

Дарья Барышникова

«Правда вымысла» Риффатера и проблемы нарратологии.

Майкл Риффатер существовал параллельно в двух традициях (французской и американской), и это объясняет, что он воспринимался одним из ключевых посредников¹ между европейским структурализмом и американской «новой критикой» и одним из главных сторонников идей французского структурализма в США. Теория Риффатера описывается как следующая структурализму в 1960–70е гг. Далее, когда его внимание было сосредоточено на проблеме читателя и восприятия текста, его позицию связывают с проблематикой рецептивной критики, или школы реакции читателя². Начиная с 1970х гг. Риффатер всё более ориентируется на исследование роли читателя в интерпретации текста. Важнейшие идеи, лежащие в основе подхода М. Риффатера, следующие: смысл литературного произведения заключается в языке текста и существует независимо от отношения к нему читателя (предшествует ему). При этом смысл произведения является функцией реакции читателя на этот текст и вне этой реакции не может быть точно описан.

Чтобы обозначить проблемное поле, в котором находится исследование Риффатера «Правда вымысла» («Fictional Truth», 1990), посвящённое проблемам изучения художественных текстов, нужно очертить основные этапы нарратологических исследований, чтобы затем вписать вопросы, актуальные в этом поле для Риффатера (на примере книги «Правда вымысла») в контекст этих направлений.

Нарратология складывалась в европейских исследованиях по теории литературы в русле структурализма в 1960-е годы, стремясь к открытию общих структур повествовательных произведений любого жанра. В процессе переосмысления и преодоления некоторых ограничений структуралистского подхода, выходя в область проблем, затрагиваемых в исследованиях, относимых к сфере рецептивной эстетики.

В структурализме художественное произведение в значительной степени рассматривается как автономный объект (с чем отчасти связаны и ограничения метода), в рецептивной эстетике учитывается то, что не попадает в поле зрения структурного подхода – сознание и восприятие читателя. Основываясь в принципе на изучении «глубинных структур», лежащих в основе художественного произведения, акцент уже ставится на процессе реализации этих структур в процессе взаимодействия произведения и читателя.

Основные положения нарратологии заключаются в следующем: 1) коммуникативное понимание природы литературы; 2) представление о

¹ Compagnon A. // *Romanic Review* vol. 92, #1-2. Jan-Mar 2002. NY.

² Ильин И.П. Риффатер М. // *Западное литературоведение XX века*. М.2004 с.356-357.

художественной коммуникации как о процессе, происходящем одновременно на нескольких повествовательных уровнях; 3) теоретическое обоснование повествовательных инстанций, выступающих в роли членов коммуникативной цепи, по которой осуществляется передача художественной информации от писателя к воспринимающему читателю³.

Основные концепции теории повествования формировались, начиная с исследований русской формальной школы⁴: разведение фабулы и сюжета, в котором далее было выделено два аспекта: формальная структура повествования, касающаяся способа представления повествуемых событий, времени, пространства и персонажей; и способы подачи этой формальной структуры; в работах В. Проппа⁵, М. Бахтина⁶, позднее в работах Ю. Лотмана⁷ и Б. Успенского⁸. В англо-американской традиции у истоков нарратологии находятся работы П. Лаббока⁹. Тесным образом нарратология связана со структурализмом, отправным пунктом почти для любого исследователя служит статья Р. Якобсона 1958 г. «Лингвистика и поэтика»¹⁰, где он предложил схему функций акта коммуникации. Особую роль сыграли труды А.-Ж. Греймаса¹¹, К. Бремона¹², Ц. Тодорова¹³, раннего Р. Барта¹⁴, пытавшихся на основе изучения многих повествовательных текстов «... создать предварительную модель описания (которую американские лингвисты называют «теорией»), а затем двигаться от неё к конкретным разновидностям повествовательных текстов, которые частично реализуют эту модель, а частично отклоняются от неё; лишь в плане этих совпадений и отклонений, обладая единым инструментом описания, нарратология может охватить всё множество этих текстов, их

³ Ильин П. Нарратология // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия М. 2004. с.280

⁴ Шкловский В.Б. О теории прозы М.-Л., 1925; Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л. 1969.

⁵ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М. 1998.

⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1979; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского М. 1979.

⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. 1970

⁸ Успенский Б.А. Поэтика композиции. М. 2005

⁹ Lubbock P. The craft of fiction (1921) L. 1957.

¹⁰ Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» М, 1975. с 193 – 230.

¹¹ Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода М. 2004; Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика: объяснительный словарь теории языка.// Семиотика. Благовещенск, 1998. т.2. с.510-578.

¹² Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. с. 108-135; Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. с. 239-246.

¹³ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М. 1997. Тодоров. Ц. Понятие литературы. Семиотика. Благовещенск, 1998. т.2. с. 382-397.

¹⁴ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. с.50-98; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. с. 196-239

историческое, географическое и культурное разнообразие»¹⁵. Поиски универсальных моделей повествовательных текстов привели к созданию структурной поэтики сюжетосложения, от которой отталкивались и которую под воздействием коммуникативных и рецептивно-эстетических идей развивали дальше нарратологи, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости литературного текста и сместить акцент на те уровни существования текста, где наиболее отчетливо проявляется его дискурсивный характер. В современной нарратологии (Р. Барт, Ж. Женетт, В. Шмид и др.) выявляется и теоретически обосновывается иерархия повествовательных инстанций и уровней, определяется специфика отношений между повествованием, рассказом и историей.

Ж. Женетт в работе «Повествовательный дискурс» (1972)¹⁶, посвящённой изучению текста М. Пруста «В поисках утраченного времени», формирует и формулирует определенную методологию нарратологического анализа, исследуя в вымышленных повествовательных текстах типы *отношений*, которые могут быть там обнаружены. Повествование, по Женетту, информирует нас, с одной стороны, о событиях, в нём излагаемых, с другой стороны, о деятельности, которая представлена в тексте как его источник; наше знание соответствующих событий и деятельности не может не быть косвенным, опосредованным самим дискурсом повествования, поскольку события представляют собой сам предмет этого дискурса, а деятельность оставляет в нём определенные следы, уловимые и интерпретируемые¹⁷.

