédier J., 1864—1938) — французский филолог-медиевист — 124
- Беккер* Пауль (Bekker P., 1882—1937) — немецкий музыковед и музыкальный критик — 481
- Белевич* Витольд (Bélévitch V., род. в 1921) — бельгийский физик, математик, специалист по теории информации — 282
- Белый* Андрей (наст. имя Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) — русский писатель, теоретик символизма — 435
- Бадю* Ален (Badiou A., род. в 1937) — французский философ, романист, в

- Бенвенист* Эмиль (Benveniste E., 1902–1976) – французский лингвист, семиотик – 22, 48, 118, 201, 222, 226, 233, 236, 273, 432, 438
- Бергсон* Анри (Bergson H., 1859–1941) – французский философ-интуитивист – 3, 5
- Бланшо* Морис (Blanchot M., род. в 1907) – французский писатель, эссеист – 52, 69, 82, 89
- Блен* Жорж (Blin G., род. в 1917) – французский историк литературы, представитель «психологической» школы – 117, 403
- Блен* Роже (Blin R., 1907–1984) – французский актер и режиссер – 395, 403
- Блумфилд* Леонард (Bloomfield L., 1887–1949) – американский лингвист, создатель дескриптивной лингвистики – 286
- Боас* Франц (Boas F., 1858–1942) – американский антрополог, этнолог, один из создателей дескриптивной лингвистики – 332, 333
- Бодлер* Шарль (Baudelaire Ch., 1821–1867) – французский поэт-декадент, родоначальник символизма – 5, 46, 60, 72, 84, 98, 100, 106, 113, 117, 118, 328, 502
- Боккаччо* Джованни (Boccaccio G., 1313–1375) – итальянский писатель – 7
- Борхес* Хорхе Луис (Borges J. L., 1899–1986) – аргентинский писатель – 9
- Бремон* Анри (Bremont H., 1865–1933) – французский литературный критик – 5
- Бремон* Клод (Bremont Cl., род. в 1929) – французский семиотик, автор работ по структурной теории сюжетосложения – 6, 29, 202, 205, 211–213, 217, 218, 232, 457
- Брёндаль* Вигго (Brøndal V., 1887–1942) – датский лингвист, представитель глоссематики – 251
- Брентано* Клеменс (Brentano Cl., 1778–1842) – немецкий писатель-романтик – 131
- Бретон* Андре (Breton A., 1896–1966) – французский теоретик и практик сюрреализма – 88
- Брехт* Бертольт (Brecht B., 1898–1956) – немецкий драматург – 215
- Бризе* Огюст (Brizeux A., 1803–1858) – французский поэт – 117
- Брюнетьер* Фердинанд (Brunetière F., 1849–1906) – французский историк литературы, критик, представитель культурно-исторической школы – 5, 12
- Буль* Джордж (Boole G., 1815–1864) – ирландский математик и логик, один из создателей математической логики – 434, 509, 510
- Бурбаки* Никола (Bourbaki N.) – псевдоним группы французских математиков (А. Картан, А. Вейль, Ж. Дьедонне и др.), разработывавших аксиоматический метод Д. Гилберта – 499
- Бут* Уэйн К. (Booth W. C., род. в 1921) – американский литературовед, представитель «чикагской школы», автор книги «Риторика прозы» (1961) – 456
- Буиссенс* Эрик (Buysens E., род. в 1900) – бельгийский лингвист, представитель функциональной лингвистики – 273
- Бютор* Мишель (Butor M., род. в 1926) – французский писатель, представитель «нового романа» – 118, 225, 452
- Валери* Поль (Valéry P., 1871–1945) – французский писатель, поэт, эссеист – 7, 82, 83, 88, 235, 237, 238

- Валлон Анри** (Vallon H., 1879–1962) — французский психолог, автор работ по детской и генетической психологии — 263–265, 268
- Валье Инклан** Рамон Мария дель (Valle Inclan R., 1869–1936) — испанский писатель, драматург, представитель «Поколения 1898 года» — 285
- Вальцель** Оскар (Valzel O., 1864–1944) — немецкий теоретик и историк искусства, представитель формального метода в искусствознании — 459
- Ван Гог** Винсент Виллем (Van Gogh V., 1853–1890) — голландский художник — 380
- Варбуртон** Уильям (Warburton W., 1698–1779) — английский теолог, епископ, автор сочинения «Божественная миссия Моисея, явствующая, по принципам верующего деиста, из отсутствия в иудаизме идеи возмездия в будущей жизни» (1737–1741) — 348, 376
- Варрон** Марк Теренций (Marcus Terentius Varro, 116–28 до н.э.) — римский писатель, автор «Менипповых сатир» — 446, 447
- Вартбург** Вальтер фон (Wartburg W. von, 1888–1971) — швейцарский лингвист — 269
- Ватто** Антуан (Watteau A., 1684–1721) — французский живописец — 234
- Вебер** Жан-Поль (Weber J.-P., род. в 1931) — французский литературовед, представитель «тематической критики» — 4, 7
- Вёльфлин** Генрих (Wolfflin H., 1864–1945) — немецкий теоретик и историк искусства — 459
- Веселовский** Александр Николаевич (1838–1906) — русский филолог, историк литературы — 26, 27, 45, 123, 139, 140, 464, 479, 480
- Виан** Борис (Vian B., 1920–1959) — французский писатель — 46
- Вийон** Франсуа (Villon F., 1431– после 1463) — французский поэт — 46
- Виндельбанд** Вильгельм (Windelband W., 1848–1915) — немецкий философ неокантианец — 3
- Виноградов** Виктор Владимирович (1895–1969) — русский филолог — 486
- Вовенарг** Люк де Клапье (Vauvenargues L. de, 1715–1747) — французский писатель-моралист — 60, 503
- Вожла** Клод Фавр (Vaugelas Cl. F., 1585–1650) — французский грамматист — 59, 80
- Волков** Роман Михайлович (1885–1959) — русский литературовед, фольклорист, автор работы «Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки» (1924) — 124
- Волошинов** Валентин Николаевич (1895–1936) — русский советский лингвист и литературовед — 461, 467
- Вольтер** (Voltaire, наст. имя Франсуа Мари Аруэ, 1694–1778) — французский философ, писатель — 60, 447, 500
- Вундт** Вильгельм (Wundt W., 1832–1920) — немецкий философ, психолог, языковед, автор «Психологии народов» (1900–1920) — 123
- Гадамер** Ганс Георг (Gadamer H. G., род. в 1900) — немецкий философ, один из создателей философской герменевтики — 11
- Гаде** Маргерит Эли (Guadet M. E., 1758–1794) — французский политический деятель, жирондист — 60
- Гароди** Роже (Garaudy R., род. в 1913) — французский философ-марксист, писатель — 87
- Гегель** Георг Вильгельм Фридрих (Hegel G. W. F., 1770–1831) — не-

