

Ролан Барт

ЭФФЕКТ РЕАЛЬНОСТИ

Пер. с франц. Алисой Демичевой

Когда Флобер, описывая комнату, где находится госпожа Обен, хозяйка Фелисите, говорит, что "на старом фортепиано возвышалась придавленная барометром пирамида коробок и картонок"; когда Мишле, рассказывая о смерти Шарлотты Корде и отмечая, что в тюрьме, до прихода палача, ее посетил художник и написал ее портрет, доходит до такой детали: "по прошествии полутора часов в дверцу позади нее тихо постучали", то эти авторы (в числе многих других) создают понятия, которые структурный анализ, занятый выявлением и систематизацией главных сочленений обычной речи, до сих пор упускает из виду либо потому, что сбрасывает со счетов (не упоминая о них) все "избыточные" (по отношению к структуре) детали, либо потому, что интерпретирует такие детали (автор настоящих строк сам это испытал) как "наполнители" (катализаторы, несущий косвенное функциональное значение, в той мере, в какой складываясь, они образуют какой-либо показатель характера или атмосферы, и, таким образом, в конце концов, используются в структуре).

Однако создается впечатление, что если анализ стремится быть исчерпывающим (да и какая ценность в методе, который не учитывает полностью объект исследования, то есть, в данном случае, всей поверхности ткани повествования?), стараясь ухватить и потом определить роль в структуре абсолютной детали, неделимого единства, мимолетного перехода, то такой анализ неизбежно должен столкнуться с понятиями, существование которых не сможет оправдать ни одна функция (какой бы косвенной она ни была), эти понятия скандальны (с точки зрения структуры), или, что вызывает еще большее беспокойство, кажутся связанными с некоей "роскошью" повествования, столь расточительного, что он разбрасывает "ненужные" детали и таким образом повышает местами стоимость повествовательной информации. Ведь если в описании у Флобера еще можно с натяжкой усмотреть в упоминании фортепиано признак положения в буржуазном обществе, его владельца, а в упоминании картонок — знак беспорядка и как бы упадка, коннотирующих атмосферу дома Обенов, то вряд ли какая-нибудь цель оправдывает появление баро-

метра, предмета, который и не неуместен, и не значим, то есть, с первого взгляда, не входит в разряд "упоминаемого"; во фразе у Мишле так же трудно структурально учесть все необходимые детали: для рассказа необходимо только то, что палач приходит вслед за художником, а продолжительность позирования, размеры и расположение двери не имеют значения (но тема двери, сладость спокойствия смерти, стучащей в дверь, имеют несомненный символический смысл). Пусть даже они немногочисленны, но эти "бесполезные детали" кажутся неизбежными: они содержатся во всяком рассказе, по крайней мере, в обычном западном рассказе.

Незначимое упоминание (понимая слово "незначимое" в его основном смысле: явно выпадающее из семиотической структуры рассказа) уподобляется описанию, даже если кажется, что предмет обозначен лишь одним словом (в действительности чистого слова не существует, барометр у Флобера не упоминается сам по себе, он актуализирован, помещен в референциальную и одновременно синтаксическую синтагму), и этим подчеркивается загадочный характер всякого описания, о котором стоит сказать несколько слов. Общая структура рассказа, по крайней мере, та, которую все до сих пор изучали, кажется по сути своей предиктивной — сводя все к простейшей схеме и не учитывая ~~или~~ многочисленные повороты, задержки, изменения направления и ложные следы, которые, по определению, рассказ навязывает этой схеме, можно сказать, что в каждом сочленении повествовательной синтагмы некто говорит героб (или ~~или~~ читателю, неважно): если вы поступите таким образом, если выберете эту альтернативу, то получите вот это (добавочный характер этих предсказаний не умаляет их практической природы). Совсем иной характер у описания: оно не имеет предиктивных показателей, его структура "аналогична", чисто суммарна и не содержит в себе маршрута выборов и альтернатив, благодаря которому повествование похоже на схему в диспетчерской, обладающую референциальной (и уже не только дискурсивной) временной характеристикой. И здесь кроется оппозиция, антропологически имеющая некоторое значение: когда под влиянием трудов фон Флейша все решили, что у пчел есть свой язык, пришлось признать, что даже если эти насекомые обладают предиктивной системой танцев (при сборе пищи), то ничто в этой системе не напоминает описание. Таким образом, описание является чем-то вроде собственной характеристики так называемых высших языков, в той, очевидно, парадоксальной мере, в которой

оно не оправдано никакой конечной целью действия или общения. Своеобразие описания (или "ненужной детали") в ткани повествования, его одиночество заключает в себе вопрос первостепенной важности для структурного анализа рассказов. Вопрос таков: все ли в рассказе значимо, а если же нет, и в повествовательной синтагме остаются незначимые страницы, то каково, в конечном счете, если ~~можно~~ так выразиться, значение этого отсутствия значения?