Женетт выделяет основные категории такого анализа – это время, модальность (дистанция от излагаемого) и залог («аспект глагольного действия, где оно рассматривается с точки зрения своего отношения к субъекту», и этот субъект – не обязательно тот, кто совершает действие или подвергается ему, но и тот, кто сообщает о нем, или же и все, кто участвует в этой нарративной деятельности. Здесь очевиден переход от анализа высказываний к анализу *отношений* между этими высказываниями и их производящей инстанцией¹⁸), и определяет их возможные трансформации в повествовательных текстах¹⁹.

Нарративная ситуация, по Женетту, представляет собой комплекс, в котором анализ может только посредством разрывания *различить* ткань тесных взаимосвязей между нарративным актом, его протагонистами, его пространственно-временными детерминациями, его связи с другими нарративными ситуациями, вовлеченными в то же повествование. Женетт препарировал текст, схематизируя и моделируя, последовательно рассматривая элементы определения, функционирующие одновременно, и распределяя их по категориям *времени наррации, нарративного уровня и «лица»*, в соответствии с отношениями между повествователем и излагаемой историей, производя структурный анализ повествования.

¹⁵ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. с. 198.

¹⁶ Женетт Ж. Повествовательный дискурс. // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. М., 1998. т.2.

¹⁷ Женетт Ж. Там же. с.66.

¹⁸ Женетт Ж. Там же. с. 224

¹⁹ Женетт Ж. Там же. с. 75

Иногда в рамках нарратологии выделяют специфическое направление – «анализ дискурса», относя к нему позднего Р.Барта, Ю. Кристеву, М. Риффатера, Ж. Курте, и др.²⁰. Основное различие между направлениями заключается в том, что первое исследует в основном нарративные уровни, второе – дискурсивные. Смысл разграничения в том, что в первом случае в центре анализа – взаимодействие повествовательных инстанций на макроуровне художественной коммуникации литературного текста. Этот макроуровень образует комплекс иерархически организованных нарративных уровней, каждому из которых соответствует своя пара отправителя и получателя (конкретный автор – конкретный читатель, абстрактный автор – абстрактный читатель), выступающих в роли подуровней по отношению к макроуровню художественной коммуникации литературного текста. Эти инстанции, как правило, проявляются только косвенно и могут быть определены лишь на основе анализа своих «следов» в дискурсе. В случае «анализа дискурса», в центре внимания – микроуровень разных дискурсов, зафиксированных в тексте. Сторонники «дискурсивного анализа» в основном заняты исследованием внутритекстовой коммуникации, понимаемой как взаимоотношения разных дискурсов: дискурса текста и дискурса персонажей, дискурса о дискурсе, дискурса в дискурсе (своём или чужом). Так, в «дискурсивном анализе» изучаются проблемы рефлексивности и интертекстуальности художественного текста²¹.

Основные проблемы нарратологии излагаются в книге В.Шмида «Нарратология»²². Где рассматриваются нарративность, фикциональность, эстетичность повествования, повествовательные инстанции (автор, читатель, нарратор), точки зрения, нарративные уровни и трансформации, эквивалентности повествования. Шмид даёт признаки художественного повествования и исторические обзоры ключевых понятий.

Один из основных признаков повествовательного художественного текста – его *фикциональность*, то есть то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является *фиктивным*, вымышленным. В то время как термин «фикциональный» характеризует специфику *текста*, понятие «фиктивный» (или «вымышленный») относится к онтологическому статусу *изображаемого* в фикциональном тексте. Литературный вымысел (*fictio*), однако, это симуляция без отрицательного характера, выдумка, в которой отсутствует момент ложности и обмана. Такая концепция близка понятию «мимесис», как его употребляет Аристотель в «Поэтике». Аристотелевское понятие не следует сводить к значению «подражания» чему-то уже существующему, «Поэтика» проникнута духом понимания мимесиса как изображения действительности, не заданной вне мимесиса, но сконструированной им самим²³. Поэт, по мнению Аристотеля, «говорит не о том, что было, но о том, что могло бы быть в соответствии с вероятностью или необходимостью». Вымысел (*fictio*), понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, – есть художественная

²⁰ Ильин П. Нарратология // Западное литературоведение XX века. М., 2004. с.281

²¹ Там же.

²² Шмид В. Нарратология. М., 2003

²³ Шмид В. Там же, с. 19

конструкция возможной действительности. Изображая не существовавшие происшествия, а происшествия возможные, фикция как конструкция имеет характер мыслительной модели²⁴.

Шмид даёт определения и морфологический анализ понятий, большинство из которых достаточно размыты, но тем не менее в результате получается несколько различных ракурсов на одну проблематику. Шмид описывает нарративные трансформации (событие – история – наррация – презентация наррации) и даёт модели нарративного конституирования: вневременное развёртывание лежащих в основе произведения приемов. Однако, и это отмечает в своей статье С. Зенкин, в книге Шмида «излагается не вся нарратология, игнорируется лингвистическая, собственно структуральная концепция нарратива»²⁵. Исследование же Риффатера, к которому мы теперь обратимся, представляет, скорее, это второе направление в нарратологии.

В «Правде вымысла» (1990)²⁶ Риффатер размышляет о природе повествовательного художественного текста и его восприятии читателем.

Все литературные жанры созданы искусственно, но ни один столь очевидно, как *художественная проза (fiction)*. Уже собственно название (*fiction*) декларирует его искусственность, поэтому в чём-то, по мысли Риффатера, он должен быть правдивым, чтобы удерживать внимание читателей, рассказывая об опыте, одновременно и воображаемом и релевантном их жизням. Этот парадокс правды в вымысле – центральная проблема исследования Риффатера. Риффатер анализирует текстуальные *механизмы* и вербальные *структуры*, представляющие или выражающие правду вымышленного рассказа. Его задача – показать, что повествовательная последовательность мотивирована, даже если она не может быть верифицирована реальностью.

В художественном тексте существуют определённые *указатели*, адекватные реальному читательскому опыту. Эти знаки *правдоподобия* устанавливают систему правдоподобия.

Современная нарратология, по мнению Риффатера, фокусирует внимание на нарративных структурах, типологии сюжета и функции, воплощённых в фигурах автора и персонажей, включая влияние их точек зрения на рассказывание истории. Систематизировано различие между фикциональными поджанрами, между фикциональными и другими формами литературного дискурса. Эти подходы сформировали абстрактные модели и грамматики повествования (нарративные грамматики). Но они, по мнению Риффатера, менее полезны в объяснении того, как структуры *реализуются* и как они производят конкретные формы, без которых не было бы реакции читателя (reader response).