- мешкий философ — 7, 15, 31, 32, 263, 264, 356, 398, 453, 469, 501
- Гёдель* Курт (Gödel K., 1906–1978) — австрийский математик и логик, автор «теорем Гёделя» — 497, 498
- Гераклid* Понтийский (IV в. до н.э.) — греческий философ, ученик Платона и Аристотеля, автор диалогов — 446
- Гераклит* Эфесский (VI в. до н.э.) — греческий философ — 406
- Гердер* Иоганн Готфрид (Herder J. G., 1744–1803) — немецкий философ — 33
- Гёте* Иоганн Вольфганг (Goethe J. W., 1749–1832) — немецкий писатель — 131
- Гиз* Генрих герцог де (Guisé H. duc de, 1550–1588) — французский политический деятель эпохи религиозных войн — 65
- Гилберт* Дэвид (Hilbert D., 1862–1943) — немецкий математик и логик, автор работ по математической логике и метаматематике — 444, 489, 506, 515
- Гиро* Пьер (Guiraud P., 1919–1983) — французский лингвист, автор работ по стилистике — 6, 253
- Гоголь* Николай Васильевич (1809–1852) — русский писатель — 30, 430, 470, 480, 481, 482
- Гольдман* Люсьен (Goldmann L., 1913–1970) — французский философ и социолог, создатель теории «генетического структурализма» — 4, 7
- Гомер* — древнегреческий поэт — 315
- Гонкуры* Эдмон и Жюль (Goncourt E. et J., 1822–1896; 1830–1870) — братья, французские писатели-натуралисты — 82
- Гораций* (Quintus Horatius Flaccus, 65–8 до н.э.) — римский поэт — 447
- Горький* Максим (наст. имя Алексей Максимович Пешков, 1868–1936) — русский писатель — 482
- Готье* Теофиль (Gautier T., 1811–1872) — французский поэт, романист — 46, 83, 84
- Граммон* Морис (Grammont M., 1866–1946) — французский лингвист и стиховед — 100, 106
- Греймас* Альгирдас-Жюльен (Greimas A.-J., 1917–1992) — французский лингвист, семиотик-структуралист — 5, 17, 19–22, 24, 29, 200, 202, 211, 212, 217–219, 229, 234, 243–245, 269, 304, 457, 508
- Гритти* Жюль (Gritti J., 1924–1998) — французский католический священник, теолог; специалист по теории коммуникации — 457
- Гриффит* Дэвид (Griffith D., 1875–1848) — американский кинорежиссер — 279
- Гроссман* Леонид Петрович (1888–1965) — русский писатель, историк литературы — 470
- Гумбольдт* Вильгельм фон (Humboldt W. von, 1767–1835) — немецкий философ, языковед — 255, 487
- Гуссерль* Эдмунд (Husserl E., 1859–1938) — немецкий философ, создатель феноменологической школы — 47, 354, 376, 424, 459
- Гюго* Виктор (Hugo V., 1802–1885) — французский писатель-романтик — 55, 74, 81, 91
- Д'Аламбер* Жан Лерон (Alembert J. d', 1717–1783) — французский философ, писатель — 396
- Дандес* Алан (Dundes A., род. в 1934) — американский антрополог, фольклорист — 244, 245
- Данте Алигьери* (Dante Alighieri, 1265–1321) — итальянский поэт — 313, 326, 334, 505, 514
- Декарт* Рене (Descartes R., 1596–1650) — французский философ — 15, 47, 369

- Де Квинси* Томас (De Quincey T., 1785–1859) – английский писатель – 481
- Делёз Жиль* (Deleuze G., 1925–1995) – французский философ-постструктуралист – 7, 9, 32
- Делеклюз Этьен Жан* (Delécluse E.J., 1781–1863) – французский писатель, художник, литературный критик – 313, 325
- Деррида Жак* (Derrida J., род. в 1930) – французский философ-деконструктивист – 7, 9, 31, 32, 34, 38, 39, 42, 45, 46, 332, 335, 442, 515, 516
- Джеймс Генри* (James H., 1843–1916) – американский писатель – 221
- Джейсон Хедд* (Jason H.) – американская фольклористка – 245
- Джойс Джеймс* (Joyce J., 1882–1941) – ирландский писатель – 9, 44, 317, 435, 444, 447, 450, 459, 469, 473
- Дильтей Вильгельм* (Dilthey W., 1833–1911) – немецкий философ, один из создателей герменевтики – 3, 10, 11, 28
- Диоген Лаэртский* (III в.) – античный историк греческой философии, автор сочинения «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» – 446
- Диомед* (вторая половина IV в.) – римский грамматист, автор сочинения «Ars grammatica» – 224
- Доде Альфонс* (Daudet A., 1840–1897) – французский писатель – 85, 86
- Достоевский Федор Михайлович* (1820–1881) – русский писатель – 44, 431, 432, 435, 444, 452, 458, 464, 467, 468–473, 475–477, 481–483
- Дройзен Иоганн Густав* (Droysen J. G., 1808–1884) – немецкий историк – 10
- Дубровский Серж* (Doubrovsky S., род. в 1928) – французский философ, литературовед, писатель – 4, 7, 13
- Дюбуа Женевьева* (Dubois G., род. в 1933) – французский врач-фониатр – 294
- Дюмезиль Жорж* (Dumézil G., 1898–1986) – французский антрополог, автор работ по сравнительной мифологии и религии – 153
- Дюран М.* (Durand M.) – французская лингвистка – 107
- Дюркгейм Эмиль* (Durkheim E., 1858–1917) – французский социолог – 125, 256
- Евклид из Мегары* (ок. 450–ок. 380 до н.э.) – древнегреческий философ, ученик Сократа – 445
- Еврипид* (480–406 до н.э.) – древнегреческий драматург – 381
- Ельмслев Луи* (Hjelmslev L., 1899–1965) – датский лингвист, один из создателей глоссематики – 5, 12, 252, 253, 255, 265, 266, 269, 272, 278, 282, 284, 287, 297, 298
- Жарри Альфред* (Jarry A., 1873–1907) – французский писатель – 7, 9
- Женетт Жерар* (Genette G., род. в 1930) – французский литературовед, автор работ по структурной поэтике – 6, 7, 235, 237, 238, 416, 457
- Жид Андре* (Gide A., 1869–1951) – французский писатель – 55, 56, 68, 78, 83, 88, 471
- Жирмунский Виктор Максимович* (1891–1971) – русский филолог – 479
- Зиммель Георг* (Simmel G., 1858–1918) – немецкий философ и социолог – 11
- Золя Эмиль* (Zola E., 1840–1902) – французский писатель-натуралист – 85, 88