Сначала необходимо напомнить, что западная культура, в одном из своих главных направлений, никоим образом не выбрасывала описание из смысла и ставила перед ним конечную цель, подностью литературным миром. Это направление — риторика, а конечная цель — "прекрасное": в течение долгого времени описание несло эстетическую функцию. Античность довольно скоро добавила к двум чисто функциональным жанрам речи — юридическому и политическому, — третий жанр, эпидиктику, торжественную речь, призванную восхитить слушателей (а не убедить их), которая в зародыше содержала (каковы бы ни были ритуальные правила ее употребления — хвала герою или надгробная речь) саму идею эстетической цели языка; в александрийской неориторике (II в.н.э.) высоко ценился экфразис, блестящий пассаж, который можно было отделить от текста (то есть, имеющий свою внутреннюю цель, независимую от функции целого), предметом которого являлось описание места, ~~еще~~ погоды, лиц или произведений искусства. Средневековье продолжило эту традицию. В то время (как прекрасно подчеркнул Курций) описание не подчиняется никакому реализму; не важно, правдиво ли оно (или хотя бы правдоподобно), без стеснения авторы помещают львов и масличные деревья в страны Севера, в счет идут лишь ограничения описательного жанра; правдоподобие здесь не соотносительность (референциальность), но открытая дискурсивность; поскольку закон диктует правила ~~еще~~ речевого жанра.

Вернувшись к Флоберу, можно заметить, что эстетическая задача описания все еще велика. В "Госпоже Бовари" описание Руана (в высшей степени реальный референс) подчинено тираническим требованиям того, что можно назвать эстетически правдоподобным, о чем свидетельствуют изменения, внесенные в этот отрывок во время шести последовательных правок. Сначала замечаешь, что исправления никак не вытекают из более пристального рассмотрения описы-

ваемого: Руан в представлении Флобера остается все тем же, или точнее, если он несколько изменяется от варианта к варианту, то единственно потому, что нужно уплотнить образ или избавиться от многословия, осуждаемого правилами изящного стиля, или же "вставить" подвернувшееся удачное выражение; затем видишь, что ткань повествования, казалось бы, уделяющего такое внимание (по объему, тщательности деталей) предмету "Руан", на самом деле является неким фоном, на который лягут драгоценные камни редких метафор, нейтральной прозаической основой, облекающей сокровище символического содержания, словно в Руане живут риторические фигуры, к которым подходит вид города, словно Руан стоило упомянуть лишь из-за сравнений ("мачты как лес иголок", "острова как огромные черные рыбины", "облака как воздушные волны, бесплутно разбивающиеся об утес"), наконец, видно, что все описание построено с целью уподобить Руан живописному полотну, речь берет на себя функции написанной сцены ("Так, при виде сверху, весь пейзаж казался недвижим, как картина"), и писатель олицетворяет собой платоновое определение художника, который есть деятель третьей степени, поскольку он изображает то, что уже является внешним проявлением сущности. Таким образом, хотя описание Руана совершенно бесполезно для повествовательной структуры "Госпожи Бовари" (его нельзя связать с каким-либо функциональным рядом или с каким-нибудь обозначаемым характером, атмосферы или события), оно вовсе не является неуместным, оно оправдано если не логикой произведения, то, по крайней мере, законами литературы: у него есть свой "причина", оно зависит от соответствия не изображаемому предмету, а культурным законам репрезентации.

