

У М. Б. Е. Р. Т. О

РОЛЬ
ЧИТАТЕЛЯ.



У М Б Е Р Т О
Ж

UMBERTO ECO

THE ROLE
OF THE READER

EXPLORATIONS IN THE
SEMIOTICS OF TEXTS

LECTOR
IN FABULA

LA COOPERAZIONE
INTERPRETATIVA NEI
TESTI NARRATIVI

Содержание

Предисловие	9
Введение	12
0.1. Как создавать тексты, читая их	12
0.2. Модель Читателя (М-Читатель)	20
0.3. Уровни текста	31
0.4. Линейная манифестация текста и обстоятельства высказывания (utterance)	39
0.5. Экстенсионалы, взятые в скобки [«ящичек» № 5]	43
0.6. Структуры дискурса [«ящичек» № 4]	44
0.7. Повествовательные (нарративные) структуры [«ящичек» № 6]	68
0.8. Более глубокие уровни [«ящички» № 8, 9, 10]	91
0.9. Заключение	95
Примечания	99

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТКРЫТОЕ

Глава первая. Поэтика открытого произведения	107
1.1	107
1.2	113

1.3	127
1.4	131
1.5	140
1.6	143
Примечания	148
Глава вторая. Семантика метафоры	
2.1. Предисловие	151
2.2. Мандрэйк делает жест	158
2.3. Кот Феликс	162
2.4. Морфология меандро-сказки	164
2.5. Игры на «шведской стенке»	173
2.6. Риторика «шведской стенки»	176
2.7. Корона и белый воротничок	178
2.8. Язык делает жест	183
Примечания	196
Глава третья. О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема	
	200
3.1. Семантические единицы и значимые последовательности в языке Эдема	203
3.2. Формулировка первого фактуального суждения с семиотическими последствиями	208
3.3. В семантическом универсуме Эдема обозначается противоречие	211
3.4. Создание эстетических сообщений	213
3.5. Как переформулировать содержание	223
Часть вторая. ЗАКРЫТОЕ	
Глава четвертая. Миф о Супермене	
	229
4.1. Структура мифа и «цивилизация» романа	231
4.2. Сюжет и «потребление»/«расходование» персонажа	235

4.3. Время и «потребление/расходование»	239
4.4. Сюжет, который не «расходуется»	243
4.5. Супермен как модель «извне-направляемости»	249
4.6. Защита итеративной схемы	250
4.7. Итеративная схема как избыточное сообщение	256
4.8. Сознание гражданское и сознание политическое	260
Примечания	265
Глава пятая. Риторика и идеология в «Парижских тайнах»	
Эжена Сю	268
5.1. Эжен Сю: идеологическая позиция	271
5.2. Структура утешения	279
5.3. Заключение	300
Примечания	302
Глава шестая. Повествовательные структуры	
в произведениях Иэна Флеминга	306
6.1. Оппозиции персонажей и оппозиции ценностей	312
6.2. Ситуации игры – повествование как «игра»	330
6.3. Манихейская идеология	341
6.4. Литературные приемы	348
6.5. Литература как коллаж	359

Часть третья. Открытое/закрытое

Глава седьмая. Чарльз Пирс и семиотические основы	
открытости: знаки как тексты и тексты как знаки	373
7.1. Анализ значения	373
7.2. Интерпретант, основа (ground), значение, объект	385
7.3. Окончательный (final) интерпретант и динамический объект	413

7.4. Неограниченный семиозис с точки зрения прагматизма	418
Примечания	431
Глава восьмая. Lector in Fabula: прагматическая стратегия	
в метанарративном тексте	435
А. Текст как выражение	435
Alphonse Allais. Un drame bien parisien	436
Альфонс Алле. Вполне парижская драма	437
Б. Текст как содержание: уровни интерпретации	450
8.1. Вводные замечания	450
8.2. Стратегия структуры дискурса	454
8.3. Стратегия нарративных структур	472
8.4. Возможные миры	480
8.5. Текстовые топики и необходимость	498
8.6. Мироструктуры, доступность, тождественность (идентичность)	506
8.7. Фабула и возможные миры	530
8.8. Взаимная доступность нарративных миров	542
8.9. Фабула Драмы и главы-фантазмы	561
8.10. Заключение	577
Примечания	578