- Зюмтор** Поль (Zumthor P., 1915–1995) – французский литературовед, медиовист – 7
- Иванов** Вячеслав Всеволодович (род. в 1929) – русский филолог, семиотик – 200
- Иванов** Вячеслав Иванович (1866–1949) – русский поэт, историк – 481
- Кальдерон де ла Барка** Педро (Calderón de la Barca P., 1600–1681) – испанский драматург – 447
- Камю** Альбер (Camus A., 1913–1960) – французский писатель – 52, 53, 56, 82, 85, 90, 471
- Кант** Иммануил (Kant E., 1724–1804) – немецкий философ – 357, 369, 458
- Кантино** Жан (Cantineau J., 1899–1956) – французский лингвист, автор работ по структурной фонологии – 287–289, 291, 306, 307
- Кантор** Георг (Kantor G., 1845–1918) – немецкий философ, математик, основоположник теории множеств – 436
- Карл Орлеанский** (Charles d'Orléans, 1394–1465) – французский поэт – 170
- Карпаччо** Витторе (Carpaccio V., 1460–1525/26) – итальянский живописец – 196
- Кафка** Франц (Kafka F., 1883–1924) – австрийский писатель – 44, 69, 435, 444, 447, 450, 469
- Кейроль** Жан (Caurot J., род. в 1911) – французский поэт, романист – 52, 69, 70, 317
- Кёнгас-Маранда** Эли (Köngas-Maranda E.) – канадский антрополог – 244, 246
- Кёниг** Денеш (König D., 1884–1944) – венгерский математик, автор первой работы по теории графов («Теория конечных и бесконечных графов», 1936) – 493
- Кено** Реймон (Queneau R., 1903–1976) – французский поэт и прозаик – 52, 53, 56, 82, 85, 90, 93
- Киркегор** Сёрен (Kierkegaard S., 1813–1855) – датский философ – 9, 320
- Клюдель** Поль (Claudel P., 1868–1955) – французский католический писатель, поэт, драматург – 56, 471
- Клоссовский** Пьер (Klossovski P., 1905–1994) – 238
- Коке** Жан-Клод (Coquet J.-C.) – французский лингвист – 5
- Кондильяк** Этьен Бонно де (Condillac E. de, 1715–1780) – французский философ-просветитель – 376
- Комт** Огюст (Comte A., 1798–1857) – французский философ-позитивист – 6
- Копо** Жак (Coreau J., 1879–1949) – французский актер, режиссер, один из основателей «Театра Старой голубятни» – 388
- Корнель** Пьер (Corneille P., 1606–1684) – французский драматург – 7, 78, 83
- Коэн** Жан (Cohen J., 1919–1994) – французский лингвист, автор работ по теории поэтического языка – 6, 27
- Коэн** Марсель (Cohen M., 1884–1974) – французский языковед-марксист – 302
- Кремель** Бенжамен (Crémieux B., 1888–1944) – французский писатель, эссеист – 385
- Крепе** Жак (Crépet J., 1874–1952) – французский историк литературы – 117
- Кристева** Юлия (Kristeva J., род. в 1941) – французский семиолог, литературовед – 8–10, 35, 37, 40, 41, 43–46, 335, 453, 467, 473, 482

