

У М Б Е Р Т О



ОТКРЫТОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Умберто Эко

**Открытое произведение.
Форма и неопределенность
в современной поэтике**

«Corpus (ACT)»

1962

УДК 82.09
ББК 83.3

Эко У.

Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко — «Corpus (АСТ)», 1962

ISBN 978-5-17-093384-6

Умберто Эко – знаменитый итальянский писатель, автор мировых бестселлеров «Имя розы» и «Маятник Фуко», лауреат крупнейших литературных премий, основатель научных и художественных журналов, специалист по семиотике, историк культуры. Его труды переведены на сорок языков. Очерки, включенные в эту книгу, родились из доклада «Проблема открытого произведения», прочитанного на XII Международном философском конгрессе в 1958 г. В 1962 г. они появились под заголовком «Открытое произведение» и были дополнены обстоятельным исследованием, посвященным поэтике Джойса, где автор пытался проследить развитие этого художника. Настоящий сборник продолжает серию научных работ Умберто Эко, изданных на русском языке. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 82.09
ББК 83.3

ISBN 978-5-17-093384-6

© Эко У., 1962
© Corpus (АСТ), 1962

Содержание

Открытое произведение: время и общество[1]	6
От автора	6
Критика	9
Положительные отзывы	10
Неприятие	12
Обеспокоенность	15
Отклики за рубежом	18
После второго издания	20
Критерии этого издания	22
Предисловие к первому изданию	23
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Умберто Эко
Открытое произведение. Форма и
неопределенность в современной поэтике

Публикуется по соглашению с литературным агентством ELKOST Intl.

© RCS Libri S.p.A. – Milano, Bompiani, 1962

© А. Шурбелев, перевод на русский язык, 2004, 2018

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

Издательство CORPUS ®

* * *

Открытое произведение: время и общество¹

От автора

В 1958–1959 годах я работал в миланском отделении RAI². Двумя этажами выше моего кабинета располагалась музыкальная студия, которой тогда руководил Лучано Берио. Туда заходили Мадерна, Буле, Пуссёр, Штокхаузен, там стоял свист частот, сильный треск волн, шум резких звуков. В ту пору я изучал Джойса и все вечера проводил у Берио; мы ели армянские блюда Кэти Берберян и читали Джойса. И именно тогда родился один звуковой эксперимент, который сначала был назван «Посвящение Джойсу», – это была радиопередача на сорок минут, которая начиналась чтением 11-й главы «Улисса» (той, что о Сиренах, – настоящая оргия звукоподражаний и аллитераций) на трех языках – английском, французском и итальянском; эта глава по своей структуре – утверждал Джойс – *fuga per canonem*³. Берио начинал наложение текстов на манер фуги: сначала – английский на английский, потом – английский на французский, и так далее; что-то вроде песенки «Фра Мартино Кампанаро» – только многоязычной и по-раблезиански сочной, с сильными оркестровыми эффектами (но это был всегда человеческий голос). Потом Берио работал с одним только английским текстом (как рассказывала Кэти Берберян), фильтруя определенные фонемы, пока не получалась настоящая музыкальная композиция – та, что звучит на диске с таким же названием «Посвящение Джойсу», – но не имеет ничего общего с той передачей, которая была критико-дидактической, и каждая операция комментировалась очень подробно. Так вот, в этой обстановке я стал замечать, что эксперименты музыкантов-электронщиков и *Neue Musik*⁴ в целом представляют собой законченную модель – тенденцию, общую для всех видов искусств, и я стал понимать, что современные науки движутся в сходном направлении... Короче говоря, когда в 1959 году Берио попросил меня написать статью для его журнала «Музыкальные встречи» (вышло только четыре номера, ставших историческими), я снова взял доклад, который делал на Всемирном философском конгрессе в 1958 году, и начал писать свой первый очерк «Открытое произведение», потом – второй, потом – серию полемических заметок (то была очень эмоциональная дискуссия с Феделе д'Амико...). И все же у меня тогда и мысли не было о книге. Такая мысль посетила Итало Кальвино, который прочитал очерк в «Музыкальных встречах» и спросил меня, не сделаю ли я из этого что-нибудь для издательства «Эйнауди». Я согласился, сказав, что подумаю, и стал набрасывать план книги, очень сложной, что-то вроде систематического очерка концепции открытости, и одновременно с этим я публиковал и другие очерки в «Верри», в «Ривиста ди эстетика» и так далее. Я начал это в 1959-м, а в 1962-м был еще на середине пути. В этом году Валентино Бомпиани, с которым я сотрудничал, сказал, что с удовольствием напечатал бы некоторые из тех очерков, которые он прочел, и я подумал, что пока не выйдет «настоящая» книга, я смог бы приступить к работе над пробной. Я хотел назвать ее «Форма и неопределенность в современной поэтике», но Бомпиани, у которого всегда был нюх на названия, почти наудачу открыв книгу, сказал, что надо изменить название на «Открытое произведение». Я отказался под предлогом, что такое название приберегу для более полной книги. Он ответил, что, когда я напишу полную книгу, то дам ей другое название, а в данный момент «Открытое произведение» – название хорошее. И тогда я принялся за очерк о Джойсе, составивший впо-

