

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Р.В. Черкасов

ТРАНСФОРМАЦИИ “КОНКРЕТНОЙ ДЕТАЛИ” В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Ролан Барт в работе “Эффект реальности” делает предметом своего “демитифицирующего” анализа “незначимые” элементы повествовательного текста, “лишние по отношению к структуре детали”¹, “которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной”²; его задача – включить эти детали в повествовательную структуру, выяснить все-таки их структурную функцию, т.е. – определить значимость передаваемой ими информации³.

Барт показывает, что информация, которую заключают в себе “не-нужные” детали, – это информация о “конкретной реальности” (он приводит в качестве примера упоминание барометра при описании комнаты в “Простой душе” Флобера: упоминание этого предмета ничем не мотивировано, единственным основанием его является то, что барометр как бы “на самом деле” висел на стене гостиной комнаты г-жи Обен). “Реальность” не вписывается в смысловую структуру произведения и даже противостоит ей как живая жизнь артефакту; свободная от функциональной нагрузки, она вносит неупорядоченность в повествование и закрепляется в нем лишь в силу неоспоримости своего присут-

ствия как вещи (“чистое “изображение реальности”, голое изложение “того, что есть” (или было) как бы сопротивляется смыслу”⁴; “все это говорит о том, что “реальность” как бы довлеет себе, что у нее хватает силы отрицать всякую “функциональность”, что сообщение о ней совершенно не нуждается во включении в какую-либо структуру и что “там-так-было” – это уже достаточная опора для слова”⁵). Однако следующим шагом Барт разоблачает (“демистифицирует”) эту картину непосредственного проникновения в текст живой “реальности” и бытия ее в тексте в виде неупорядоченных, внеструктурных элементов – разоблачает как иллюзию. Изображенная в произведении, “конкретная реальность” становится знаком “реальности”: “стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее”⁶ – “реальность” становится коннотативным означаемым таких деталей.

Необходимо теперь описать “конкретную деталь”, подключив к изложению семиотическую структуру “мифа”, разрабатываемую Бартом в ранних работах⁷. Напомним: “миф” представляет собой вторичную (коннотативную) знаковую систему, “для которой первичный язык служит планом выражения: коннотация создает новые смыслы, присоединяя их к первичным”⁸. Так, флюберовское упоминание барометра является первичной семиотической системой (знаком-объектом), к которой прилепляется, паразитируя на ней и превращая ее самодостаточную смысловую полноту в пустую материальную оболочку, новое – коннотативное – означаемое, которое можно обозначить словом “реальность”, или – более неуклюже, но и более адекватно – “реальностьность”⁹. “Лишние” детали “говорят в конечном счете только одно: мы – реальность; они означают “реальность” как общую категорию, а не особенные ее проявления”¹⁰; т.е. слово “барометр” в повести Флобера фактически не означает вещи с таким названием, не несет информации о конкретном предмете, именуемом “барометр”, эта информация – не имеющая функциональной роли и действительно лишняя по отношению к смысловой структуре повествования – подавляется, оттесняется и замещается новой информацией, новым (коннотативным) означаемым – “реальностьность”.

В размышлениях Барта подразумевается следующий процесс: “реальность”, проникая в повествование, внося в него момент неупорядоченности и произвола, отрицающего всякую структурность, всякую замкнутость организованности во имя разомкнутости “живой жизни”, — эта “реальность” заклиняется в тексте, превращается в собственный знак. Слово “барометр”, отчужденное от своего смысла и означающее “реальность” как общую категорию”, перестает быть устрашающим, грозящим повествованию нарушением законов его художественной структуры, теперь оно становится волнующим в своей зачатой опасности и успокоительным в своей наличной безобидности: “реальность” изображена и побеждена художественной структурой. Более явственно такое представление о взаимоотношениях “реальности” и литературного текста Барт высказывает в “Нулевой степени письма”: в повествовании “явления действительности, будучи описанными, уже не могут бессмысленно громоздиться друг на друга”¹¹, “действительность как бы ужимается, обретает привычные черты, укладывается в рамки стиля и не выходит за границы языка”¹², “повествователь укладывает мозаичную действительность в тесное, стерильное ложе слова”¹³ — многоликая и бесструктурная действительность схватывается, объективируется в знаке и как таковая упорядочивается в соответствии с требованиями повествовательной структуры (ведь упорядочить действительность можно только сведя ее к знакам). “Конкретная деталь” принадлежит богатому арсеналу “мифологических” средств литературы и подобно тому, как назначение всякого “мифа” — скрывать (“мифологизировать”) действительность (некое реальное явление в нем обозначается, объективируется в знаке и подменяется своим знаком), так и “конкретная деталь”, обозначая “реальность”, скрывает ее, подменяет “реальностью”.