- Кристи* Агата (Christie A., 1891–1976) – английская писательница – 67, 222, 237
- Кроче* Бенедетто (Stose B., 1866–1952) – итальянский философ, историк – 487
- Ксенофонт Афинский* (ок. 430–50–е гг. IV в. до н.э.) – древнегреческий писатель, ученик Сократа – 445
- Куайн* Уиллард ван Орман (Quine W., 1908–1997) – американский философ, математик, логик, автор работ по логической семантике – 512, 515
- Кудряшев* М.И. – русский филолог, переводчик – 479
- Кэрролл* Льюис (Carroll L., наст. Имя Чарлз Латуидж Доджсон, 1832–1898) – английский писатель – 9
- Лакан* Жак (Lacan J., 1901–1981) – французский психоаналитик, представитель постфрейдизма – 3, 4, 15, 17, 97, 237, 257, 272, 441, 467
- Лакло* Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де (Laclos Ch. de, 1741–1803) – французский писатель – 7, 80, 88
- Ламартин* Альфонс Мари Луи де (Lamartine A. de, 1790–1869) – французский поэт – 502
- Лансон* Гюстав (Lanson G., 1857–1934) – французский историк литературы – 5
- Лапланш* Жан Луи (Laplanche J., род. в 1924) – французский психоаналитик – 272
- Леви-Брюль* Люсьен (Lévy-Bruhl L., 1857–1939) – французский философ, этнолог – 508
- Леви-Стросс* Клод (Lévi-Strauss Cl., род. в 1908) – французский этнолог-структуралист – 3–5, 7, 16–20, 22, 24, 34, 47, 97, 168, 169, 175, 191, 197, 199, 201, 211, 212, 234, 243, 256, 257, 267, 273, 275, 285, 290, 302, 410, 412–425
- Легран* Мишель (Legrand M., род. в 1932) – французский композитор и дирижер – 160
- Леклер* Серж (Leclaire S., 1924–1994) – французский психоаналитик, последователь Ж. Лакана – 272
- Ленин* Владимир Ильич (наст. имя Владимир Ильич Ульянов, 1870–1924) – русский политический деятель – 62, 512
- Леонардо да Винчи* (Leonardo da Vinci, 1452–1519) – итальянский художник, скульптор, архитектор – 325
- Лиотар* Жан-Франсуа (Lyotard J.-F., 1924–1998) – французский философ-постструктуралист – 7, 33
- Лихтенбергер* Андре (Lichtenberger A., 1870–1940) – французский романист – 380
- Лотреамон* (Lautréamont, наст. имя Изидор Люсьен Дюкасс, 1846–1870) – французский писатель – 8, 9, 44, 56, 433, 435, 444, 450, 489, 490, 494, 498–503, 505, 506, 511, 514
- Лотц* Джон (Lotz J., 1913–1973) – американский лингвист – 423
- Лохман* Иоганнес (Lohmann J. 1895–1983) – немецкий философ, автор работ по философии языка – 304
- Лукаевич* Ян (Lukasiewicz J., 1878–1956) – польский философ, логик, один из создателей многозначной логики – 434
- Лукиан из Самосаты* (ок. 117–ок. 190) – греческий писатель, автор диалогов – 446, 447, 473
- Луначарский* Анатолий Васильевич (1875–1933) – русский советский политический деятель, литератор, литературный критик – 482
- Льюис* Мэтью Грегори (Lewis M. G., 1775–1818) – английский писатель, один из создателей «романа тайн и ужасов» – 383

- Мадсен** Петер (Madsen P., род в. 1944) — датский литературовед, семиолог — 244
- Малиновский** Бронислав Каспар (Malinowski B. K., 1884—1942) — английский антрополог и этнолог — 16
- Малларме** Стефан (Mallarmé S., 1842—1898) — французский поэт-символист — 7—9, 52, 56, 82, 89, 90, 210, 211, 225, 233, 236, 379, 440, 444, 451, 459, 469, 483, 490, 492, 493
- Мальро** Андре (Malraux A., 1901—1976) — французский писатель — 471
- Мандельбро** Бенуа (Mandelbrot B., род. в 1924) — французский и американский математик — 305
- Маранда** Пьер Жан (Maranda P.J., род. в 1930) — канадский антрополог, автор работ по семиотике фольклора — 244, 246
- Марго-Дюкло** Ж. (Margot-Duclos J.) — современный французский социолог — 166
- Марго-Дюкло** Ф. (Margot-Duclos F.) — современный французский социолог — 166
- Маркс** Карл (Marx K., 1818—1883) — немецкий философ — 61, 62, 459, 501, 512, 516
- Марти** Антон (Marty A., 1847—1914) — швейцарский философ, языковед — 487
- Мартине** Андре (Martinet A., 1908—1999) — французский языковед, создатель школы функциональной лингвистики — 199, 253, 254, 265, 274, 278, 286, 290, 292, 306
- Маторе** Жорж (Matoré G., род. в 1908) — французский лингвист — 269, 304
- Маяковский** Владимир Владимирович (1893—1930) — русский поэт — 435, 501
- Медведев** Павел Николаевич (1892—1938) — русский советский литературный критик — 461, 477, 478, 480, 481
- Мелетинский** Елеазар Моисеевич (род. в 1918) — русский филолог — 244
- Менипп из Гадары** (III в. до н.э.) — автор пародийных диалогов, положивших начало жанру «менипповой сатиры» — 446
- Мериме** Проспер (Mérimée P., (1803—1870) — французский писатель — 56, 80
- Мерло-Понти** Морис (Merleau-Ponty M., 1908—1961) — французский философ, феноменолог — 251, 256
- Мец** Кристиан (Metz C., род. в 1931) — французский киновед, семиолог — 457
- Мешонник** Анри (Meschonnic H., род. в 1932) — французский лингвист, литературовед, автор работ по теоретической поэтике — 6
- Миками** Ёсио (Mikami Y., 1875—1950) — японский историк математики — 505
- Микуш** Радивой Франциск (Mikuš R. F.) — французский лингвист — 284
- Миллер** Всеволод Федорович (1848—1913) — русский филолог, глава «исторической школы» — 123
- Миттеран** Анри (Mittérand H., род. в 1928) — французский лингвист, литературовед — 6, 27
- Мишле** Жюль (Michelet J., 1798—1874) — французский историк — 64
- Мишо** Ги (Michaud G., род. в 1911) — французский литературовед — 157, 161
- Монтень** Мишель Эйкем де (Montaigne M. de, 1533—1592) — французский философ, эссеист — 7, 407
- Монтерлан** Анри Милон де (Montherlant H. de, 1896—1972) — французский писатель — 88
- Монье** Анри (Monnier H., 1799—1877) — французский художник-карикатурист, писатель-сатирик — 91