ПРИЛОЖЕНИЕ

М-Читатель «Вполне парижской драмы»: эмпирический тест	588
Глоссарий	593
Библиография	613
Именной указатель	626
Указатель персонажей	634

Предисловие

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

В «Поэтике открытого произведения» рассматриваются тексты разного рода, но во всех остальных очерках, собранных в этой книге, речь идет о текстах словесных. «Семантика метафоры» (глава 2) и «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема» (глава 3) — оба текста относятся к 1971 г. — исследуют то, каким образом эстетические

манипуляции с языком влекут за собой интерпретационное сотрудничество адресата. Два очерка о популярных романах (оба написанные в 1965 г.): «Риторика и идеология в “Парижских тайнах” Эжена Сю» (глава 5) и «Повествовательные структуры у Флеминга» (глава 6) — посвящены (как и очерк о Супермене) текстам, которые нацелены на однозначный эффект и которые, *как кажется*, не требуют от читателя активного сотворчества. Однако теперь, после того как я разработал общий семиотический подход в своей книге «Теория семиотики» (1976 г.), я вижу, что и в этих очерках главное место занимает проблема роли читателя в интерпретировании текстов.

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

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

Чтобы сделать более явной и ясной (и для моих читателей, и для себя самого) сквозную для всех собранных здесь очерков тему интерпретационного сотрудничества, я написал еще и вступительный очерк «Роль читателя». В этом вступлении проблемы толкования текста, к которым я так или иначе подступаю в более ранних очерках, рассмотрены с сегодняшней точки зрения — полностью учитываемой только в главе 8 («Lector in Fabula»). Могут сказать, что тексты,

Предисловие

написанные между 1959 и 1971 гг., следовало бы переписать на более современном жаргоне. Но задним умом всякий крепок, а эти давнишние очерки пусть свидетельствуют о моих постоянных поисках в области изучения текстов на протяжении двадцати лет. Была сделана лишь косметическая правка ради унификации переводов (несколько купюр и небольшие изменения в специальной терминологии), не изменившая первоначальной структуры очерков.

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

ВВЕДЕНИЕ

0.1. Как создавать тексты, читая их

0.1.1. Текст и его интерпретатор

Есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый *тип*^{*1} (a flexible *type*), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций*^{*} (*tokens*). Соответственно возникает задача: исследовать особую стратегию коммуникации, основанную на гибкой системе *означивания* (*signification*). В моей статье «Поэтика открытого произведения» (1959)¹ уже присутствовала в неявном виде идея не-

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

*ограниченного семиозиса**, которую я позже заимствовал у Чарльза Сандерса Пирса и которая стала философской основой моей «Теории семиотики» (Есо, 1976, далее — *Теория*). Но в то же время «Поэтика открытого произведения» предполагала проблему прагматики^{II}. «Открытый» текст не может быть описан в терминах коммуникативной стратегии, если роль его адресата (в случае словесных текстов — читателя) не была так или иначе предусмотрена в самый момент его порождения *как* текста. «Открытый текст» — это характерный пример такого синтактико-семантико-прагматического устройства, в самом процессе порождения которого предусматриваются способы его интерпретации.

Когда в 1965 г. «Поэтика открытого произведения» вышла в переводе на французский язык как первая глава моей книги «*L'œuvre ouverte*»^{III}, мысль о том, что следует учитывать роль адресата, была воспринята структуралистски ориентированными читателями как чужеродное вторжение, как угроза той привычной идее, что семиотическую ткань следует анализировать саму по себе и ради нее самой. В 1967 г. Клод Леви-Стросс, обсуждая с итальянским интервьюером проблемы структурализма и литературной критики, сказал, что он не может принять точку зрения, выраженную в «*L'œuvre ouverte*», потому что произведение искусства — «это объект, наделенный вполне конкретными свойствами, которые должны вычленяться посредством анализа, так что данное произведение как таковое может быть исчерпывающим образом определено на основе этих свойств. Когда Jakobson и я пытались произвести структур-

ный анализ сонета Бодлера, мы подходили к нему не как к «открытому произведению», в котором мы можем найти все, что вложили в него последующие эпохи, но как к объекту, который, будучи однажды создан автором, обладает, так сказать, жесткостью кристалла; и наша задача состояла лишь в том, чтобы выявить эти его свойства»^{IV}.