¹ Перевод Наталии Колесовой.

² RAI – Итальянская радиовещательная корпорация.

³ Фуга, написанная по всем правилам (*лат.*).

⁴ Новая музыка (*нем.*).

следствии половину книги, объединил все написанное ранее и сочинил предисловие... Короче говоря, книга вышла, и я понял, что никогда не написал бы никакой другой, так как это был не единый труд, а именно собрание очерков на одну тему. Название стало слоганом. А у меня остались сотни дискет для книги, которую я так и не написал.

Еще и поэтому, когда «Открытое произведение» было опубликовано, мне пришлось в течение нескольких лет выдерживать и отражать атаки. С одной стороны, друзья из «Верри» – ядро будущей «Группы 63» – признались, что разделяют многие мои теоретические позиции, с другой стороны, были и *другие*. Я никогда не видел столь оскорбленных людей. Как будто я сказал что-то обидное для их матерей. Они утверждали, что так нельзя говорить об искусстве. Они осыпали меня оскорблениями. В те годы я немало забавлялся.

И все же в это итальянское издание не вошла вся вторая часть первоначального «Открытого произведения», а значит, и большой очерк о Джойсе, который впоследствии стал отдельной книгой. Зато итальянское издание включает другой, тоже большой, очерк «О способе формообразования как отражении действительности», опубликованный в конце 1962 года в пятом номере журнала «Менабо». У этого очерка длинная и полная приключений история. Витторини выпустил четвертый номер «Менабо» с заголовком «Промышленность и литература», где говорилось о том, что произведения на производственные темы порой создавали авторы, мало знакомые с реалиями. Потом Витторини решил подойти к этому вопросу с другой стороны и выяснить, как промышленная обстановка влияет на сам способ письма; это можно назвать проблемой экспериментаторства, проблемой «литература и отчуждение» или же проблемой реакции языка на капиталистическую реальность. Одним словом, возник целый узел проблем, поставленных именно так, как в те времена не нравилось «официальным» левым, тогда еще приверженцам Кроче и неореализма. (Добавлю, что мы с Витторини встречались почти каждый вечер в книжной лавке Альдрованди, и у Витторини под мышкой всегда был курс фонологии Трубецкого: в воздухе уже смутно веяло структурализмом...) Так вот, во-первых, я свел Витторини с некоторыми сотрудниками очередного номера «Менабо» (Сангинети, Филиппини, Коломбо, к чьим текстам я писал краткие предисловия), во-вторых, я готовил свое сообщение, довольно-таки страшное (*monstre*). Это было нелегким делом, но не для меня, а для Витторини: то был смелый шаг с его стороны: все старые друзья обвиняли его в предательстве, более того, он должен был написать несколько вступительных страниц в номер, к выпуску которого приступил (не помню точно, то ли он, то ли Кальвино потом, смеясь, говорил о необходимости «санитарного кордона»). И по этому поводу тоже возникла широкая полемика, потом были дебаты в Риме, в которые вмешивались друзья-«эксперименталисты», писатели и художники, горящие желанием вступить в бой, но не как во времена футуристов – для защиты своих позиций, а, наоборот, угрожая нам. Я помню, как Витторио Сальтини, разбирая на страницах «Эспрессо» («Эспрессо» был тогда цитаделью антиэкспериментализма) мое сообщение в «Менабо», накинулся на меня из-за одной фразы – я хвалил стихотворение Сандра, в котором он сравнивал любимых женщин с семафорами под дождем, – и проходя заметил, что у меня появляются эротические фантазии лишь при виде семафоров. Я возразил, что на подобную критику могу ответить лишь просьбой привести ко мне его сестру. Вот такая была атмосфера.