- Мопассан* Ги де (Maupassant G. de, 1850–1893) – французский писатель – 5, 85, 86, 88
- Морен* Виолетта (Morin V.) – 457
- Морон* Шарль (Mauron Ch., 1899–1966) – французский психоаналитик, литературовед, представитель неофрейдистской «психокритики» – 4, 7
- Мосс* Марсель (Mauss M., 1872–1950) – французский этнолог, социолог – 422, 424, 425
- Мукаржовский* Ян (Mukařovský J., 1891–1975) – чешский филолог – 27
- Мунен* Жорж (Mounin G., наст. имя Луи Лебуше, 1910–1993) – французский лингвист, семиолог – 304
- Муне-Сюлли* (Mounet-Sully, наст. имя Жан Сюлли, 1841–1916) – французский актер-трагик – 395
- Мюссе* Альфред де (Musset, A. de, 1810–1857) – французский писатель – 502
- Мяль* Линнарт Эдуардович (Mäll L., род. в 1937) – эстонский востоковед, буддолог – 516
- Нерваль* Жерар де (Nerval G. de, наст. имя Жерар Лабрюни, 1808–1855) – французский писатель – 7
- Нерон* Луций Домиций Клавдий (Lucius Domitius Claudius Nero, 37–68) – римский император (54–68) – 320
- Нидэм* Джозеф (Needham J., 1900–1995) – английский биохимик; синолог – 489, 514
- Ницше* Фридрих (Nietzsche F., 1844–1900) – немецкий философ – 8, 9, 15, 32, 34, 340, 375, 382, 383, 394, 395, 397–399, 403, 405, 406, 411, 425, 445
- Парис* Жан (Paris J., род. в 1921) – французский литературный критик, участник левой группы «Change» – 9
- Паскаль* Блез (Pascal B., 1623–1662) – французский философ – 503
- Пеано* Джузеппе (Peano G., 1858–1932) – итальянский математик, логик, методолог науки, один из создателей современной математической логики – 434
- Переверзев* Валериан Федорович (1882–1968) – русский советский литературовед – 461
- Петроний* Гай (Gaius Petronius, I в.) – римский писатель – 446, 473
- Пиаже* Жан (Piaget J., 1896–1980) – швейцарский психолог и логик, создатель генетической эпистемологии – 508, 509, 515
- Пиркова-Якобсон* Сватава (Pirkova-Jakobson S.) – 121, 122
- Пирс* Чарлз Сандерс (Peirce Ch. S., 1839–1914) – американский философ, логик – 256, 263–265
- Платон* (428/427–348/347 до н.э.) – древнегреческий философ – 7, 9, 31, 32, 224, 337, 356, 365, 373, 385, 397, 399, 413, 445, 446, 449, 510
- Плейне* Марселен (Pleynet M., род. в 1933) – французский писатель, литературный критик, участник группы «Tel Quel» – 9, 514
- По* Эдгар Алан (Poe E.A., 1809–1849) – американский писатель – 9, 202, 230
- Полан* Жан (Polhan J., 1884–1968) – французский писатель, директор журнала «Nouvelle Revue Française» – 405
- Пом* Дениза (Paulme D., 1909–1998) – французский этнолог – 179
- Понж* Франсис (Ponge F., 1899–1988) – французский поэт – 439
- Поп* Михай (Pop M., род. в 1907) – румынский фольклорист – 245

- Прадон Жак* (Pradon J., 1644–1698) — французский драматург-классицист — 78
- Превьер Жак* (Prévert J., 1900–1977) — французский поэт — 90
- Прието Луис* (Prieto L., род. в 1926) — аргентинский лингвист, семиотик — 224, 269
- Пропп Владимир Яковлевич* (1895–1970) — русский фольклорист, пионер структурной нарратологии — 5, 19, 20, 21, 121–133, 135–141, 143–152, 156–161, 163, 167–173, 175, 176, 178–180, 184, 186, 197, 202, 205, 211, 213, 216, 233, 239–245
- Пруст Марсель* (Proust M., 1871–1922) — французский писатель — 7, 68, 70, 84, 90, 92, 238, 317, 318, 356, 435
- Пуле Жорж* (Poulet G., 1902–1991) — французский литературовед, представитель «тематической критики» — 4, 7
- Пуленк Франсис* (Poulenс F., 1899–1963) — французский композитор — 55
- Пуссен Никола* (Poussin N., 1594–1665) — французский живописец — 332
- Рабле Франсуа* (Rabelais F., 1483/1494–1553) — французский писатель — 9, 44, 46, 78, 435, 444, 447, 450, 473, 476
- Радклиф Анна* (Radcliffe A., 1764–1823) — английская писательница — 482
- Ранке Леопольд фон* (Ranke L. von, 1795–1886) — немецкий историк — 33
- Растье Франсуа* (Rastier F., род. в 1945) — французский лингвист, литературовед — 6
- Расин Жан* (Racine J., 1639–1699) — французский драматург — 6, 7, 78, 320
- Рембо Артюр* (Rimbaud A., 1854–1891) — французский поэт — 55, 72, 82, 89, 511
- Ренан Эрнест* (Renan E., 1823–1892) — французский философ-позитивист, историк — 6
- Рикарду Жан* (Ricardou J., род. в 1932) — французский писатель, литературный критик — 7
- Рикё Поль* (Ricoeur P., род. в 1913) — французский философ, представитель феноменологической герменевтики — 7, 11, 16
- Риккерт Генрих* (Rickert H., 1863–1936) — немецкий философ-неокантианец — 3
- Ришар Жан-Пьер* (Richard J.-P., род. в 1922) — французский литературовед, представитель «тематической критики» — 4, 7
- Роб-Грийе Ален* (Robbe-Grillet A., род. в 1922) — французский писатель, один из создателей и теоретиков «нового романа» — 317, 332
- Рудрауф Люсьен* (Rudrauf L.) — немецкий стиховед — 119
- Руссе Жан* (Rousset J., род. в 1910) — французский литературовед — 7
- Руссель Реймон* (Roussel R., 1877–1933) — французский писатель — 9
- Руссо Жан-Жак* (Rousseau J.-J., 1712–1778) — французский философ, писатель — 7, 9, 60, 376, 395, 396, 403, 424
- Рюве Никола* (Ruwet N., род. в 1932) — французский лингвист, автор работ по литературной семиотике — 6, 27, 235, 238
- Сад Донасьен Альфонс Франсуа маркиз де* (Sade D. de, 1740–1814) — французский писатель — 44, 444, 450, 505
- Сартр Жан-Поль* (Sartre J.-P., 1905–1980) — французский философ-экзистенциалист, романист,