²⁴ Шмид В. Там же, с. 22

²⁵ Зенкин С. Критика нарративного разума – 2 (Заметки о теории. 7) // Новое литературное обозрение, 2004, №65 <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/zen35.html>

²⁶ Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore, London 1990.

В «Правде вымысла» он сосредотачивается на актуализации этих структур, на тех путях, какими модели развёртываются в текст, описывающий персонажей и обстановку, представляющий мысли и речь этих персонажей. То есть, речь идёт о *диегетическом* осуществлении нарративных моделей, что достигается через дополительность и взаимозависимость нарративного и дескриптивного: «...правда здесь происходит из риторической трансформации повествовательного в изобразительный дискурс, или ситуативных аналогий между авторскими намерениями и репрезентациями узнаваемой реальности»²⁷. В 1-й главе «Правда диегезиса» (Truth in Diegesis) рассматривается случай, когда правда в *художественной прозе (fiction)* основывается не на переживании реальности, а скорее, на *правдоподобии*, – системе представлений, создающей впечатление отражения внешней тексту реальности, что достигается тем, что эта система подчиняется грамматике. Гипотеза Риффатера о смеси вымысла и правды в художественной прозе предполагает, что нарративное правдоподобие имеет тенденцию скорее выставлять напоказ, чем маскировать свою вымышленную природу²⁸.

Нарративная правда – это идея правды, созданная в соответствии с правилами грамматики, использующими *принцип заменяемости*²⁹: благодаря этому принципу, любая *словесная данность* будет казаться истинной, если она создаёт тавтологичные словообразования, повторяющие её в синонимических формах. Вся нарративная последовательность, насыщаясь этими синонимами, действует как парадигма референций к неизменяемой семантической структуре данного³⁰. Каждый имплицитный компонент данной структуры производный вымышленный текст замещает эксплицитным и развитым описанием. С одной стороны, чтобы быть грамматически корректным, каждое из них должно подчиняться консенсусу о реальности, уже закодированному в языке. С другой, каждое из этих описаний распространяется на семантические компоненты той же данности. Комбинация этих разнообразных отсылок к данности, к проверяемости на соответствие принятой идее реальности, и к конвергенции в одно изначально лексически или фразеологически данное, создаёт впечатление правды.

Согласованная мотивировка воспринимается согласованной по трём причинам: она оправдывает определённые *ожидания*; она следует *логике* событий; в каждой точке, где персонаж сталкивается с необходимостью принятия решения,

²⁷ Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 1

²⁸ Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore, 1990, p. 21

²⁹ **Заменяемости принцип (Substitutability Principle)**. Основной принцип литературности, и в тропологии и в порождающих процессах, делающих литературный текст единицей значения. Тропология: любой троп или фигура заменяет выражение другим словами, нежели те, которые оно предполагает. Читатель или восстанавливает замещённые слова или воспринимает исходную пресуппозицию как индекс фигурального высказывания. Порождающий процесс: текст может быть понят как трансформация в большие и более сложные компоненты более простого изначального утверждения, которое может быть эксплицитным (данность) или предполагаемым (матрица). Значение (significance) текста – это значение (meaning) той матрицы, что повторена в каждой последующей трансформации как согласованный модификатор собственного значения трансформации // Riffaterre M. Fictional Truth (FT), p.131.

³⁰ Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. xiv

то есть, в каждом *проайресисе*³¹ (в терминологии Аристотеля), мотивировка жестко ограничивает число возможностей. Эти три категории: ожидание, логика и ситуация выбора – отражают опыт читателя или идеологию, которая мобилизуется в оценке ситуации или индивидуального поведения.

Каждое отдельное слово содержит потенциальное повествование. Каждое слово – *семема*³², сложная система взаимосвязанных семантических характеристик, или *сем*³³. Эти семы могут быть актуализованы в форме лексического представления³⁴.

Эти актуализации формируют *дескриптивную систему*³⁵, элементы которой состоят в метонимических отношениях с ядерным словом. Ядерное слово в любое время может порождать историю, трансформируя её имплицитные семы в слова и позволяя им организовываться в повествовательные структуры. С другой стороны, история может быть организована внутренней грамматикой семемы. Здесь правдоподобие становится *мотивированным*, потому что каждое слово истории развивает или повторяет породившее его ядерное слово. В этом процессе оправдываются читательские ожидания и результаты соответствуют конвенциональным представлениям о вещах, потому что здесь в эксплицитный текст преобразуется значение, уже имплицитно содержащееся в ядерном слове. Таким образом, единственное, с чем нужно соотносить повествовательную правду – это язык. Проверить нужно только соответствие текста грамматике в рамках допустимых соответствий между латентным текстом семемы и возможными актуализациями нарративной модели, между семой и словами, могущими представлять её, между этими словами и перифразами, которые могут *замещать* их³⁶. Правда повествования зависит от семиозиса³⁷, от насыщения мимесиса повторяющимися модификаторами³⁸.

³¹ **Проайресис (Proairesis).** Ситуации выбора, с которыми сталкиваются персонажи в каждой точке истории. (По Аристотелю – ситуация выбора в основе, от которой зависят следующие предпочтения) Они определены, ограничены и даже диктуются контекстом, ожиданиями, допускаемыми жанром, природой персонажа и т.п. Проайресис ограничивает выбор и т.о. является фактором нарративной предсказуемости. (см. об этом также: Бремон К. Логика повествовательных возможностей).// FT, p.129

³² **Семема (Semema)** единица содержания, соответствующая минимальному знаку или морфеме. Это набор сем. (например, знак *bachelor холостяк* (также обозначает *бакалавр*), в нарративе, исключая аллюзии к учёбе соответствует *семеме*, состоящей из *сем*: человеческий, мужской, взрослый, никогда не бывший женатым и т.д.). В нарратологии важность этого понятия определяется порождающей силой семы: семема – это зачаточный текст. Напротив, текст может быть понят как развернутая семема (См.: Эко У. Роль читателя. 1979. с.175.) на основании принципа заменяемости. // FT, p.130