Тем временем в 1960 году Андре Букурешлиев перевел для «Нувель ревью франсэз» очерки «Музыкальные встречи». Их прочли издатели журнала «Тель Кель», делавшего свои первые шаги, и очень заинтересовались итальянским авангардом – таким образом, у нас завязались отношения. В 1962 году журнал «Тель Кель» в двух номерах напечатал сокращенный вариант того текста, что потом стал очерком о Джойсе в «Открытом произведении».

После статей в «Нувель ревю франсэз» мною заинтересовался и Франсуа Валь из издательства «Сёй», который попросил меня перевести книгу еще до того, как она выйдет в Италии. И я сразу приступил к переводу, который занял у меня три года и трижды переделывался вместе с Валем, проверявшим каждую строчку; более того, по поводу каждой строчки он присылал мне письмо на трех страницах, испещренных вопросами, или я ехал в Париж для их обсуждения. И так продолжалось вплоть до 1965 года. Это был во всех отношениях ценный опыт.

Помню, Валь говорил мне: любопытно, что те же проблемы, которые разрабатываю я, начиная с теории информации и американской семантики (Моррис, Ричардс), интересуют и французских лингвистов и структуралистов; и еще Валь спросил меня, знаю ли я Леви-Стросса. Я о нем никогда ничего не читал и даже Соссюра почитывал просто из интереса (ведь сильнее всего меня интересовал Берно со своими проблемами музыкальной фонологии; более того, я думаю, копия соссюровского «Курса общей лингвистики», все еще лежащая у меня в шкафу, – именно та, которую я так ему и не вернул). Ну так вот, подгоняемый Валем, я принялся изучать этих «структуралистов» (естественно, Барта я уже знал как друга и как автора, но Барт-семиолог и структуралист состоялся окончательно в 1964 году, в четвертом номере «Коммюникасьон»), и я пережил три шока, все около 1963 года: «Неприрученная мысль» Леви-Стросса, очерки Якобсона, опубликованные издательством «Минюи», и русские формалисты (пока еще не было перевода Тодорова, была только классическая книга Эрлиха, которую я переводил для «Бомпиани»). И таким образом, во французском издании 1965 года (которое потом стало вот этим итальянским изданием) в сносках давали различные отсылки к структуралистским лингвистическим проблемам. Но совершенно очевидно, что «Открытое произведение» зарождалось совсем в другой атмосфере, хотя в последнем варианте я не раз использовал термины «означающее» и «означаемое». Я считаю его до-семиотическим произведением: и в самом деле, там поставлены проблемы, к которым я еще только-только подхожу после моего теоретического погружения в общую семиотику. И хотя я благодарен Барту за «Элементы семиологии», его «Удовольствие от текста» не вызывает у меня восторга, потому что он (естественно, в своих основных произведениях) полагает, что осилил семиотическую тематику, но возвращается к той точке, с которой начал я (и на которой он и сам находился в то время); легко сказать, что текст – это рабочий *аппарат* (точно так же можно сказать, что это – свободный опыт), проблема состоит в том, чтобы разобрать устройство на части. Но я в «Открытом произведении» этого не сделал в достаточной мере. Я только говорил, что такая проблема существует.