- драматург, эссеист — 4, 7, 47, 82, 93, 95, 221, 317, 469
- Свифт* Джонатан (Swift J., 1667—1745) — ирландский писатель — 44, 435, 444, 447, 450, 473
- Себаг* Люсьен (Sebag L., 1934—1965) — французский антрополог, философ, автор работы «Марксизм и структурализм» (1964) — 179, 237
- Себастьян* (ок. 250—288) — христианский святой, мученик — 329
- Селин* Луи-Фердинанд (Céline L.-F., наст. имя Луи-Фердинанд Детуш, 1894—1961) — французский писатель — 56, 90, 93
- Сенека* Луций Анней (Lucius Annaeus Seneca, ок. 4 до н. э.—65 н.э.) — римский философ, писатель, автор менипповой сатиры «Отыквление божественного Клавдия» — 446
- Сен-Санс* Камилл (Saint-Saëns C., 1835—1921) — французский композитор — 55
- Сент-Бёв* Шарль-Огюстен (Sainte-Beuve Ch.-A., 1804—1869) — французский литературный критик — 4, 117
- Сервантес и Сааведра* Мигель де (Servantes y Saavedra M. de, 1547—1616) — испанский писатель — 44, 318, 444
- Сёренсен* Ганс-Христиан (Sørensen H. Ch., род. в 1911) — датский лингвист, глоссематик — 269
- Скотт* Лоуренс (Scott L.) — переводчик «Морфологии сказки» В.Я. Проппа на английский язык — 121
- Сократ* (ок. 470—399 до н.э.) — древнегреческий философ — 7, 9, 445, 446, 449, 464, 465
- Соллерс* Филипп (Sollers Ph., род. в 1936) — французский писатель, теоретик группы «Tel Quel» — 7, 9, 236, 312, 315—321, 324, 329, 331, 332, 452, 474, 506, 514
- Соссюр* Фердинанд де (Saussure F. de, 1857—1913) — швейцарский лингвист, основоположник структурализма — 4, 5, 22, 24, 26, 197, 232, 239, 247, 249, 250, 252—254, 256, 257, 263, 265, 268, 272, 273, 275—278, 280, 285—287, 292, 305, 351, 433, 455, 484, 485, 493, 495, 505
- Спиноза* Бенедикт (Spinoza B., 1632—1677) — нидерландский философ-пантеист — 318
- Старобинский* Жан (Starobinski J., род. в 1920) — швейцарский литературовед, представитель «тематической критики» — 4, 7, 514
- Стендаль* (Stendhal, наст. имя Анри Бейль, 1783—1842) — французский писатель — 80, 483
- Стерн* Лоренс (Sterne L., 1713—1768) — английский писатель — 332
- Стиль* Андре (Stil A., род. в 1921) — французский писатель — 87, 88
- Суде* Поль (Souday P., 1869—1929) — французский литературный критик — 5
- Сурио* Этьен (Souriau E., 1892—1979) — французский эстетик — 157—161, 163—165, 168, 169, 187, 188
- Сю* Эжен (Sue E., наст. имя Мари-Жозеф Сю, 1804—1857) — французский романист — 91, 482
- Тард* Габриель (Tarde G., 1843—1904) — французский социолог, автор работ по социальной психологии — 256
- Тарский* Альфред (Tarski A., 1902—1984) — польский логик — 515
- Тевенен* Поль (Thévenin P., 1918—1993) — французская издательница произведений А. Арто — 379
- Теньер* Люсьен (Ternière L., 1893—1954) — французский лингвист, пионер семантического синтаксиса — 154
- Тибоде* Альбер (Thibaudet A., 1874—1936) — французский литературный критик, историк литературы — 5

- Тодоров** Цветан (Todorov Tz., род. в 1939) — французский литературовед, автор работ по структурной поэтике — 5–7, 28, 29, 202, 211, 212, 216–218, 234, 237, 243, 457
- Толстой** Лев Николаевич (1828–1910) — русский писатель — 44, 434, 452, 464
- Томашевский** Борис Викторович (1890–1957) — русский литературовед, представитель «формальной школы» — 28, 205, 216
- Томпсон** Стис (Thompson S., 1885–1976) — американский фольклорист, автор «Указателя сказочных сюжетов» (1928) (совместно с А. Аарне) — 19
- Трир** Йост (Trier J., 1894–1970) — немецкий языковед-гумбольдтианец, один из создателей теории семантического поля — 269, 304
- Трка** Богумил (Trnka B., 1895–1984) — чешский языковед-структуралист — 296
- Троцкий** Лев (наст. имя Лев Давидович Бронштейн, 1879–1940) — политический деятель — 460
- Трубецкой** Николай Сергеевич (1890–1938) — русский лингвист, создатель структурной фонологии — 4, 253, 258, 282, 288, 289, 291, 296, 307
- Тынянов** Юрий Николаевич (1894–1943) — русский писатель, литературовед, представитель «формальной школы» — 482
- Тэн** Ипполит (Taine H., 1828–1893) — французский философ-позитивист, эстетик, историк литературы — 6, 12
- Тубиана** Жозеф (Tubiana J., род. в 1919) — французский лингвист, востоковед — 296
- Удебин** Жан-Луи (Houdebine J.-L., род. в 1934) — французский философ, литературный критик — 6
- Ульдаль** Ганс Йорген (Uldall H.J., 1907–1957) — датский лингвист, глоссематик — 282
- Фай** Жан-Пьер (Faye J.-P., род. в 1925) — французский писатель, литературный критик, создатель левой группы «Change» — 7, 238
- Федон из Элиды** (IV в. до н.э.) — ученик Сократа, автор диалогов — 445
- Фенелон** Франсуа де Салиньяк де Ла Мот (Fénelon F. de, 1651–1715) — французский писатель и религиозный деятель — 56, 80
- Ференци** Шандор (Ferenczi S., 1873–1933) — венгерский психиатр и психоаналитик, последователь З. Фрейда — 351
- Фихте** Иоганн Готлиб (Fichte J. G., 1762–1814) — немецкий философ — 31
- Флисс** Вильгельм (Fließ W., 1858–1928) — немецкий врач, друг и корреспондент З. Фрейда — 344, 345, 370, 372
- Флобер** Гюстав (Flaubert G., 1821–1880) — французский писатель — 51, 52, 58, 69, 70, 82–85, 90, 203
- Флюшер** Анри (Fluchère H., 1898–1987) — французский историк литературы — 332
- Фосснус** Герард (Vossius G., 1577–1649) — нидерландский филолог, теоретик классицизма — 216
- Фосслер** Карл (Vossler K., 1872–1949) — немецкий лингвист, глава «неофилологической» школы — 487
- Фреге** Готтлоб (Frege G., 1848–1925) — немецкий философ, математик, логик, один из создателей современной математической логики — 434, 510
- Фрей** Эмиль Анри (Frei E. H., 1899–1980) — швейцарский лин-