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

«Кошки, по имени которых назван сонет, в самом тексте называются только один раз — в первом предложении... С третьего стиха слово *chats* становится подразумеваемым подлежащим... [заменяемым] анафорическими местоимениями *ils, les, leur(s)*...»^{V1}

Очевидно, что нельзя говорить об анафорической роли некоего выражения, не подразумевая если и не конкретного эмпирического читателя, то,

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

по крайней мере, некоего «адресата» в качестве абстрактного, но существенного составного элемента в процессе актуализации текста.

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

Более того, по-видимому (как говорят сами авторы статьи), эта порождающая стратегия была нацелена на то, чтобы вызвать у читателя восприятие размытое, неопределенное. Посредством вышеупомянутой семантической ассоциации текст связывает кошек с *coursiers funèbres* (*траурными лошадьми*). Якобсон и Леви-Стросс спрашивают: «О чем идет речь — об обманутой надежде или о ложной идентификации?.. Смысл этого места, которое пытались понять критики, остается двойственным»¹.

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

¹ Там же. В оригинале: «...reste à dessein ambiguë» («...остается умышленно неоднозначным»).

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

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

0.1.2. Прагматика коммуникации: некоторые проблемы

Теория информации предлагает такую стандартную модель коммуникации: есть *Отправитель*, есть *Сообщение* и есть *Адресат* (*Получатель*) — *Сообщение* порождается, а позже интерпретируется, исходя из определенного *Кода*, общего и для *Отправителя* и для *Адресата*. Однако, как уже было показано в *Теории* (2.15), данная модель не описывает адекватно действительные процессы коммуникативного взаимодействия. На самом деле в процессе коммуникации могут одновременно участвовать различные коды и субкоды, сообщение

ВВЕДЕНИЕ

может порождаться и восприниматься в различных социокультурных обстоятельствах (так что коды адресата могут отличаться от кодов отправителя), адресат может проявлять разного рода «встречные инициативы», иметь свои собственные исходные предположения (*presupпозиции**, *presuppositions*), строить собственные объяснительные гипотезы (*абдукции**, *abductions*) — и в силу всего этого сообщение (в той мере, в какой оно воспринимается адресатом и превращается в *содержание* некоего *выражения*) становится не более чем пустой формой, в которую могут быть вложены различные смыслы. Более того: то, что называется «сообщением», обычно представляет собой некий *текст*, т. е. целый комплекс различных сообщений, закодированных различными кодами и функционирующих на различных уровнях означивания (*signification*). Поэтому вышеописанная привычная модель коммуникации должна быть переписана так, как показано на рис. 0.1 (хотя и это — все еще крайнее упрощение):

