

© Перевод Г.К. Косиков. 1987 (*Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе.* - М: Изд-во Московского университета. 1987).

© OCR Г.К. Косиков. 2009

Источник сканирования: Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц.. сост.. вступ. ст. Г.К. Косикова. - М: ИГ Прогресс, 2000. -с. 196-238.

*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 рассказам<sup>1</sup>: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой; преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь.

---

*Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits // *Communications*, 8, P., 1966, p. 1-27.

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 обращая 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 случайности<sup>2</sup>; 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 факты<sup>3</sup>. 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 разнообразие<sup>4</sup>.

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 контуры<sup>5</sup>. 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 разумным<sup>6</sup> положить в основу структурного анализа повествовательных текстов модель самой лингвистики.

## І. 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, — образуя 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»<sup>7</sup>. 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 лингвисты<sup>8</sup>: 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 существования<sup>9</sup>. 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 дискурса<sup>10</sup>, 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 наметка 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; Греймас<sup>11</sup>, 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<sup>12</sup>?

## 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*<sup>13</sup>.

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 предложения<sup>14</sup>. 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 операции<sup>15</sup>. 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*<sup>16\*</sup>.

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 собой<sup>17</sup>. 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 наклонений<sup>18</sup>. 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 исследованиями<sup>19</sup>. 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 расчленить 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 формалистов<sup>20</sup> 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 расчленить 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 шума<sup>21</sup> (в том смысле, в каком это слово употребляют в теории информации): оно реализует принцип системности в его чистом виде; в произведении искусства нет лишних элементов<sup>22</sup>, хотя нить, связывающая сюжетную единицу с другими единицами, может оказаться очень длинной, тонкой или непрочной<sup>23</sup>.

С лингвистической точки зрения функция, очевидно, представляет собой единицу плана содержания: высказывание становится функциональной единицей<sup>24</sup> 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 слова<sup>25</sup>); 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 слова<sup>26</sup>); когда единица отсылает не к следующей 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 коррелят 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 действий или уровень 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 корреляция<sup>27</sup>. *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»<sup>28</sup>.

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 «завонил 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 смешения 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 хронологии. 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 ожидание<sup>29</sup>; 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* отношения<sup>30</sup>, 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 ту мрачную 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 уровне<sup>31</sup>.

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 шутя 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 игральных 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 хронологии<sup>32</sup>. 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»<sup>33</sup>. Действительно, современные аналитики стремятся «дехронологизировать» и взамен этого «логизировать» повествовательный континуум, пронизать его «первородными молниями логики», как выражался Малларме применительно к французскому языку<sup>34</sup>. 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 описания<sup>35</sup>.

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 подчиняется<sup>36</sup>, и раскрыть тем самым энергетическую, если так можно выразиться, логику сюжета<sup>37</sup>, 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 яacobсоновскому 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.: Яacobсон 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 Бремоном, мы назовем *последовательностью*.

Последовательность — это логическая цепочка ядерных функций, связанных между собой отношением солидарности<sup>38</sup>. Последовательность открывается тогда, когда один из ее членов не имеет солидарного ему antecedента, 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 ловушки<sup>39</sup>. 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 (вляость 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 еще не закончено, как уже может появиться начальный терм другой последовательности: последовательности сочленяются по принципу контрапункта<sup>40</sup>, 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 действия<sup>41</sup> 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 поступков<sup>42</sup>; 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»<sup>43</sup> 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 желанья (или поиска) и ось испытаний<sup>44</sup>; 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 тип<sup>45</sup>. 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 произведениях<sup>46</sup>; 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 предложения<sup>47</sup>. 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 референции<sup>48</sup>, 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 лица<sup>49</sup>. 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), отвлекемся на время от них и скажем несколько слов о знаках повествователя<sup>50</sup>.

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 непрерывно 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 Бога<sup>51</sup>: 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 рассказчиком<sup>52</sup>; 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*<sup>53</sup>.