Естественно, сейчас кто-нибудь может спросить меня: смог бы я заново написать «Открытое произведение» в свете моих семиотических экспериментов и показать наконец, как действует пресловутое устройство? Насчет этого я выскажусь весьма неосторожно и решительно. Я это уже сделал. Я говорю об очерке «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема», который можно найти в моей книге «Формы содержания» (1971). Там только двадцать три страницы, но не думаю, что к этому можно еще что-нибудь добавить.

Критика

«Открытое произведение» вышло в июне 1962 года. Перелистывая подшивки периодики, можно заметить, что наряду с сообщениями о книжных новинках и перепечатками издательских анонсов, первые значительные рецензии вышли в июле – августе (Эудженио Монтале, Эудженио Баттисти, Анджело Гульельми, Элио Пальярани). После летнего перерыва появились статьи Эмилио Гаррони, Ренато Барилли, Джанфранко Корсини, Ламберто Пиньотти, Паоло Милано, Бруно Дзеви и так далее. Принимая во внимание тот факт, что в начале шестидесятых годов газеты не уделяли книгам такого внимания, как сегодня (единственное еженедельное приложение выходило у «Паэзе сера»), и, учитывая, что известность автора тогда ограничивалась кругом читателей специальных журналов, столь быстрый отклик критики показывает, что книга затронула какие-то особые струны. Если мы разделим первые отзывы на три вида (положительные, категорически отрицательные и спорные, вызванные необычной диалектикой), мы должны признать, что «Открытое произведение» положило начало дискуссиям, которые будут занимать умы культурного общества Италии в шестидесятые годы, а самые острые из них – после выхода пятого номера «Менабо» и первых выступлений «Группы 63». В кратких записях, что приводятся ниже, невозможно упомянуть все замечания и дискуссии, из которых составлено досье по «Открытому произведению». Мы ограничимся выбранными по принципу неординарности позиции примерно ста статей.

Положительные отзывы

Самые сильные эмоции выразил Эудженио Баттисти в статье «Живопись и информация» («Мондо», 17.07.1962). Он заявил, что это «одна из самых заметных книг за последние годы». Он предупредил, что в культурной жизни, по принципу внутренней компенсации, «проблемы, которые недостаточно обсуждаются в одном месте (мы имеем в виду институты истории искусства), начинают обсуждаться в другом». В этом случае именно эстетика проливает новый свет на явления современного искусства. Баттисти несколькими точными замечаниями обобщает понятия Эко, и вот общий мотив первых положительных отзывов: книга является толчком к широкому обсуждению. В этом смысле типичной является обстоятельная статья Анджело Гульельми («Сегодняшнее искусство как открытое произведение», – «Темпо презенте», июль 1962 г.), которая начинается так: «Если бы эту книгу имели счастье, как того хотелось, написать мы (то есть если бы мы могли сформулировать, на таком же уровне компетентности и информированности, приведенные в книге доводы), мы бы отметили, что “предметом этих очерков являются... те явления... в которых ярче всего проявляется, на протяжении всего произведения, предположительная *невероятность* структуры мира”». Слово, написанное курсивом, было выделено Гульельми в тексте Эко; и дальше в статье показано, насколько реалистична позиция автора «Открытого произведения» и насколько она отвечает классическим канонам, как автор пытается выстроить (рассматривая произведения авангардистского искусства) «видение» мира, – такого, в котором характеристикой современной культуры, выраженной в авангардном искусстве, является отсутствие всякого структурированного «видения», отсутствие определенного способа бытия, отказ от любых кодов и правил. Сейчас мы не будем приводить все аргументы, высказанные Гульельми, стоит лишь отметить, насколько резко его прочтение «Открытого произведения» отличается от точки зрения тех, кто видит в книге иррационалистический подход, отказ от любого суждения и любого порядка, непримиримое противопоставление авангардистского искусства (хорошего) – традиционному (закрытому и дурному). В противовес этим упрощениям, Гульельми – хотя и из чистого отрицания – выявляет связь, которую книга на самом деле пыталась установить между различными способами – вырабатанными в течение многих веков – представить произведение искусства как послание, которое поддается разным интерпретациям, но всегда управляется определенными структурными законами, которые разными способами ориентируют читателя и ставят перед ним определенные задачи. Эта проблема была отмечена Элио Пальярани («С “Открытым произведением” читатель становится соавтором» – «Джорно», 1.08.1962), который сразу заметил, что «придать форму беспорядку, то есть «унифицировать хаос, всегда было сверхзадачей интеллекта», хотя «упорядочивающее произведение, которое получается в итоге – несомненно исторический продукт». Такова тема книги, которая может быть дискуссионной, но это «запрограммированная ситуация, изначально рассчитанная на острый отклик». То, что книга вызовет дискуссию, сразу предугадали Филиберто Мена («Фильм селецьоне», сентябрь 1962 г.); Джорджо де Мария («Иль кафе», октябрь 1962 г.): «До того, как издательство “Бомпиани” опубликовало “Открытое произведение” Умберто Эко, никому и в голову не приходило вести разговоры об авангардном искусстве... Но теперь, когда появилось “Открытое произведение”... трудно будет художнику-авангардисту замкнуться в своем “мире” и сказать: “я тут ни при чем”»; Эмилио Сервадио («Аннали ди Неуропсихиатрия э Психиоанализи», I, 1963); Вальтер Мауро («Моменто сера», август 1962 г.: «Этой книге в некоторых аспектах предназначено стать исторической вехой и перевернуть большую часть современной поэтики»), Джузеппе Тароцци («Чинема домани», ноябрь 1962 г.: «И если наши философские мужи положат конец кое-каким сближениям, кое-каким профанациям, кое-каким гибридам (например, квантовой математики