³³ **Сема (Sema)** различительная семантическая черта семемы (например *человеческий* и *женский* в семеме *женщина*).// FT, p. 129

³⁴ Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p.5

³⁵ **Дескриптивная система (Descriptive system)** система слов, фраз и клише, предложений, ассоциируемых друг с другом и находящихся в метонимическом отношении к ключевому слову, которому они подчинены. Отношения между компонентами системы регулируются семемой ядерного слова. Система служит как *модель* для любой тропологической трансформации своих ядер, особенно когда текст произведен деривацией от того слова. Любая метонимия в рамках системы может стать метафорой для целого. Если ядра используются как метафора для другого слова, система или сегмент её может стать метафорическим эквивалентом для этого слова. // FT, p.127

³⁶ Riffaterre M. Fictional Truth., p.8

Риффатер заключает, что нарративная правда представляет собой лингвистический феномен. Вымысел зависит от конвенциональных кодов, – того, что может быть распознано независимо от нарратива, что приписывается внешней по отношению к нему точке зрения, что может быть воспринято как irrelevantное мотивировке событий повествования. Из-за этих расхождений художественная проза подчёркивает факт вымышленности истории, и в то же время заявляет, что история правдива. К тому же, правдоподобие – это своего рода модель, – словесная репрезентация реальности, а не реальность как таковая: правдоподобие, таким образом влечёт за собой фикциональность³⁹.

Во второй главе «Заявленная фикциональность» (Fictionality Declared) анализируются механизмы этого феномена. Индексы⁴⁰ фикциональности, создают хорошо структурированную, очевидную нарративную мотивировку, уравнивающую утрату правдоподобия. О художественной прозе можно больше уяснить из индексов, указывающих на нарративную правду, производящих при этом впечатление глумления над ней. Эти знаки проводят различие между литературным и нелитературным повествованиями, и в них, возможно, заключена литературность художественной прозы, так как всё это – тропы. Они создают то, что читатель воспринимает как своего рода «окольную» версию истории, которая должна быть рассказана более просто. По Риффатеру, запутанное повествование может быть понято лишь тогда, когда читатель мысленно перестроит имеющийся текст или создаст гипотезу о тексте, существовавшем до трансформации.

Знаки, указывающие на вымышленность художественной прозы многочисленны и хорошо известны: это авторское вмешательство; использование в повествовании юмора, указывающее на точку зрения автора (или повествователя), или же внешняя точка зрения без полного вмешательства; общие маркеры в заглавиях, подзаглавиях, предисловиях и послесловиях; несовпадения между голосом повествователя и точкой зрения и голосами персонажей; несовпадения между точкой зрения и правдоподобием и так далее⁴¹. И наконец, повествовательное излишество (diegetic overkill)⁴²,

³⁷ **Семиозис (Semiosis)** взаимоотношения между знаком, его объектом и *интерпретантом*. (по Ч.С. Пирсу). Семиозис противоположен референциальности, предполагаемому взаимоотношению между знаком и объектами, которые принято называть реальностью. Так как интерпретант – тоже знак, он в свою очередь тоже нуждается в собственном интерпретанте, чтобы опять достичь этого тройственного взаимоотношения. Этот процесс продолжается до бесконечности, определяя неограниченность семиозиса. (У.Эко. Теория семиотики. 1976). Этот процесс является причиной самодостаточности нарративной деривации. // FT, p.130

³⁸ Riffaterre M. Fictional Truth., p.17

³⁹ Riffaterre M. Op.cit. p.xv.

⁴⁰ **Индекс (Index)** Знак, означающий свой объект только на основании того, что он связан с ним. (Пирс Ч.С. *Избранные труды*. 1933) Индекс ничего не декларирует и только указывает на объект, который он обозначает. Полноценный знак, такой как символ, может указывать на вымышленность (фикциональность истории) безотносительно к её смысловому содержанию. // FT, p.128

⁴¹ Riffaterre M. Fictional Truth., p.29

⁴² Riffaterre M. Op.cit. p.30

закрывающееся в представлении якобы незначительных деталей, сама незначительность которых значима для истории как характерная черта реальности⁴³. Риффатер обращает здесь внимание на постоянные совпадения между текстуальными чертами, декларирующими вымышленность истории и вновь подтверждением правдивости этой истории.

Гиперболизация отсылки (например, библейской) в художественном тексте и заявленная повествователем точка зрения свидетельствуют об искусственности и фокусируют внимание на присутствии и почти участии повествователя в сцене. Это – знаки фикциональности. Критики реагируют на противоречивые сигналы, посылаемые текстом, пытаясь продемонстрировать, что нарратив навёрстывает упущенное правдоподобие, что для каждого фикционального указателя есть компенсаторное возрастание нарративной мотивации. По Риффатеру, здесь происходит не миметическая компенсация, корректирующая фикциональность, но возрастание последней⁴⁴. Утверждаются как бы две правды – «общая» о том, что вещи не всегда просты или позитивны, и «эстетическая» правда о том, как роман может доставлять удовольствие в зависимости от того, краткий или долгий повествовательный маршрут избран⁴⁵. Знаки фикциональности в тексте не завуалированы и не компенсируются корректирующим правдоподобием, скорее именно эти знаки указывают на правду, неуязвимую к дефициту мимесиса или читательскому сопротивлению ему⁴⁶.

Конкретизируя, Риффатер рассматривает *символические имена (emblematic names)*⁴⁷ – очевидные индексы фикциональности и их пародийные функции. Троп, вариантом которого они являются, это *антономасия*⁴⁸. Не каждое символическое имя пародийно, обычно они означают характерные черты,

⁴³ Ролан Барт в статье «Эффект реальности» (1968) связывает эти «не значащие» вещи с переходом от классических риторических понятий о правдоподобии, основывавшихся на категориях «возможности», «типичности» к реализму новой литературы с его культом «конкретных деталей», указывающих на «реальность». В итоге, эти детали служат для создания своего рода «референциальной иллюзии», сущность которой в том, что «реальность», будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать её. <...> Иными словами, само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия «реализм»: возникает эффект реальности, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику <...> произведений новой литературы. Это новое правдоподобие резко отличается от старого, поскольку сущность его не в соблюдении «законов жанра», или даже в их видимости, а в стремлении нарушить трехчленную природу знака, сделать так, чтобы предмет встречался со своим выражением без посредников. В этой предпринятой реализмом попытке, безусловно, присутствует тенденция к расщеплению знака» (с. 398-399) // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. с. 392-400.