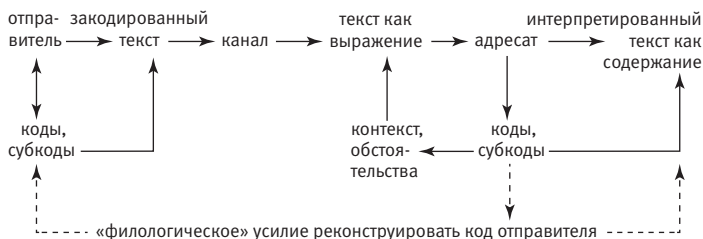
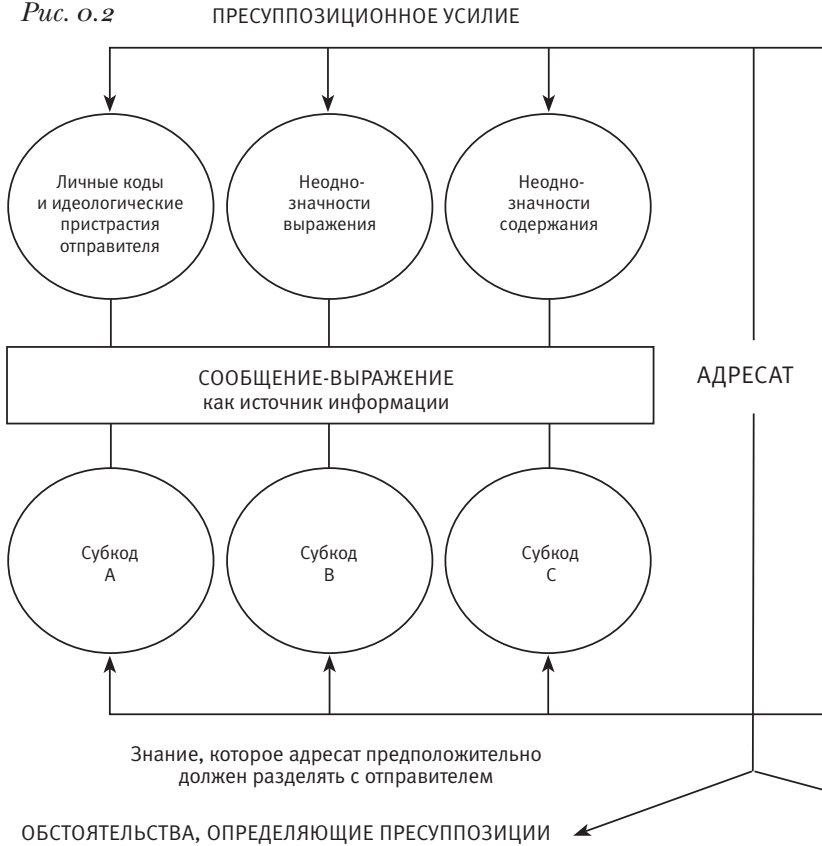


Рис. 0.1

Более адекватная схема семантико-прагматического процесса как целого изображена на рис. 0.2, заимствованном из *Теории*. Даже если отвлечься от правой верх-

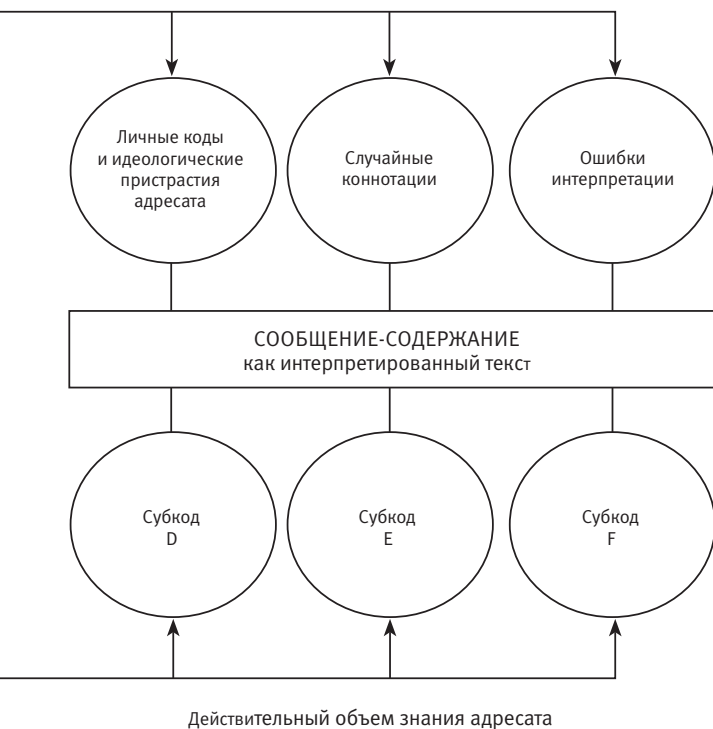
Рис. 0.2



ней части этой схемы (т. е. от «ошибочных» исходных предположений [«aberrant» presuppositions]) и от ее нижних компонентов (т. е. обстоятельств, определяющих или «отклоняющих» эти исходные предположения), очевидно, что представление о кристально ясном текстовом объекте здесь подвергнуто радикальному сомнению.