Укрощая свою внеструктурность, “конкретная деталь” обретает функцию, которая и состоит в означивании “реальности”, т.е. — в сообщении повествованию качества “достоверности”. Наличие такой “лишней” детали в художественном тексте сигнализирует читателю, что перед ним произведение, написанное в реалистической манере, где

фиксируются даже “незначимые” моменты, просто потому, что они “были”, где все “как в жизни”, ведь “в жизни” тоже много “незначимо-го”. Словом, “конкретная деталь” фундирует рассказ в “реальности”, атрибутируя ему “подлинность”.

К схожим выводам Барт приходит и во “Введении в структурный анализ повествовательных текстов”: он пишет, что нарративные единицы с неявной функцией (т.е. “лишние” элементы, которые здесь именуются “катализаторами” и “информантами”) – это “операторы, придающие рассказу реалистичность, и в этом смысле они обладают неоспоримой функциональностью – но только не на сюжетном, а на повествовательном уровне”¹⁴. Если информация первичного знака (знака-объекта) не подчиняется никакому функциональному заданию, то информация вторичной семиологической системы (коннотативное означаемое) подавляет пугающую немотивированность первичного означаемого и возвращает деталь в успокоительное лоно структурности: на уровне коннотации “нефункциональная” единица обретает функцию – быть знаком реалистического письма.

Таким образом, “конкретная деталь” – это знак-“миф”, общепринятая условность реалистического письма, как будто отсылающая к “реальности”, а на самом деле заклинаящая ее в знаке. Эта идеологическая природа “конкретной детали” и является непосредственным объектом критической интенции Барта.

Принимая условия игры, предлагаемые Бартом, и размышляя далее в этом направлении, обратимся к современной русской литературе.

Известно, что в повествовательной литературе XX века наблюдается тенденция к отказу от традиционных форм обозначения “реальности” (одной из которых и является прием “конкретной детали”) или к их существенному переосмыслению. Мы предлагаем рассмотреть, какие основные типы трансформации “конкретной детали”, направленные на преодоление ее “мифологического” означаемого, вырабатывает русская литература последних десятилетий. Иначе говоря, предметом рассмотрения будут некоторые, кажущиеся нам наиболее значимыми, стратегии борьбы с “мифом” “реальности”, реализуемые

в художественно-семиотическом пространстве “конкретной детали”. Это, мы надеемся, позволит сделать некоторые наблюдения над “мифологией” “реальности” в современном повествовании.

1. Данная стратегия нацелена на радикальное разрушение “мифа”. Это возможно только на путях отхода от изобразительности, когда, по словам Женетта, происходит “поглощение повествования [...] дискурсом пишущего писателя”¹⁵, когда главной (или же единственной) изобразительной целью дискурса оказывается он сам. Действительно, если нельзя освободить от “мифа” первичную знаковую систему (См. Барт Р. Мифологии...), то можно убить “миф”, подвергнув первичную знаковую систему (т.е., в нашем случае, “конкретную деталь”) деструкции, в результате которой она теряет изобразительность, перестает быть традиционным литературным знаком и тем самым перестает быть удобным материальным субстратом для коннотации “реальности”.

Деструкция изобразительной направленности “конкретной детали” может сопровождаться ослаблением (или разрушением) самой презентативной способности знака либо осуществляться без него – на этом основано внутреннее деление данной стратегии на две разновидности.

1.1. Деструкция изобразительной интенции “конкретной детали” может реализовываться как такая деформация смысловой структуры знака, вследствие которой означаемое отодвигается в область неопределенности и элемент лишается необходимой для него конкретности (т.е. перестает соответствовать определению “конкретная деталь”). Пример из прозы В.Лапицкого: “Я, встав осенним утром, вышел из дома и поехал куда-то на метро. [...] Напротив меня сидели шесть человек (если угодно – семь)”¹⁶. Количество сидевших напротив указывается с точностью (“шесть человек”), однако следующая фраза (“если угодно – семь”), дополняющая первое сообщение, проблематизирует его и предлагает иной вариант “реальности”. И первое, и второе сообщения входят в состав “конкретной детали”, понимаемой как целокупный знак, так как отсылают к одному референту, имеют одну текстовую функцию и связаны отношениями дополнительности, но при этом они несут различную информацию о предмете высказывания. Второе сооб-