⁴⁴ Riffaterre M. Fictional Truth., p.32

⁴⁵ Riffaterre M. Op.cit. p.32

⁴⁶ Riffaterre M. Op.cit. p.33

⁴⁷ Riffaterre M., Op.cit. p.33

⁴⁸ Антономасия – род метонимии, риторическая фигура, состоящая в том, что вместо собственного имени ставится описательное выражение, или напротив, собственное имя вместо нарицательного имени.

поведение, или даже профессию героя повествования. Эти обозначения – буквальные, метафорические или метонимические. Символические имена постулируют правду (вообще), потому что они означают не личность, но тип. С другой стороны, эти имена функционируют как *силлепсис*⁴⁹. Подавляя своё значение как имя, как существительное, хотя и подавленное грамматикой и произношением, оно, напротив, порождает текст, согласующийся с его содержанием или символизмом⁵⁰.

Таким образом, представлен переход от имени к функции, от функции к предикату, который актуализирует её, от предиката к его текстуальным трансформациям. Этот переход указывает на связь между лексическим наполнением и синтаксической производной⁵¹.

Второй тип указателей – *юмор* (*humor*), наиболее часто используемый троп. Он очевидно выдаёт авторское вмешательство или указывает на точку зрения повествователя, несовместимую с правдоподобием. В то же время он предполагает правду, так как в этом случае (использования юмора) не может быть комического способа говорения об объекте без допущения, что объект существует. Читатель должен опознать нарративную последовательность или дескриптивный паттерн в его «естественной», или не смешной форме, чтобы идентифицировать его искажающие составляющие или повторяющиеся замещения⁵².

Главными среди индексов фикциональности являются *стилистические признаки*, особенно тропы и фигуры, не согласованные с нарративной ситуацией, с речью персонажей или их жизненной позицией. Важно провести различие между несовместимостями (*incompatibilities*), о которых сигнализируется и которые подчеркнуты тропологическим модификатором, и несовместимостями, происходящими из-за переключения голоса повествователя к голосу персонажа, что не сразу воспринимается читателем⁵³.

Суммируя, Риффатер заключает, что фикциональные индексы имеют и диегетическую и логическую функции. Как дескриптивные компоненты они отклоняются от нарративной последовательности, в достаточной мере, чтобы стала очевидной её искусственность. Как тропы, что неприемлемы внутри нарративных конвенций, они предполагают реальное, данное, в чём тропы нуждаются для контраста⁵⁴.

В третьей главе «Символические системы в нарративе» (*Symbolic Systems in Narrative*) от правды, связанной с правдоподобием, Риффатер переходит к

⁴⁹ **Силлепсис (Syllepsis)** – троп, состоящий в использовании одного слова с двумя несовместимыми значениями без повторения этого слова. Одно значение приемлемо в контексте, где слово появляется; другое значение – только в интертексте, к которому слово также принадлежит и который оно представляет на поверхности текста как верхушку интертекстуального айсберга. Силлепсис это только фонетическая форма, наполняемая в свою очередь двумя противоположными совокупностями репрезентаций. // FT, p.131

⁵⁰ Riffaterre M. *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p.35

⁵¹ Riffaterre M. *Op.cit.* p.37

⁵² Riffaterre M. *Op.cit.* p.41

⁵³ Riffaterre M. *Op.cit.*, p.48

⁵⁴ Riffaterre M., *Op.cit.* p.52

качественно иной правде, относящейся к *символизму*. Язык правдив, когда он скорее соответствует, нежели просто отсылает к природе вещей, умножая репрезентации, разные, но тавтологичные, подтверждающие свою логичность в терминах грамматичности и связности с данным.

Правда символизма в художественной прозе, напротив, отделена от повествования, которое она подтверждает, так как это комментарий к нему или его интерпретация. Это разделение – ни что иное, как различие между метаязыком и языком. Это различие и создает правду, потому что метаязык функционирует как если бы он пред-полагал реальность того, что он интерпретирует, тогда как он пред-полагает реальность языка, на котором эти темы обсуждаются. Не существует формального различия между металингвистическим чтением текста о достоверных фактах и того текста, чье содержание есть вымысел авторского воображения. Так, пишет Риффатер, и выдуманные цитаты у Рабле и точные научные ссылки Мелвила равно хорошо символизируют правду вымышленных историй этих авторов.

Символизм ставит проблему зазора между металингвистической структурой его референциальности, последовательным рассказыванием истории и иерархией эстетических ценностей. Причиной замыкания зазора, по Риффатеру, служит присутствие *субтекстов*⁵⁵, текстов внутри текста, которые не являются ни подсюжетами, ни темами, но представляют собой диегетические компоненты, чья единственная функция – быть средством символизма. Они предлагают перечитывание сюжета, что указывает на их актуальное значение (significance) в дискурсе, более близком к поэзии, чем к нарративу. Связь между двумя типами дискурса устанавливается через словесную *сверхдетерминацию*, заключающуюся в соединении повествовательного текста и символического субтекста с двумя возможными посредниками: *устойчивыми метафорами* как воображаемо мотивированными логическими последовательностями или *силлепсисом*⁵⁶ как фонетически мотивированным.

По Риффатеру, приёмы, создающие правду в художественной прозе, связаны с правдоподобием, или в чистом виде или с указателями фикциональности⁵⁷. Есть и другая группа приёмов, основывающихся на *символизме*, точнее на

⁵⁵ **Субтекст (Subtext)** – текст внутри текста. С т.з. текста, где он появляется, субтекст – это единица значения. С т.з. читателя, которому он помогает воспринимать и понимать значение длинных нарративов, субтекст – единица чтения, которое есть герменевтическая модель. Субтекст не следует путать с темой, т.к. он не существует за пределами текста, где он появляется. Субтекст обычно следует за главной линией нарратива в отдельных последовательных вариантах. История, им рассказываемая и объекты, им описываемые, отсылают символически и металингвистически к роману в целом или к некоторым аспектам его значения. Субтекст отражает художественное произведение полностью, тогда как его структура является идентичной матрице романа: это явление французские теоретики назвали *геральдическая конструкция* – *mise en abyme* или зеркальные тексты (Dallenbach L. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press, 1989).