ВВЕДЕНИЕ

«ОШИБОЧНЫЕ» ПРЕСУППОЗИЦИИ



ПОДЛИННЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, «ОТКЛОНЯЮЩИЕ» ПРЕСУППОЗИЦИИ

Очевидно и другое: рис. 0.2 не описывает какой-то особенно «открытый» процесс интерпретации. Речь идет о семантико-прагматическом процессе вообще. Текст получается более или менее открытым или закрытым лишь в результате игры на тех или иных непременных свойствах (prerequisites) этого общего процесса. Что же касается «ошибочных» исходных

предположений и «отклоняющих» обстоятельств, то они не создают никакой «открытости», но, напротив, производят лишь состояния неопределенности (indeterminacy). Те тексты, которые я называю «открытыми», скорее уменьшают такую неопределенность, тогда как «закрытые» тексты, хотя и нацелены на «послушное» сотрудничество адресата, на самом деле весьма открыты для случайностей прагматики.

о.2. Модель Читателя (М-Читатель)

о.2.1. М-Читатель: как он создается

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

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

- 1) определенный языковой код;
- 2) определенный литературный стиль;
- 3) определенные указатели специализации (так, например, если текст начинается словами: «Соглас-

но последним достижениям в области TeSWeST...», то он немедленно исключает читателя, незнакомого со специальным жаргоном семиотики текста).

Иногда тексты содержат явную (эксплицитную) информацию о том, какому конкретному типу читателя они адресованы (например, книги для детей не только отличаются особым типографским оформлением, но нередко начинаются прямыми обращениями к читателям-детям; в других случаях текст может содержать обращение и к определенной категории взрослых адресатов, например: «Друзья, римляне, соотечественники!»¹). Многие тексты определяют своего М-Читателя тем, что требуют для своего понимания определенной *энциклопедической компетенции*². Например, автор «Уэверли»³ начинает свое повествование, явным образом обращаясь к весьма особому типу читателей, вскормленному на определенной главе *интертекстуальной энциклопедии*:

- (1) «Но увы! Чего могли бы ожидать мои читатели от рыцарственных прозвищ «Гоуард», «Мордонт», «Мортимер» или «Стэнли» или от более нежных и более чувствительных имен «Белмур», «Белвил», «Белфилд» или «Белгрейв», как не страниц, наполненных

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

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

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

банальностями — вроде тех книг, что получали такие имена на протяжении последнего полустолетия»¹.

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

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

о.2.2. М-Читатель для «закрытых» текстов

Однако, как уже сказано [см. о.1.2], эта схема коммуникации слишком абстрактна и идеальна по срав-

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

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

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

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

Что касается комиксов о Супермене и *acta sanctorum*¹ Джеймса Бонда, то в данном случае мы не располагаем подобной социопсихологической информацией, но очевидно, что и эти произведения могут породить самые непредвиденные интерпретации, по крайней мере на идеологическом уровне. Мое идеологическое прочтение комиксов о Супермене — лишь одно из возможных: наиболее естественное для ушлого семиотика, который слишком хорошо знает «коды» индустрии грез в капиталистическом обществе. Но поче-

1 Житий (*лат.*).

му бы не прочитать истории о Супермене просто как очередную разновидность приключенческого романа (romance), свободную от какой-либо педагогической задачи? Такая интерпретация не будет несправедливой. Комиксы о Супермене есть *также* и приключенческие романы, и еще многое другое. Их можно читать по-разному, и каждое прочтение будет независимым от остальных.

0.2.3. М-Читатель для «открытых» текстов

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

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

Автор может предвидеть «идеального читателя, мучимого идеальной бессонницей»¹ (как в случае «По-

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

минок по Финнегану»), способного овладеть различными кодами и готового воспринимать текст как лабиринт, состоящий из множества запутанных маршрутов. Но в конце концов самое важное — не различные маршруты сами по себе, а лабиринтообразная структура текста. Читатель не может использовать текст так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным. Открытый текст, сколь ни был бы он «открыт», не позволяет произвольной интерпретации.