шение, присоединяясь к первому, формально дополняя, развивая, оговаривая его, тем самым распространяет (и остраивает) означаемое “конкретной детали” и превращает ее в текстовый элемент, состоящий из двух сегментов, содержание которых противоречит друг другу. В результате конечное, итоговое означаемое “конкретной детали” теряет однозначность и превращается в неразрешимую апорию, в парадоксальную конструкцию с двумя равноправными смысловыми возможностями: “шесть” и “семь”. “Конкретная деталь”, с очевидностью заявленная в первой фразе, разрушается в процессе своего развертывания, становится “деконкретизированной деталью”.

Аналогичный пример из рассказа А. Левкина: “Номер два была с виду женщиной, так что ее окурки измазаны не даже малиновой, а алой или же, возможно, клубнично-клюквенной помадой”¹⁷. Цвет губной помады получает три альтернативных определения (“малиновый”, “алый”, “клубнично-клюквенный”), и конкретность означаемого вновь оказывается проблематичной. Однако если в предыдущем примере “конкретная деталь” создается конкретным утверждением относительно референта (“шесть”), а затем разрушается введением альтернативного утверждения (“семь”), находящегося с первым утверждением в отношениях взаимоисключения (либо “шесть”, либо “семь”), то настоящий пример представляет более сложный случай.

Сообщения, дающие различные наименования цвету губной помады, имеют форму не утверждений, а предположений, носят гипотетический характер, поэтому они не образуют в совокупности неразрешимой апии с четкой противопоставленностью членов, каждый из которых вполне отрицает другого, но отсылают друг к другу, в определенной степени уточняют друг друга, находясь отчасти как бы в некоем сообществе. Сообщение, что помада была “не даже малиновой”, не содержит однозначного отрицания возможности идентификации цвета как малинового, скорее, оно говорит, что цвет был очень похож на малиновый, был почти малиновым, но все же, пожалуй, иным. Разговорная инверсия “не даже” сигнализирует о неуверенности, с которой рассказчик расстается с версией о малиновом цвете и решает попопро-

вать подыскать более точное, как он надеется, определение. “Не даже малиновой, а алой” – требуемая дефиниция как будто найдена, но и она кажется рассказчику не совсем точной: принимая ее, он все-таки продолжает поиск. “Или же, возможно, клюквенно-клубничной” – информация этого сообщения представляется одновременно и альтернативной предыдущей (об этом говорит союз “или”, подразумевающий необходимость выбора между двумя возможностями), и развивающей, уточняющей ее; тем не менее и это определение не принимает облик окончательного утверждения (модальность предположительности вносится в него словом “возможно”).

Как видим, здесь мы имеем дело не с жесткой и непримиримой альтернативностью различных сообщений, но с более текучей конструкцией притяжения-отталкивания. Ни одна предлагаемая цветовая дефиниция не является объектом категорического отрицания со стороны остальных дефиниций, равно как ни одна из них не является объектом категорического принятия как наиболее истинная. Различные наименования цвета уточняют, частично отвергая и частично принимая, друг друга, и сами, в свою очередь, предстают в принципе верными, но не вполне точными (нуждающимися в уточнении). “Конкретная деталь” соткана из этих уточнений, в них она и растворяется. Парадоксальным образом, уточнения, призванные как будто конкретизировать сообщаемую информацию, на деле производят обратный эффект – лишают деталь всякой точности. Так как ни одна дефиниция не приобретает статус позитивного утверждения или не объявляется хотя бы сравнительно наиболее адекватной, фраза в целом являет собой не “путь к истине”, достигаемой с помощью ряда последовательных конкретизаций, а круговорот равноправных предположений, способных бесконечно уточнять друг друга, но не приводящих ни к какой итоговой точности, – конкретность детали тонет в этом круговороте.