⁵⁶ Силлепсис соединяет одно сказуемое с несколькими подлежащими; это значимое нарушение синтаксической связи или смыслового согласования в словосочетании или между предложениями. При семантическом различии морфологически сходных членов предложения фигура эта производит комический эффект установлением глубокого смыслового различия на первый взгляд тождественных грамматических конструкций.

⁵⁷ Riffaterre M. *Fictional Truth*. p.53

знаковых системах, встроенных в вымышленный текст. Такие знаковые системы дают металингвистический комментарий, указывающий на правду окружающего их контекста. Эти символические системы, считает Риффатер, не имеют ничего общего с тем, что некоторые критики называют символизмом романа, эпизода или персонажа. *Символические системы* более специфичны. Они представляют собой сети знаков, каждая из которых организована соответствующей *грамматикой*, не замещающей при этом грамматику контекста, окружающего систему, но могущей временно приостанавливать или модифицировать некоторые её правила⁵⁸.

Риффатер рассматривает две разновидности систем, вносящих качественно иную, поэтическую правду в мир правды по правдоподобию: *устойчивая метафора* (sustained metaphor) и *субтекст* (subtext). Обе часто рассеяны в тексте, так как их компоненты могут быть разделены контекстуальными зазорами, обе фокусируют читательское внимание. Их собственная грамматика следует общему правилу *тавтологической производной* (tautological derivation), обе системы предлагают второе, металингвистическое чтение окружающего их текста, что создает *референциальную рамку* (frame of referentiality)⁵⁹. Но это – только рамка или модель, но не сущность референциальности.

Субтексты функционируют как синтагмы, встроенные в ткань большей синтагмы, и они происходят из той же матрицы, что и всё повествование. Они действуют как модели чтения, как герменевтические указатели, но не как *темы* или *мотивы*⁶⁰. Символические системы субтекста, будучи уникальными, постепенно (в процессе чтения) становятся всё более сложными для понимания, пока читатель не соединяет их с предыдущими проявлениями. Субтекст сосредотачивается на несущественном объекте, событии или персонаже⁶¹. Субтекст вертится вокруг мимесиса, который играет в повествовании (нарративе) роль, близкую той, что реалистическая деталь играет в описании (дескриптиве). В нарративе субтекст связывает свою тему метонимически, метафорически или символически с одной из главных романских последовательностей событий. Диалектика незначительности / значительности отделяет субтекст от темы и мотива. *Тема* непосредственно важна: она артикулирует на диегетическом уровне последовательность событий, уже артикулированных основной структурой романа. *Мотив*, напротив, незначителен. Несмотря на то, что он повторяется, он остаётся незначительным. Эффект этих повторов – стилистический, иногда он предполагает эстетическую или этическую окраску, «правду настроения». *Субтекст* как существенная единица нарративной фикциональности – это скорее форма, чем содержание⁶². Не важно, как часто он повторяется, одна и та же форма делает его узнаваемым, не важно, появляется ли он вновь полностью или фрагментарно. Субтекст напоминает устойчивую метафору, с той разницей, что этот вид метафоры остается подчинённым. *Устойчивая метафора* имеет и другое сходство с

⁵⁸ Riffaterre M. Op.cit. p.54

⁵⁹ Riffaterre M. Op.cit. p.54

⁶⁰ Riffaterre M. Op.cit. p.55

⁶¹ Riffaterre M. Op.cit.p.58

⁶² Riffaterre M. Fictional Truth. p.60.

субтекстом помимо того, что она устойчива. Когда они появляются в повествовании, каждая новая версия становится более характерной по форме выражения, чем предыдущая. Каждая новая версия устойчивой метафоры, равно как и субтекста, будет казаться читателю несвязной, если он не знает о её предыдущих появлениях⁶³. Ключ к эффективности субтекста лежит в его способности трансформировать незначительность, и даже бессмысленность, на одном уровне в значимость на другом.

Каждая из символических систем, по Риффатеру, сначала фокусирует внимание на себе как форме, перед тем как начать действовать как содержание. Форма и содержание имеют различные функции: форма, будучи специально разработана, указывает на вымышленность; содержание – символизирует. Последнее может символизировать цель всей истории, или некий аспект сюжета. Эта символическая функция играет роль «фикциональной правды» (в большей степени, чем отсылает к этой правде), появляясь примером и предположением.

Два механизма соединяют символическое формирование и нарративное порождение: *мнемоническая функция субтекста*, заключающаяся в способности субтекста мобилизовать точки повествования, прошедшие незамеченными, и появляющиеся на второй взгляд пролептически⁶⁴. Второй – это парадигматическая природа повторений субтекста: каждое из них означает в терминах предыдущего, и все узнаваемы как варианты друг друга. Две проблемы предполагают одно решение: *сверхдетерминацию* вербальной последовательности. Символическая система переводит один дискурс в другой, оба используя для отсылки к одному объекту. Эквивалентность между ними, узаконивающая то, что это пример и иллюстрация чего-то ещё, должна быть продемонстрирована на нескольких уровнях сразу. Например, через омонимию на фонетическом уровне, синонимию на семантическом уровне, трансформацию от слова в перифразу на синтаксическом уровне и т.д.

Риффатер выделяет два типа сверхдетерминации – заместительный и силлептический. Первый создаёт контакт между нарративной правдой, основанной на правдоподобию, и металингвистической правдой, основанной на символизме, при посредстве тропов, принадлежащих системе правдоподобия. Второй соединяет зазор между двумя формами правды без посредничества, только при содействии *силлепсиса*, соединяющего зазор между историей и комментарием⁶⁵. В силлепсисе одновременно присутствуют два значения слова. Силлепсис не побуждает выбирать, заставляя узнавать равную необходимость и равную актуализацию обеих альтернатив. В тексте эта дилемма решается через актуализацию на лексическом уровне, в одном слове, значения совместимого с

⁶³ Riffaterre M. Op.cit. p.61

⁶⁴ **Пролепсис (Prolepsis)** – любой сегмент нарратива, который или эксплицитно объявляет будущее событие или припоминается, когда это событие происходит, как то, что было предсказано ему (событию) или имплицитно или фигурально предвосхищало его. Нарративный сегмент, запускающий это воспоминание – аналепсис. Имплицитный или фигуральный пролепсис, таким образом, имеет две функции: диегетическую, когда он впервые встречается в своём контексте, и пролептическую, когда мы читаем ретроспективно как аналог аналепсиса // FT., p.129

⁶⁵ Riffaterre M. Fictional Truth., p.70

предшествующим силлепсису контекстом, и актуализацией другого значения, несовместимого с контекстом, в форме перифразы, явно эквивалентной силлептическому слову. Троп постулирует параллелизм, уравнивающий два прочтения одного символического персонажа, ситуации или события: миметическое прочтение и герменевтическое⁶⁶.

