

У М Б Е Р Т О
Ж

UMBERTO ECO

THE ROLE
OF THE READER

EXPLORATIONS IN THE
SEMIOTICS OF TEXTS

LECTOR
IN FABULA

LA COOPERAZIONE
INTERPRETATIVA NEI
TESTI NARRATIVI

УМБЕРТО ЭКО
РОЛЬ
ЧИТАТЕЛЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО СЕМИОТИКЕ ТЕКСТА

Перевод с английского и итальянского
Сергея Серебряного

*Издание второе,
исправленное и дополненное*



издательство

АСТ
МОСКВА

Содержание

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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТКРЫТОЕ

Глава первая. Поэтика открытого произведения	107
1.1	107
1.2	113

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

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

Часть третья. Открытое/закрытое

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

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

ПРИЛОЖЕНИЕ

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

Предисловие

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

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

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

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

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

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

Предисловие

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

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

ВВЕДЕНИЕ

0.1. Как создавать тексты, читая их

0.1.1. Текст и его интерпретатор

Есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый *тип*³¹ (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций** (tokens). Соответственно возникает задача: исследовать особую стратегию коммуникации, основанную на гибкой системе *означивания* (signification). В моей статье «Поэтика открытого произведения» (1959)¹ уже присутствовала в неявном виде идея не-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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