- гвист, представитель женевской школы — 265, 306, 510
- Фрейд** Зигмунд (Freud S., 1856—1939) — австрийский врач-психиатр, создатель психоанализа — 7, 15, 28, 238, 325, 336—345, 347—361, 363—366, 368—378, 390—391, 411, 432, 455, 462, 463, 467—469, 510, 516
- Фуко** Мишель (Foucault M., 1926—1984) — французский философ-постструктуралист — 3, 7
- Хайдеггер** Мартин (Heidegger M., 1889—1976) — немецкий философ — 8, 357, 411, 459
- Халидей** Дж. К. (Halliday J. K.) — американский лингвист — 224
- Халлиг** Рудольф (Hallig R., 1902—1964) — немецкий лингвист, один из создателей теории лексического поля — 269
- Хлебников** Велимир (наст. имя Виктор Владимирович Хлебников, 1885—1922) — русский поэт — 435
- Хомский** Аврам Наум (Chomsky N., род. в 1928) — американский лингвист, создатель трансформационно-генеративной грамматики — 232, 324, 489, 515
- Ципф** Джордж Кингсли (Zipf G. K., 1902—1950) — американский лингвист — 289
- Цицерон** Марк Туллий (Marcus Tullius Cicero, 106—43 до н.э.) — римский государственный деятель, оратор, писатель — 446
- Чан** Дунсунь (Chang Tung-sun, 1886—1966) — китайский философ — 434
- Чаплин** Чарлз Спенсер (Chaplin Ch. S., 1889—1977) — американский актер, кинорежиссер, сценарист — 279
- Чёрч** Алонзо (Church A., 1903—1995) — американский математик и логик — 434
- Чичерин** Алексей Владимирович (1900—1989) — русский литературовед — 470
- Шанфлэри** (Champfleury, наст. имя Жюль Франсуа Феликс Юссон, 1821—1889) — французский писатель — 100
- Шар** Рене (Char R., 1907—1988) — французский поэт — 55, 75, 78
- Шатобриан** Франсуа-Рене виконт де (Chateaubriand F.-R. de, 1768—1848) — французский писатель-романтик — 52, 81
- Шекспир** Уильям (Shakespeare W., 1564—1616) — английский драматург — 447, 483
- Шкловский** Виктор Борисович (1893—1984) — русский писатель, литературовед, представитель «формальной школы» — 30, 480, 482
- Шлейермахер** Фридрих (Schleiermacher F., 1768—1834) — немецкий философ, создатель «универсальной герменевтики» — 11
- Шопенгауэр** Артур (Schopenhauer A., 1788—1860) — немецкий философ — 15
- Шпет** Густав Густавович (1878—1937) — русский философ-феноменолог — 11
- Шпитцер** Лео (Spitzer L., 1887—1960) — австрийский филолог, представитель «стилистической школы» — 6, 487
- Штейнталь** Гейман (Steinthal H., 1823—1899) — немецкий философ, лингвист-гумбольдтианец — 480
- Шуберт** Франц (Schubert F., 1797—1828) — австрийский композитор — 55
- Щеглов** Юрий Константинович (род. в 1937) — русский лингвист, семиотик, литературовед — 236

Эбер Жан-Рене (Hébert J.-R., 1757–1794) — французский журналист, издатель популярной левоякобинской газеты «Папаша Дюшен» (1790–1794) — 50

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) — русский литературовед, представитель «формальной школы» — 27, 30, 430, 477, 480

Эко Умберто (Eco U., род. в 1932) — итальянский писатель, лингвист, семиолог — 9, 236, 243, 457, 479

Эрве де Сен-Дени Леон (Hervey de Saint-Denys L., 1822–1892) — французский синолог; автор работы по теории сновидений — 377, 392

Эсхил (ок. 525–456 до н.э.) — древнегреческий драматург — 324, 381, 483

Эсхин (389–314 до н.э.) — древнегреческий оратор — 445

Юнг Карл Густав (Jung K.G., 1875–1961) — швейцарский психиатр и психолог, создатель «аналитической психологии» — 257, 263–265

Якобсон Роман Осипович (1896–1982) — русский и американский филолог, один из создателей лингвистического структурализма — 4, 5, 26, 27, 122, 142, 199, 208, 220, 232, 254, 255, 278, 279, 285, 292, 296, 307, 330, 332, 333, 423, 441, 442

Якубинский Лев Петрович (1892–1945) — русский лингвист, литературовед — 27

Первые издания публикуемых переводов

(ранее публиковавшиеся переводы даются
в частично новой редакции)

Ролан Барт. Нулевая степень письма.

Публиковалось с купюрами в сб.: Семиотика. М.: Радуга, 1983 (общая редакция акад. Ю.С. Степанова).

Клод Леви-Стросс, Роман Якобсон. «Кошки» Шарля Бодлера.