В использовании *интертекстуальности* и *силлепсиса* как главных опор интерпретативного процесса Риффатер видит парные символизирующие процессы. Значение не может быть произведено без, во-первых, аннулирования, вытеснения или подавления установленного значения, идёт ли это значение из социолекта или из контекста⁶⁷. Этот процесс, по мнению Риффатера, подобен работе бессознательного. Далее, изучив параллелизм между психологическим и текстуальным бессознательным, можно, по мнению Риффатера, восстановить некую *сущность* фикциональной правды, которая уже описана как *функция*.

Четвертая глава «Бессознательное вымысла» (The Unconscious of Fiction) посвящена *психоаналитической* модели правды, допущению, что подавленная правда должна считаться более «правдивой». Оппозиция сознания и бессознательного проводит параллель между внешними явлениями и реальностью. Ключевое слово тут – *модель*. Риффатер выдвигает гипотезу, что существует некое бессознательное текста, действующее подобно человеческому бессознательному. Бессознательное текста представлено символизмом субтекста и интертекстом, действие которого запускается этим символизмом.

Различные примеры *правды в художественной прозе (truth in fiction)* могут быть легко определены формально. Они или отличны от правдоподобия, или исключают его, сочетаясь с индексами фикциональности. Хотя правдоподобие и предполагает вещи, понятия или знаковые системы, на которых текст можно проверить на точность, фикциональная правда отвергает референциальность⁶⁸.

Правда текста, во-первых, может происходить из текстуальной трансформации данного⁶⁹, регулируемой механизмами семиозиса и формального замещения. Последнее служит обобщением принципа, лежащего в основе риторики, а именно – любой троп или фигура может быть воспринят или определён лишь при условии, что предполагает другое выражение, для которого является замещением. Во-вторых, правда выводится из аподиктического дискурса⁷⁰, из утверждений, обрамлённых в аксиоматические формулы. В-третьих, правда

⁶⁶ Riffaterre M. Op.cit. p.77

⁶⁷ Riffaterre M. Op.cit. p.83

⁶⁸ Riffaterre M. Op.cit. p.84

⁶⁹ **Данное (Given)** – ситуативная или лингвистическая исходная точка, откуда происходит повествовательный текст. Данное ситуационно, потому что все возможные драматические ситуации есть вариации конечного числа инвариантов (тем, мотивов, нарративных структур). Эти ситуации регулируют развитие сюжета, ориентируя его на определённый класс окончаний (телос). Действительное финальное разрешение ситуации отсылает к этой модели или реализацией её или отталкиванием от неё. Данное является лингвистическим, поскольку предполагает систему знаков, с которой читатели знакомы, и которую текст воспроизводит и повторяет, или отрицает и отменяет, чтобы развить свой собственный идиолект. // FT, p.127

⁷⁰ **Аподиктическое утверждение (Apodeictic statement)** – рассуждение, основанное на достоверных посылах и, при правильном построении силлогизма, ведущее к достоверным выводам.

выводится из тавтологической проверки лексического или фразеологического данного текстом, ею порождаемого. В-четвертых, правда представлена символами, развитыми в субтексты, чьи знаковые системы комментируют повествование и повторяют его элементы в другой форме, т.о., предполагая реальность того, о чём они толкуют⁷¹. Во всех случаях дискурс правдивости внешен нарративу, является его метаязыком.

Риффатер указывает на стереотипное представление о том, что бессознательное скрывает в символической и зашифрованной форме правду, подавляемую на сознательном уровне. Так предполагается, что бессознательное находится в тех же отношениях к сознательному, что и реальность к видимости. Следовательно, если кажется, что текст что-то скрывает, это предположительно является правдой⁷². Подразумевается, что есть формальные указатели на то, что слова текста имеют другое лицо, могут быть интерпретированы. Это модель психологического бессознательного, предположительно содержащего значения, описывающие действительных нас. Но эти значения не подходят для публичного употребления и поэтому используются другие, социально приемлемые. Риффатер показывает, что эти допущения являются неадекватными экстраполяциями психологического на текстуальное бессознательное.

Бессознательное текста не может быть погружено в забвение в социолекте или сознании читателей. Оно должно быть интертекстуальным⁷³. Этот интертекст должен быть определяем, идя от элементов вербальной последовательности, которую мы пытаемся интерпретировать. По меньшей мере, должно быть определено его вероятное местоположение. Интертекст скрыт как психологическое бессознательное, и как бессознательное, скрыт так, что мы не можем не искать его.

Читатели могут обнаруживать скрытое двумя путями: посредством сравнительного чтения и реагируя по размышлению. Реакция по размышлению – это восприятие силлессиса. Некоторые истории могут узнаваться как варианты структурных инвариантов. Значение, общее для вариантов, выводимое читателями из инварианта, вытесняет отдельные значения вариантов, если они воспринимаются отдельно.

Интертекст нарратива действует как бессознательное художественной прозы, и то, что читатели восстанавливают этот интертекст, происходит потому, что нарратив сам содержит ключи, к этому ведущие⁷⁴. Процесс этот, по Риффатеру, подобен тому, как психоаналитик идёт от аномалий в монологе пациента к ключам к его симптомам.