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 моложавого» 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 аорист<sup>54</sup>; 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 убийцей<sup>55</sup>: 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 высказывания<sup>56</sup>: 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*<sup>57\*</sup>.

## 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 Диомедом<sup>58</sup>, к кодификации зачинов и концовок, к различным формам речи (*oratio directa, oratio indirecta* с ее вводящим словом *inquit, oratio tecta*)<sup>59</sup>, 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 осязаемым: 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 фразе<sup>60</sup>, а Прието - как

«совокупность фактов, известных получателю сообщения в момент семиотического акта и независимо от него»<sup>61</sup>. 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 кодификации<sup>62</sup>, 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 же *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 системой<sup>63</sup>.

Разъединение знаков существует и в естественном языке. Балли изучил это явление применительно к французскому и немецкому языкам<sup>64</sup>; 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 означаемыми, 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 фуги<sup>65</sup>. 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 сим воли-

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 расстройтва сюжета, которое читатель предощущает 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, триллинг (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 тоже время и интеллектуальным: «задержание» оказывает воздействие благодаря своей функции, а не благодаря своему «наполнению»<sup>66</sup>.

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*<sup>67</sup> — 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 изображении<sup>68</sup>). 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)<sup>69</sup>, 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 единиц<sup>70</sup>. 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 означаемого<sup>71</sup>, — 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: непереводимым 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 случаях<sup>12</sup>, 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 непереводимых) 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 органограммы, 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 разьединенных, оказавшихся по соседству или просто гетерогенных элементов текста (какими они даны в повествовательной синтагме, знающей лишь одно измерение — линейное). Если, вслед за Греймасом, 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 *ограничена*: 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...»<sup>73</sup>

Итак, необходимо критически взглянуть на так называемую «реальность» повествовательного текста. Когда в помещении, где дежурит Бонд, раздается телефонный звонок, герой, по словам автора, «думает»: «Связь с Гонконгом всегда работает очень скверно, и отсюда 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 фактором<sup>74</sup>; 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*<sup>75</sup>; 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 одновремен-

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

<sup>1</sup> Напомним, что совсем не так обстоит дело с поэзией или эссеистикой, восприятие которых различается в зависимости от культурного уровня их потребителей.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Ср. историю хеттского *a*, предсказанного Соссюром, но реально открытого лишь полвека спустя (см.: *Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974, с. 50-51).

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> *Martinet A. Réflexions sur la phrase//Language and Society*. Copenhagen, 1961, p. 113.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> См. ниже, III, 1.

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> «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).

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> «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).

<sup>16</sup> Третья часть риторики, *inventio*, не затрагивала языка: ее предметом были *res*, а не *verba*.

<sup>17</sup> *Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale*. P.: Plon, 1958, p. 233.

<sup>18</sup> См.: *Todorov Tz. Les catégories du récit littéraire//Communications*, 1966, № 8.

<sup>19</sup> В этой статье я постарался как можно меньше вмешиваться в ведущиеся ныне исследования.

<sup>20</sup> 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» (*Протт 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.

<sup>21</sup> 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 Вагто, например).

<sup>22</sup> По крайней мере так обстоит дело в литературе, где свобода в выборе означающих (вытекающая из абстрактной природы естественного языка) предполагает гораздо большую ответственность, чем в тех видах искусства, которые строятся на «сходстве» означающих и означаемых; таково, например, кино.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> «Синтаксические единицы (превышающие по размеру предложение) латаются единицами содержания» (*Greimas A.-J. Cours de sémantique structurale, cours ronéoturé, 1964, VI, 5*). Таким образом, изучение функционального уровня является составной частью общей семантики.

<sup>25</sup> «...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*).

<sup>26</sup> Все эти, равно как и вводимые ниже, термины носят предварительный характер.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Валери говорил в этой связи об «уклончивых знаках». Такие «сбивающие со следа» детали широко используются в детективном жанре.

<sup>30</sup> 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).

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Поэтика, 1459 а.

<sup>33</sup> Цит. по: *Bremond Cl. Le message narratif//Communications*, 1964, № 4.