Публиковалось с купюрами в сб.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975 (общая редакция Е.Я. Басина и М.Я. Полякова).

Клод Леви-Стросс. Структура и формы. Размышления об одной работе Владимира Проппа.

Публиковалось с незначительными купюрами в сб.: Семиотика. М.: Радуга, 1983 (общая редакция акад. Ю.С. Степанова).

Альгирдас-Жюльен Греймас. Размышления об актантных моделях.

Публиковалось в журнале: Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 1996, № 1.

Альгирдас-Жюльен Греймас. В поисках трансформационных моделей.

Публикуется впервые.

Ролан Барт. Введение в структурный анализ повествовательных текстов.

Публиковалось с незначительными купюрами в сб.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987 (общая редакция Г.К. Косикова).

Клод Бремон. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа.

Публиковалось в сб.: Семиотика. М.: Радуга, 1983 (общая редакция акад. Ю.С. Степанова).

Ролан Барт. Основы семиологии.

Публиковалось со значительными сокращениями в сб.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975 (общая редакция Е.Я. Басина и М.Я. Полякова).

Ролан Барт. Драма, поэма, роман.

Публиковалось в сб.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986 (общая редакция Л.Г. Андреева).

Жак Деррида. Фрейд и сцена письма.

Публикуется впервые.

Жак Деррида. Театр жестокости и завершение представления.

Публикуется впервые.

Жак Деррида. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук.

Публиковалось в журнале: Вестник Московского университета.

Сер. 9. Филология, 1995, № 5.

Юлия Кристева. Бахтин, слово, диалог и роман.

Публиковалось в журнале: Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1993, № 4.

Юлия Кристева. Разрушение поэтики.

Публиковалось в журнале: Вестник Московского университета.

Сер. 9. Филология, 1994, № 5.

Юлия Кристева. К семиологии параграмм.

Публикуется впервые.

Содержание

<i>Г. К. Косиков. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики). Вступительная статья</i>	3

На пороге структурализма

<i>Ролан Барт. Нулевая степень письма</i>	50

Структурализм

<i>Клод Леви-Стросс, Роман Якобсон. «Кошки» Шарля Бодлера</i> ..	98

<i>Клод Леви-Стросс. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа</i>	121

<i>Альгирдас-Жюльен Греймас. Размышления об актантных моделях</i>	153

<i>Альгирдас-Жюльен Греймас. В поисках трансформационных моделей</i>	171

<i>Ролан Барт. Введение в структурный анализ повествовательных текстов</i>	196

<i>Клод Бремон. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа</i>	239

<i>Ролан Барт. Основы семиологии</i>	247

Между структурализмом и постструктурализмом

<i>Ролан Барт. Драма, поэма, роман</i>	312

Постструктурализм

<i>Жак Деррида. Фрейд и сцена письма</i>	336

<i>Жак Деррида. Театр жестокости и завершение представления</i> ..	379

<i>Жак Деррида. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук</i>	407

<i>Юлия Кристева. Бахтин, слово, диалог и роман</i>	427

<i>Юлия Кристева. Разрушение поэтики</i>	458

<i>Юлия Кристева. К семиологии параграмм</i>	484

<i>Указатель имен</i>	517

<i>Первые издания публикуемых переводов</i>	531

**Французская семиотика:
От структурализма к постструктурализму**

Редактор *В.Д. Мазо*

Художник *В.К. Кузнецов*

Технический редактор *В.В. Ничипорук*

Корректоры *В.В. Евтюхина, О.Е. Косова*

ИБ № 20236

ЛР № 060775 от 07.03.97

Подписано в печать 28.11.2000. Формат 60х90/16.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 33,5+0,5 печ. л. вкл. илл. Уч.-изд. л. 36,08. Тираж 3000 экз.

Заказ № 59. Изд. № 49838

ОАО Издательская группа «Прогресс»

119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

ОАО Издательская группа «Прогресс»

Отпечатано в цехе оперативной полиграфии

119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ПРОГРЕСС»

выпустила из печати

Вильгельм фон Гумбольдт

Избранные труды по языкознанию. — Пер. с нем.

Вильгельм фон Гумбольдт (1767—1835) — выдающийся немецкий мыслитель-гуманист — является создателем теоретических основ науки о языке. Сборник его трудов, изданный в 1984 г. и ныне переиздаваемый, содержит работы, в которых затрагиваются важнейшие проблемы общезыковедческого и философского характера, по сей день являющиеся предметом оживленных дискуссий. Многие поставленные В. фон Гумбольдтом задачи и высказанные им идеи еще не получили разработки в современном языкознании; они потребуют новых усилий грядущих поколений ученых-мыслителей, и не одних только лингвистов.

Книга предназначена для лингвистов, литературоведов, философов, этнопсихологов и лиц, занимающихся проблемами теории и философии культуры.

Двигаясь от вариантов к инвариантам и далее, от менее абстрактных инвариантов к более абстрактным, структурализм стремится обнаружить некую универсальную бессознательную праструктуру, вбирающую в себя и человека, и природу. Эта установка перерастает в философско-методологическое требование к гуманитарным наукам, сформулированное Клодом Леви-Строссом: «конечная цель наук о человеке не в том, чтобы конституировать человека, а в том, чтобы растворить его», «реинтегрировать культуру в природу и в конечном счете жизнь — в совокупность физико-химических состояний».

ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМУ

Постструктурализм объявляет войну «на два фронта» — и против «структуры», и против «автора» как против двух «агентов Логоса», подавляющих всякое разноречие и чинящих насилие над «диссеминальной» действительностью. Децентрация структуры должна высвободить из-под власти монологического «смысла», воплощенного в произведении, неконтролируемую полифонию «желаний», свободно блуждающих по Тексту.

Не единство становления, а «становление без единства», не историческое движение, а «движение без истории», не множественная истина, а «множественность без истины» — вот «три кита», на которых раскинулся постструктуралистский «архипелаг различия».

ISBN 5-01-004663-6



9 785010 046637



Издательская группа
«ПРОГРЕСС»