Оба проанализированных случая демонстрируют, что повествовательный дискурс конструирует “конкретную деталь” (или, точнее, не конструирует, а лишь заявляет, слегка сгущается, принимая ее очертания), чтобы немедленно подвергнуть ее семиотической деструкции,

сделав ее означаемое принципиально неопределенным. В самом деле, если бы целью дискурса было дать действительно точное указание на некий референт (разумеется, вымышленный, не существующий вне текста), восприятие которого при этом почему-либо характеризовалось бы неопределенностью (например, в силу каких-то причин “на самом деле” было неясно, шесть или семь человек сидят напротив рассказчика в вагоне метро, или, к примеру, по причине тусклого кухонного освещения – такую мотивировку можно вычитать из текста А. Левкина – был плохо различим цвет помады на окурках), “конкретная деталь” могла найти непротиворечивое выражение, используя более обобщенные формы высказывания (например, возможно сказать, что напротив сидели “несколько человек”, а помада была “красного оттенка”, “темно-красной”, “насыщенного красного цвета” и т.п.). Однако точность не входит в задачи дискурса, нуждами которого (а не особенностями “самого” референта), следовательно, и определяется зыбкая противоречивость “деконкретизированной детали”.

Деталь в значительной степени утрачивает свою изобразительность, так как не дает ясного представления именно о тех атрибутах предмета, отразить которые она как будто предназначена, не воспроизводит “реальные” особенности предмета в художественном повествовании, а предлагает читателю вместо них набор несущих различную информацию сообщений, индифферентных к “истине” изображаемой “реальности” и к миметическому заданию. Предмет предстает как бы ускользающим, избегающим апперцептивного схватывания в словесном определении, почти прозрачным. Параллельно ослаблению изобразительной функции возрастает выразительная функция “деконкретизированной детали”, иначе говоря, освободившись в должной степени от “реального” предмета, обезвредив его, дискурс выдвигает на передний план себя, свою речевую ткань. “Деконкретизированная деталь”, по видимости, потерпевшая неудачу в изображении предмета, оказывается, по сути, вовсе и не направленной на это изображение, она обладает смыслом независимо от него. Предмет, со своей стороны, не является целью дискурса, он предстает лишь поводом для развертывания дис-

курсивной игры, а “деконкретизированная деталь” – пространством для этой игры. Поэтому дискурс конструирует предмет, не стремясь придать ему “реальности”, но напротив – обнажая его фиктивность и полную подчиненность плану выражения. Так, в примере из рассказа В.Лапицкого мы наблюдали открытое приглашение к читателю принять участие в конструировании референта: “Напротив меня сидели шесть человек (если угодно – семь)”, – читатель как бы сам может остановить выбор на числе, кажущемся ему наиболее подходящим; референт не представлен преданным дискурсу, он конструируется здесь и сейчас, с привлечением даже участия публики.

В примере из прозы А.Левкина указание на референта является поводом для того, чтобы развернуть сеть уточнений, которые мы рассматривали, интересуясь, прежде всего, формой высказываний (утвердительно или предположительно) и логическими взаимоотношениями этих сообщений друг с другом (т.е. находились в сфере синтактики). Если же приглядеться к самой информации, содержащейся в этих уточнениях (к их семантике), окажется, что они, в общем, и не преследуют цели наиболее адекватного отображения предмета, но увлечены своей, не зависимой от него, игрой и имеют значимость не столько в логическом плане, сколько в ассоциативно-языковом. В самом деле, даже признавая, что наименования “малиновый”, “клубничный”, “клюквенный” характеризуют какие-то вполне определенные цвета (что не очевидно: действительно ли можно говорить о “клубничном” цвете?), пожалуй, довольно трудно будет отличить “малиновый” от “клубнично-клюквенного”, во всяком случае, в интересы читателя не входит столь скрупулезно точное определение цвета губной помады, достигающее до разграничения микроскопических оттенков. Можно сказать, что это видимое устремление к максимальной точности является иллюзорным, игровым, и следовательно, педантичные уточнения только не приводят, как мы уже знаем, ни к какой “истине” о цвете помады, – они и не ищут ее, а их логическая значимость мнима. Зато эти “ягодные” наименования ассоциируются с распространенными сортами варенья (напомним: дело происходит на кухне), которое бывает “малиновым”,

“клубничным” и “клюквенным”, – два последних наименования сливаются в одно, образуя причудливый вкусовой оксюморон, смешение противоположностей – очень сладкого и очень кислого, – чей неожиданный союз подкрепляется фонетическим созвучием: “клубнично-клюквенной”. “Алый” тон, проникая в эту маленькую вкусовую симфонию, не дает забыть, что разговор ведется все-таки о цвете, и своей “несъедобностью” и, сравнительно с остальными, излишней яркостью добавляет еще один контраст в ассоциативно-образную игру.