Однако эстетическая цель флюберовского описания тесно связана с реалистическими задачами, как если бы соответствие образу, доминирующее или безразличное по отношению к любой другой функции, влекло за собой или явно оправдывало его описание, или в случае же описаний, сведенных к одному слову, его обозначение: эстетические требования здесь смешиваются с требованиями соотнесенности, возможно, если подъезжать к Руану на дилижансе, то вид на город "объективно" не будет отличаться от панорамы, описанной Флобером. Эта смесь-переплетение требований выгодна вдвойне: с одной стороны эстетическая функция, придавая отрывку смысл, останавливает то, что можно назвать головокружением от письма: ведь как только речь перестает вести и ограничивать структурные цели фабулы (функции и признаки), ничто не сможет

избыточными понятиями, и логично, что литература реализма была современницей — плюс-минус десять лет — царствования "объективной" истории, к чему следует добавить современное развитие техники, явлений и институтов, основанных на непреходящей потребности аутентифицировать "реальность": фотография (прямой свидетель "того, что там было"), репортаж, выставки предметов древности (достаточно вспомнить успех выставки Тутанхамона), туристские поездки к историческим памятникам и местам. Все это говорит о том, что "реальное" считается самодостаточным, что оно достаточно сильно, чтобы перевесить любое понятие о "функции", и само его высказывание нимало не нуждается во включении в структуру, и "то, что они были там" и эффект присутствия достаточен для речи.

Со времен античности "реальное" было на стороне истории, но лишь для того, чтобы лучше противопоставить себя правдоподобному, то есть самому строю рассказа (имитации или "поэзии"). Вся антиклассическая культура свилась с мыслью, что реальное никак не могло замутнить правдоподобность; во-первых, потому что правдоподобное — это лишь то, с чем легко согласиться, оно полностью подчинено мнению (общественному) — Николь писал: "Не нужно рассматривать вещи ни сами по себе, ни в том виде, в каком знает их говорящий или пишущий, но только в сравнении с тем, что о них знают читатели и слушатели"; затем, потому что оно всеобщее, а не частное, и это История (отсюда и склонность классических текстов функционализировать все детали, создавать плотные структуры, не оставляя, казалось бы, ни единого высказывания под залог только "реальности"); наконец, потому что правдоподобное никогда не исключает и обратного, поскольку высказывание здесь основано на мнении большинства, но не абсолютного большинства. Главное слово, подразумевающееся в преддверии любой классической речи (подчиненной старинному правдоподобию), это "esto" (пусть будет, допустим). Упомянутое "реальное", случай которого мы здесь рассматриваем, вкраплениями, можно сказать, прожилками, противится такому невольному введению и, только освободившись от всякой постулятивной задней мысли, занимает место в структурной ткани. В этом как раз и кроется разрыв между старинным правдоподобием и современным реализмом; но в этом же залог рождения нового правдоподобия, а оно — то как раз и есть реализм (будем понимать под этим всякую речь допускающую высказывания, подтвержденные только одним реальным референтом).

С точки зрения семиотики "конкретная деталь" создана путем непосредственной сделки между референтом и означающим, означаемое же изгнано из знака, и вместе с ним, разумеется, устранена возможность развить форму означаемого, то есть, сама ~~люб~~ повествовательную структуру (литература реализма - это, конечно, литература повествовательная, но поскольку реализм в ней является вкраплением, ошибкой, привязан к "деталям", постольку даже самый невообразимо реалистический рассказ развивается по ирреальному пути). В этом суть того, что можно назвать "референциальной иллюзией". Истина этой иллюзии в том, что устраненное из реалистического высказывания в качестве денотационного означаемого "реальное" возвращается в качестве означаемого коннотации, поскольку в тот самый момент, когда детали как будто непосредственно отражают реальность, они только означают ее: барометр у Флобера, дверца у Мишле, в конце концов, говорят лишь об одном: мы - реальные, и именно категория "реального" (а не ^{ее} случайное содержание) является в данном случае означаемым; иными словами, ослабление означаемого в пользу референта самим означающим реализма; происходит "эффект реальности", основа скрытого правдоподобия, составляющего эстетику всех расхожих произведений современности.

Это новое правдоподобие сильно отличается ~~шиш~~ от старого, поскольку это и не следование "законам жанра", и даже не их маска, но она отвечает на намерение извратить тройственную природу знака с целью сделать из текста чистое слияние предмета и его выражения. Разложение знака - кажется, главное дело современности - наверняка присутствует в реалистическом творчестве, но в виде некоторой регрессии, поскольку совершается во имя полноты соотносительности, тогда как сегодня речь идет, напротив, о том, чтобы сделать знак пустым, бесконечно отдалить его предмет вплоть до радикального пересмотра вековой эстетики "репрезентации".