и эстетики), – будет неплохо для них же самих», Бруно Дзеви («Архитектура», октябрь 1962 г.), и т. д.

Группа ученых определяет наконец узловую точку, и это – новая методологическая установка. Эмилио Гаррони («Паэзе сера – Либри», 16.10.1962) отмечает, что в книге говорится об эстетике в непривычных терминах, рассуждения об искусстве распространяются на другие отрасли человеческого познания, применяется «лингвистико-коммуникативный» метод. А Гаррони оспаривает использование некоторых установок, взятых из теории информации: эта тема будет развита более аргументированно в 1964 году в «Семантическом кризисе искусств», заставив Эко ввести в последующие издания «Открытого произведения» уточнения, учитывающие эту критику. На выступление Гаррони отвечает в той же «Паэзе сера – Либри» (6.11) Г. В. Горцоли: с научной точки зрения он защищает законность использования информационных концептов в сфере эстетики. Тогда же в «Фьера леттерариа» (16.09.1962) Глауко Камбон, возвратившись к большой рецензии на «Открытое произведение», опубликованной Гаэтано Сальветти в том же журнале (29.07.1962), утверждает, что методологическое ядро «Открытого произведения» должно быть определено как диалектика формы и открытости, порядка и авантюристности, формы классической и формы неоднозначной, рассмотренных не в исторической последовательности, а диалектически противопоставленные в рамках любого современного произведения: «напряженность структурной или “классической” необходимости и необходимости растворяющей или “неформальной”, как раз находится в центре произведения Джойса. И таким образом, демонстрируя образцовую парадигму ситуации, в которую погружено современное искусство вот уже несколько десятилетий, Умберто Эко просто указал на очевидную истину».