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

Читая роман Флеминга или комикс о Супермене, мы можем лишь догадываться о том, какого читателя имели в виду авторы и каким требованиям должен удовлетворять «хороший» читатель этих произведений. (Я не был тем читателем, на которого рассчитывали авторы Супермена, но полагаю, что я был «хорошим» читателем их произведений. Относительно интенций Флеминга у меня нет подобной уверенности.) Напротив, читая «Улисса», можно экстраполировать образ «хорошего читателя “Улисса”» из самого текста, потому что в данном случае процесс интерпретации — не случайный процесс, независимый от текста как такового, но структурный элемент процесса порождения самого этого текста^{VI}. Если его читает не «тот» читатель (как бы М-Читатель с обратным знаком, неспособный справиться с задачей, которая ему предлагается), то «Улисс» *qua* «Улисс» не состоится. В лучшем случае он станет другим текстом.

Можно — из щегольства — истолковать отношения между Ниро Вульфом и Арчи Гудвином¹ как (n+1)-ю вариацию мифа об Эдипе, и это не разрушит нарративную вселенную Рекса Стаута. С другой стороны, можно — по глупости — прочесть «Процесс» Кафки как тривиальный уголовный роман, но текст при этом рухнет. Текст, можно сказать, «сгорит», как сгорает «самокрутка» с марихуаной, подарив курильщику сугубо личное состояние эйфории.

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

В последней главе этой книги мы увидим, что рассказ Альфонса Алле «Вполне парижская драма» может быть прочтен двумя различными способами: наивно и критически, — но оба типа читателя изначально включены в стратегию текста. Наивный читатель не получит удовольствия от рассказа (в конце он испытает некоторую неловкость), но читатель критический добьется успеха лишь в том случае, если насладится неудачей читателя наивного. Однако в обоих

¹ См. главу 4 этой книги.

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

случаях сам текст и только сам текст, именно такой, какой он есть, говорит нам о том, какого читателя он предполагает. Четкость текстового замысла («проекта») создает свободу для М-Читателя данного текста. Если существует «наслаждение текстом» («jouissance du texte»; Barthes, 1973), то оно может быть пробуждено и изведено лишь с помощью такого текста, который сам прокладывает все пути к «хорошему» чтению (как бы много их ни было и в какой бы степени они ни были predeterminedены заранее).

0.2.4. Автор и читатель как текстовые стратегии

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

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

Но если текст рассматривается именно как текст, и особенно в тех случаях, когда он рассчитан на доста-

точно широкую аудиторию (например, если это роман, политическая речь, научная инструкция и т.д.), отправитель и адресат присутствуют в нем не как реальные полюсы акта сообщения, но как «актантные роли»* этого сообщения (не как *sujet de l'énonciation*, но как *sujet de l'énoncé*) (см.: Якобсон, 1972). В подобных случаях автор проявляется в тексте лишь как

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

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

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

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

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

Все личные местоимения в этом отрывке (выраженные или невыраженные) не указывают на человека по имени Людвиг Витгенштейн или на какого-либо

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

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

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

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

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

0.3. Уровни текста

0.3.1. *Тексты повествовательные и неповествовательные*

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

Вероятно, подобное аналитическое представление — «вне пределов нынешних возможностей семиотики текста как теоретической дисциплины. До сих пор попытки в этом направлении предпринимались лишь применительно к отдельным текстам (и хотя в таких случаях аналитические категории создавались *ad hoc*, они нацеливались и на более общее применение). Примеры наиболее успешных попыток такого рода, на мой взгляд, — это анализ новеллы Бальзака «Сарразин», проведенный Р. Бартом (Barthes, 1970)¹, и анализ рассказа Мопассана «Два друга», выполненный А. Греймасом (Greimas, 1976). Более детальные и более формализованные анализы более коротких отрывков текста (как, например, разбор «Маленького принца» Сент-Экзюпери у Я. Петефи —

¹ *Барт Р. S/Z. Бальзаковский текст: опыт прочтения* / пер. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; общ. ред., вступит. ст. Г.К. Косикова. — М.: *Ad Marginem*, 1994. 2-е изд., испр.: УРСС, 2001. 3-е изд.: М.: *Академический проект*, 2009.