Не следует смешивать бессознательное *художественной прозы* с бессознательным автора или читателя. Последнее доступно психоанализу, первое семанализу. В любом случае, переживаемое нами бессознательное порождает тексты, имеющие, в свою очередь, интертекстуальное бессознательное, объясняющее, что генезис повествования иррелевантен тому, что объясняет его произведение (production), а именно чтение, герменевтичес-

⁷¹ Riffaterre M. Fictional Truth. p.85

⁷² Riffaterre M. Op.cit. p.85

⁷³ Riffaterre M. Op.cit. p.86

⁷⁴ Riffaterre M. Op.cit. p.91

кая актуализация читателем⁷⁵. Его собственная интерпретация плюс призванные подтвердить это примеры, плюс система знаков, призванная помочь читателю воспринять работу произведения искусства как единого, гармоничного целого – всё это дает тексту его идентичность. И его художественное развитие направлено обратно к памяти, как если бы цель литературного текста была растолковать историю только как пересказ для воображаемого мнемонического обладания ею. Слово, из которого можно реконструировать субтекст и его ключ, определимо потому, что оно активизирует начальные слова первого субтекста. Иными словами, литературность написанного текста построена на заикливании памяти⁷⁶.

Обнаруживать скрытую правду читателям помогает наличие в тексте *аграмматизмов* (ungrammaticalities), неприемлемых образов, то есть ошибок и разрывов в ткани правдоподобия⁷⁷. Чтобы аграмматизмы были правильно восприняты и работали как ключи к интерпретации символических субтекстов, они должны воздействовать на символическое утверждение. За пределами такой знаковой системы, аграмматизмы только указывают на психологическое бессознательное, но не могут вести никого, кроме аналитика.

В результате напряжения или поляризации, высказанное и невысказанное работают вместе против всей логики и за счет миметической референциальности, читатели вынуждены выполнять герменевтическую процедуру с целью раскрытия, обнаружения, разблокирования. Это соединяется в повествовании с двумя другими факторами: тавтологическими производными (tautological derivation) и насыщением (saturation), наблюдаемом в субтексте парадигматического типа. Механическая последовательность повторяющихся символов и силлепсисов требует от читателей перформативного чтения, что по сути является ритуальным эквивалентом переживания правды в реальной жизни⁷⁸.

Наконец, *антанаκласис*⁷⁹ – специальный вид субтекста, с его помощью нарратив присоединяется к вымыслу, а вымысел к правде. Он замещает неопределённые и неопределимые прочтения нарративных последовательностей, причин и следствий, субъективные восприятия диегезиса очевидностью одновременных формальных эквивалентностей.

Субтекст не имеет ни будущего, ни прошлого, так как всё его развитие обосновывается или интратекстуально через возвращение к источнику субтекста, к семеме слова, производящей его напрямую, или интертекстуально в случае бессознательной рамки, или силлепсиса. Что остается от истории, так это положение вещей, результат, объяснение этого положения вещей и образцы обоих⁸⁰. Таким образом, субтекст – это встроенная, герменевтическая модель,

⁷⁵ Riffaterre M. Op.cit. p.96

⁷⁶ Riffaterre M. Op.cit. p.99

⁷⁷ Riffaterre M. Op.cit. p.102

⁷⁸ Riffaterre M. Op.cit. p.110

⁷⁹ **Антанаκласис (Antanaclasis)** – стилистическая фигура, заключающаяся в повторении слова каждый раз с различным значением. Эта фигура, таким образом, есть следствие силлепсиса. Производство текста посредством нарративного отклонения от силлепсиса может быть достигнуто трансформацией силлепсиса в антанаκласис.

⁸⁰ Riffaterre M. Fictional Truth. p.111

переводящая любое нарративное действие, ситуацию или событие, подходящие модели, в её собственной интерпретативный дискурс. Репрезентация внутри модели больше не ориентирована, но дана как целое, как символ, как совокупность всех изначальных потенциальных последовательностей семем, которые могут быть развиты из них. Неизменная и полная, она представляет собой образ правды.

Парадоксально, по этой причине фикциональная правда является следствием двух ликвидаций – подавления или отсрочки правдоподобия, ликвидации или приостановки фактора времени или продолжительности в повествовании. Фикциональная правда является, когда диегезис переключается от нарративного к поэтическому⁸¹. Это предельное воплощение референциальной иллюзии, замещающей в литературе отсылку к реальности отсылкой к языку.

Так как это другой вид правды, то необходима и иная референциальная иллюзия для её обнаружения. Символическая правда нуждается в референции за пределами повествования. Для повествования нет ничего более существенного, чем временная характеристика, по этой причине его правда должна преодолеть время. По совпадению, неуязвимость во времени – часть стереотипных представлений о правде. Субтекст, по этой причине, и интертекстуальность, устанавливающие их в движении, не разворачиваются по оси времени. Как бессознательное, описанное Фрейдом, бессознательное вымысла и, таким образом, его правды лежит за пределами сферы времени и неподвластно его разрушительному воздействию.

Таким образом, в анализе текстуальных механизмов и вербальных структур, представляющих или выражающих правду вымышленного *повествования* Риффатер исследует их реализацию в (возможном) опыте читательского восприятия. Противопоставляя свою концепцию современной ему нарратологии, которая, с его точки зрения, в большей степени объясняет содержание текста с точки зрения его отношения с факторами, внешними к тексту, Риффатер считает, что внешняя референциальность иллюзорна, ибо знаки и знаковые системы отсылают всего лишь к другим знаковым системам, исследует и обосновывает правдоподобие с точки зрения *отношений, содержащихся только внутри текста*.

В «Правде вымысла» он сосредотачивается на актуализации этих структур, на тех путях, какими модели развёртываются в текст с описанием персонажей и обстановки, с представлением мыслей и речи этих персонажей. Риффатер противопоставляет переживание реальности (как правды) – правдоподобию как системе представлений. Нарративная правда существует и действует по принципу замещаемости, будучи соотнесённой только с языком и грамматикой этого языка. Как чисто лингвистический феномен, правдоподобие выступает как модель словесной репрезентации реальности. Индексами этого правдоподобия служат тропы.

В результате исследования Риффатер приходит к формированию психоаналитической модели правды в вымысле: то, что *подавляется* в тексте, должно быть «правдой». Бессознательное текста (как таковое) действует

⁸¹ Op.cit. p.111

подобно человеческому и представлено через символизм субтекста и интертекст. Фикциональная правда отвергает референциальность и отсылает не к внешнему референту, но всегда к другому означаемому, другому тексту, то есть представляет собой «текстуальную трансформацию данного» – работу интертекстуальности. Интертекст нарратива действует как бессознательное художественной прозы.