Итак, “деконкретизированная деталь” совмещает два пути, ведущих к освобождению от изобразительности (и следовательно, от “реальности”), которое воплощается, соответственно, на двух уровнях. Во-первых, на уровне внутренней структуры детали, которая подвергается деструкции, в результате чего знак перестает давать ясное представление о референте. Во-вторых, на уровне структуры повествования, где изобразительная функция знака теряет самостоятельность, подчиняясь выразительной функции.

1.2. Отказ от изобразительности может осуществляться и как реализация только второго пути: подчинение изобразительной интенции “конкретной детали” плану выражения, но без качественных изменений в структуре знака, сохраняющего свою презентативную способность. “Конкретная деталь” продолжает указывать на некий референт, однако значимым становится не информация, а сам знак, который это указание осуществляет. Проиллюстрируем этот случай примером из уже цитировавшегося текста А.Левкина: “Третий был некто с какой-то дырой во лбу размером в три копейки 1961 года, часть общего дыма уходила туда, оседая в глубинах мозга и затуманивая его представления о том, где он сейчас”¹⁸. Размер дыры во лбу определяется предельно точно, но значимой является не эта информация, а способ ее представления. Сравнение дыры с советской трехкопеечной монетой в текстовом пространстве фразы обладает самостоятельным смысловым наполнением, порождая ряд образных ассоциаций: отсылка к советскому времени, памятного, но словно подернутому туманной дымкой (рассказ написан в 1990-е годы), вызывающему чувство легкой, слегка тош-

нотворной ностальгии и ощущение исходящей от него неявной угрозы; сопоставление трагического (“дыра во лбу” – пуля? смерть? – не названная этими именами, она прозрачно подразумевает их как свои причину и следствие) и тривиального (мелкая монета – знак быта, повседневности; ср. также выражение “простой как три копейки”). Выявление смысловых ассоциаций можно продолжить, но наша цель – показать самостоятельную важность “дискурсивного измерения” “конкретной детали”.

В ряде случаев информационное содержание элемента демонстративно обуславливается нуждами дискурса, что ломает иллюзию “реальности”, обнажая фиктивную природу референта. Показательный пример такого рода мы находим у В.Нарбиковой: “Для симметрии было десять часов, десять минут”¹⁹. Сообщение точного вплоть до минуты времени, в которое происходит действие рассказа, является “конкретной деталью”, однако иллюзия самодостаточной “реальности”, которая “как бы сопротивляется смыслу”²⁰, разрушается; указание в тексте именно этого часа и этой минуты открыто мотивируется дискурсом: “десять часов десять минут” “было” не потому, что “так было в действительности”, а “для симметрии”. “Реальность” утрачивает самостоятельную значимость и предстает одной из производных игровой деятельности дискурса.

Таким образом, в пределах этой стратегии “миф” “реальности” в “конкретной детали” разрушается посредством деструкции ее изобразительной интенции. Но “одолеть миф изнутри чрезвычайно сложно, ибо действия, посредством которых от него пытаются избавиться, сами становятся его добычей”²¹. Избавившись описанным радикальным способом от коннотирования “реальности”, бывшие “конкретные детали” начинают подчас столь же навязчиво коннотировать “не-реальность”, фиктивность – один “миф” замещается другим.

2. С “мифом” можно бороться, не разрушая его, а объективируя (Р.Барт называет эту стратегию борьбы с “мифом” самой эффективной и описывает ее в семиотических понятиях на с.262-264 “Мифологий”) и разоблачая в процессе иронического обыгрывания. В этом случае “конкретная деталь” маркируется как принадлежащая “чужому” дискурсу,

над которым надстраивается новая дискурсивная система, превращая его в объект иронического дистанцирования и игровых манипуляций. Хотя “конкретная деталь” продолжает отсылать к некоторой “реальности”, конечной целью изображения здесь является “чужой” дискурс, которому она принадлежит, а потому объективирующая стратегия, как и предыдущая, тоже связана с отказом от изобразительности. Этот подход в различных вариантах широко распространен в русском классическом постмодернизме, а потому не требует дальнейших пояснений и подробного анализа случаев, иллюстрирующих его применение. Когда В. Сорокин в рассказе “Геологи” пишет: “Сидящий у заиндеветшего окошка Иван Тимофеевич все так же неторопливо попыхивал своей желтой костяной трубкой”²², указание на желтый цвет трубки (“конкретная деталь”) принадлежит “чужому” дискурсу, который является объектом иронического обыгрывания со стороны “третичной семиологической цепи”²³ – текста В. Сорокина. Если в системе дискурса-объекта данный элемент имеет свою обычную функцию, обозначая реалистичность повествования, то в системе “демистифицирующего” дискурса он превращается в саморазоблачающийся идеологический знак реалистического письма.