<sup>34</sup> *Mallarmé S. Oeuvres complètes*. P.: Gallimard, 1945, p. 386.

<sup>35</sup> 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. - P. Б.); и действительно, иллюзию создает сам дискурс.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Эта альтернативная по своей сути логика (*сделать то или это*) позволяет уяснить процесс драматизации, обычно происходящий в повествовании.

<sup>38</sup> В смысле ельмслевской двойной импликации: две единицы взаимно предполагают друг друга.

<sup>39</sup> 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 полюсами последовательности: 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*.

<sup>40</sup> Этот контрапункт был предугадан русскими формалистами, наметившими его типологию; он заставляет вспомнить об основных типах «усложненной» структуры предложения (см. ниже, V, 1).

<sup>41</sup> Не забудем, что классическая комедия знала только «актеров», но не «персонажей».

<sup>42</sup> «Персонаж-личность» владеет 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> *Greimas A.-J. Sémantique structurale*. P.: Larousse, 1966, p. 129 sqq.

<sup>45</sup> 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 к какому-нибудь одному персонажу» (*Mallarmé S. Op. cit.*, p. 301).

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> См. анализ понятия грамматического лица, предпринятый Э. Бенвенистом в «Основах общей лингвистики».

<sup>49</sup> 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 суждение некоей «личности».

<sup>50</sup> В работе Ц. Тодорова «Категории литературного повествования» говорится об образе повествователя и об образе читателя.

<sup>51</sup> «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*).

<sup>52</sup> 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 аэдами и другими сказителями, и т.п.) не имеет автора.

<sup>53</sup> Ж. Лакан: «Является ли субъект, о котором я говорю, когда говорю, тем же самым субъектом, что и тот, кто говорит?»

<sup>54</sup> См.: *Бенвенист Э. Цит. соч.*

<sup>55</sup> 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».

<sup>56</sup> 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).

<sup>57</sup> Об оппозиции *logos/lexis* см. работу Ж. Женетта «Границы повествовательности».

<sup>58</sup> *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).

<sup>59</sup> *Sörensen H. Mélange Jansen, p. 150*.

<sup>60</sup> *Halliday J.K. Linguistique générale et linguistique appliquée//Etudes de linguistique appliquée. 1962, № 1, p. 6*.

<sup>61</sup> *Prieto L.J. Principes de noologie. La Haye, 1964, p. 36*.

<sup>62</sup> Сказку, напоминает Л. Себаг, можно рассказывать в любое время и в любом месте, однако не так обстоит дело с мифом.

<sup>63</sup> Валери: «В формальном отношении роман похож на сон; и тот и другой можно определить через одну любопытную особенность: *все их сдвиги принадлежат им самим*».

<sup>64</sup> *Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: ИЛ, 1955*.

<sup>65</sup> «С диахронической точки зрения, отношения, порождаемые одним и тем же пучком, могут проявляться через длительные промежутки времени» (*Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale, p. 234*).

<sup>66</sup> 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 Quel», № 22, p. 88).

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> Валери: «Пруст дробит (и мы чувствуем, что он может продолжать это дробление до бесконечности) такие явления, через которые все прочие писатели обычно просто пересказывают».

<sup>69</sup> И в этом случае разница также зависит от субстанции: литература обладает ни с чем не сравнимыми возможностями эллипсиса, которых лишен кинематограф.

<sup>70</sup> Такая редукция вовсе не обязательно совпадает с членением книги на главы; напротив, похоже, что все чаще и чаще роль глав начинается сводиться к тому, чтобы отмечать разрывы в тексте, выполнять функцию задержания (такова техника романа-фельетона).

<sup>71</sup> «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").

<sup>72</sup> 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.

<sup>73</sup> «Убийство на улице Морг».

<sup>74</sup> Ж. Женетт прав, ограничивая *мимесис* передачей диалогических кусков текста (см. его статью «Границы повествовательности»); кроме того, диалог всегда выполняет смысловую, а не миметическую функцию.

<sup>75</sup> «...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*).