3. В ряде современных художественных текстов, таких, как “Укус ангела” П. Крусанова или, к примеру, “Мифогенная любовь каст” С. Ануфриева и П. Пепперштейна, “конкретная деталь” сохраняет свою структуру и функциональную направленность, однако изображаемый в произведении мир предстает принципиально иным по отношению к той действительности, которую знает читатель, т.е. принципиально “не реальным”, “виртуальным”. Так, в “Укусе ангела” П. Крусанов “переписывает” мировую историю, предлагая иной вариант развития исторических событий и используя для этого средства из арсенала *fantasy*; “Мифогенная любовь каст” рисует отечественную войну 1941-1945 гг. как борьбу таинственных сил, сказочных персонажей, воюющих друг с другом с помощью психоделической магии. Возникает двойственный эффект: “конкретная деталь” сообщает “достоверность” и фундирует в “реальности” повествование абсолютно “не реальное” и откровенно заявляющее о себе как о таковом. При этом, если у Крусанова “вирту-

альность”, определяя макроуровень изображаемого мира в целом, не затрагивает микроуровень – референт “конкретной детали” (“В канаве у деревенской улицы среди зарослей лабазника возились три поросенка”²⁴, “лабазник” – реально существующее растение, и ничего фантастического в том, что он рос “в канаве” и в нем “возились три поросенка”, нет), то в “Мифогенной любви каст” сам предмет, на который указывает “конкретная деталь”, может быть “виртуальным”. Так происходит, например, при описаниях многочисленных превращений героя романа – парторга Дунаева: “Дунаев вдруг обнаружил, что представляет из себя теплую, только что испеченную булочку с корицей”²⁵. Превращение героя в булочку – ситуация фантастическая, которой конкретная деталь атрибутирует “достоверность”, точно характеризуя продукт случившейся метаморфозы и дополняя сообщение о нем “немотивированной”, “лишней” информацией: “булочка с корицей”.

Такая “достоверность” является игровой: “конкретная деталь”, создавая иллюзию “реальности” повествования, сама же ее и разоблачает. Указание на то, что герой превратился не просто в булочку, а в булочку именно (и почему-то) “с корицей”, конечно, не заставит читателя поверить в действительность этой ситуации, и “конкретная деталь” и не нацелена на то, чтобы его обмануть, демонстрируя собственную искусственность.

Однако “конкретная деталь” классического реалистического повествования тоже может быть интерпретирована как “маска, указывающая на себя пальцем”. В “Нулевой степени письма”, рассуждая о литературе как “мифологической” (“идеологической”) системе, Барт писал, что любой художественный текст коннотирует собственную литературность: в литературе “должен быть опознавательный знак чего-то, что отлично от ее содержания и конкретной формы, и это “что-то” – ее замкнутость, благодаря которой она, собственно, и заявляет о себе как о Литературе. Отсюда – совокупность знаков, существующих вне связи с конкретными идеями, языком или стилем и призванных обнаружить изоляцию этого ритуального слова среди плотной массы всех остальных возможных способов выражения”²⁶. Присмотревшись к “конк-

реальным деталям”, мы увидим, что они являются не только знаками “реальности”, но и знаками литературности, и это не два разных смысла, а два оттенка одного коннотативного означаемого, сливающиеся в плотное единство в понятии “реализм”. Действительно, “конкретная деталь”, содержа в себе зачатую, олитературенную “реальность”, становится традиционным приемом реалистического письма, начинает означать особым образом организованный, замкнутый дискурс – Литературу, т.е. коннотировать свою искусственность. Флоберовское указание на “барометр” свидетельствует о фактичности повествования, для которого главное – не смысловые структуры художественного построения, а “факты”, “сами вещи”, упоминаемые не потому, что они значимы, а потому, что они “были на самом деле”. Понятно, что это художественная иллюзия, так как та же комната г-жи Обен, становясь предметом описания, подчиняется задачам этого описания, становится фактом литературного дискурса, который наделяет ее предметы определенной, необходимой для него значимостью, – комната теряет внедискурсивную немому суверенной вещи, которой она, впрочем, и не обладала, так как вызвана к существованию самим литературным дискурсом. И эта иллюзия никого не обманывает, читатель и без помощи “демитифицирующих” процедур прекрасно видит ее, благодаря тому, что “конкретная деталь” не только является условностью, но и вполне откровенно заявляет о себе как об условности. Мы здесь говорим не об игровой двойственности, являющейся сущностным моментом любой эстетической деятельности (и непонимание которой считается грехом и уничтожительно именуется “наивным реализмом”), т.е. не о “маске”, скрывающей некое “лицо”, а о том, что “маска” сама “указывает на себя пальцем”.

“Конкретная деталь” в некоторой степени сама разоблачает себя как идеологический (“мифологический”) знак. “Виртуализация” изображаемого не порождает, а лишь несколько усиливает саморазоблачительную интенцию “конкретной детали”, создавая отмеченный нами контраст между формой “достоверности” и откровенно “не реальным” содержанием, но это не приводит ситуацию к качественному сдвигу –

к разрушению “мифа”. Разоблаченный знак-“миф” продолжает, тем не менее, существовать и выполнять свою функцию – утверждать повествование в “реальности”. Осознавая всю условность изображаемого, читатель продолжает сквозь всевозможные “кавычки” следить за фантастическими превращениями Дунаева как за мнимо-достоверной историей, “фиктивно-реальностным” рассказом. Таким образом, “конкретная деталь” является формальным образованием и функционирование ее не зависит от содержательного наполнения: отсылает ли она к миру “реальному” или “виртуальному”, она одинаково атрибутирует повествованию “достоверность”.

Сделаем выводы из сказанного.

1. Все три рассмотренные нами стратегии по-разному реализуют отказ от изображения “реальности”: первая стратегия стремится не изображать “реальность”, вторая – изображать, но не “реальность”, а “чужой” дискурс, третья – изображать “реальность”, но другую, “виртуальную”.

2. “Миф” “реальности” базирован в формальной структуре знака “конкретной детали” и замкнут в ней, он не зависит от внешних по отношению к структуре знака содержательных факторов – “реальности” изображаемого мира или даже самого изображаемого референта: конкретное указание на любой “виртуальный” предмет, принадлежащий сколь угодно “виртуальному” миру, будет порождать эффект “реальности” и означивать “достоверность” повествования.

Примечания

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.392.

2. Там же. С.394.

3. Функциональная структура произведения для Барта-структуралиста – это структура означаемых, функциональности означающего он не признает: “Высказывание становится функциональной единицей благодаря тому, “о чем оно сообщает”, а не благодаря способу сообщения” (Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательного текста // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.395.

4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С.398.
5. Там же. С.398.
6. Там же. С.400.
7. Эта проблематика намечена в “Нулевой степени письма” и более развернута в “Мифологиях”.
8. Зенкин С. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии // Барт Р. Мифологии. М., 2000. С.18.
9. На страницах “Мифологий” Барту приходилось неоднократно извиняться за неблагозвучность подобных неологизмов, но оправдывать их употребление необходимостью как-то именовать “мифические” понятия, т.е. коннотативные означаемые знаков-“мифов”.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С.400.
11. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. М., Екатеринбург, 2001. С.342.
12. Там же. С.342.
13. Там же. С.341.
14. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательного текста // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.400.
15. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2-х т. М., 1998. Т.1. С.298. И далее: “Литература словно исчерпала или же превзошла возможности изобразительного рода и стремится к уходу в бесконечное говорение своего собственного дискурса” (Там же. С.299). Конечно, отказ от изобразительности – явление широкое и многоаспектное, но нас оно интересует только в связи с заявленной выше проблематикой “конкретной детали”.
16. Лапицкий В. Борхес умер. Спб., 2000. С.136.
17. Левкин А. Междущарствие. Спб., 1999. С.5.
18. Там же. С.5.
19. Нарбикова В. Избранное, или Шепот шума. М., 1994. С.9.
20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С.398.
21. Барт Р. Мифологии. М., 2000. С.261.
22. Сорокин В. Сборник рассказов. М., 1992. С.293.
23. Барт Р. Мифологии. С.262.
24. Крусанов П. Укус ангела. Спб., 2000. С.80.
25. Ануфриев С., Пеплерштейн П. Мифогенная любовь каст. М., 1999. С.128.
26. Барт Р. Нулевая степень письма. С.327.