В заключение этой первой части дискуссии по поводу «Открытого произведения» высказался Ренато Барилли в своем исследовании, опубликованном в «Верри» (4, 1962): он заметил, что Эко «вновь возвращается к методологической установке, которая уже была принята внутри лучшей части европейской культуры второй половины века и которую итальянская послевоенная культура несправедливо не замечала. Все внимание здесь уделяется форме, способу организации материала, его структурализации, приведению в порядок». И это – в противовес такому вниманию к форме, присущему идеализму, занятому проблемой индивидуального, неповторимого уника, из которого не сделать историю. В новой же перспективе «под формой понимается генеральная межсубъектная установка... некая институция, общая для определенного времени, определенной среды, из которой можно при необходимости сделать историю... Одним словом, Эко намеревается обрисовать, как он сам предупреждает, “историю моделей культуры”».

Замечания Барилли действительно проливали свет на некоторые аспекты метода, которые вскоре появятся в следующей работе Эко: внимание к явлению общественного установления (конвенциональности), использование инструментов европейской неидеалистической культуры, интерес к структурной тематике и к искусству не как к творческому чуду, а как к форме организации материи. Если хорошо присмотреться, то именно эти аспекты, вероятно, вызвали с самых разных сторон инстинктивную реакцию отторжения. «Открытое произведение» противостояло крочеанской традиции, продолжавшей питать критические и философские взгляды итальянского идеалиста, который сам себя не знает.

Неприятие

В истории неприятия «Открытого произведения» есть забавные моменты. Чтобы найти книгу, которая за последние годы претерпела столько же гонений, нужно вспомнить «Итальянский каприз» Сангинети. В «Паэзе сера» Альдо Росси писал: «Мне приходят на ум слова одного более-менее авторитетного поэта: скажите этому молодому очеркисту, который открывает и закрывает произведения (как будто это двери, игральные карты или левое правительство), что в конце концов у него будет кафедра и что его ученики, научившись черпать информацию из десятка журналов, в конце концов так преуспеют, что захотят занять его место» (29.03.1963). В «Пунто» от 23.06.1962 г. (несколькими неделями после выхода книги) анонимный фельетонист, рассуждая об «Энцо Пачи⁵ для малышей», добавлял, что «Выбор названия – “Открытое произведение” – стал похвальной инициативой, попыткой автора подстелить себе соломки. Он должен был предположить (мы желаем, чтобы в действительности это не произошло), что немногие решатся открыть такую малопонятную книгу». В том же самом «Пунто» (15.12.1962) в полемику вступил Джованни Урбани, который в статье «Причина причин» заметил, что на смену «присутствию» произведения искусства приходит попытка его изучения, объясняя, что произведение всегда желает сказать нечто другое: будто «возможность единодушного суждения означает... бесспорное доказательство нехудожественности рассматриваемого произведения». Озабоченный такой перспективой, Урбани саркастически допускал, что в этом есть свои достоинства, самое важное из которых таково: всякая критика делается бесполезной, потому что каждый должен сказать что-то отличное от других. «Из недостатков на данный момент можно отметить лишь один, причем ничтожнейший. Речь идет о книге... которая расшевелила самые ленивые умы в итальянской критике, ублажив их тезисом: если все суждения о произведении искусства ошибочны, причину тому нужно искать в самом произведении, а не в недостаточно развитых мозгах, неспособных размышлять. В общем, поскольку произведение – само по себе причина (всякой ерунды, которую по этому поводу несут), бесполезно искать другую причину».

В интервью, посвященном состоянию поэзии, Вельсо Муччи («Унита», 17.10.1962) утверждал, что поэзия находится в переходном состоянии от поэзии закрытой к поэзии «открытой», но «не в том декадентском смысле, который придает этому термину Эко». В «Оссерваторе Романо» от 13.06.1962 Фортунато Паскуалино (его статья называлась «Литература и научность») писал, что, «раз отказавшись от правильных отношений с действительностью, писатели охотятся в подлесках научной и философской культуры, высказываясь в пользу абсурдных дилемм и сверхэстетических задач. Сегодня они требуют не такого произведения, которое станет поэтической или художественной удачей, а того, которое удовлетворяет требованиям “современного мира”, науки, техники, то есть открытого произведения». Интерпретируя книгу как текст, в котором произведения Рафаэля признаются «закрытыми» («по крайней мере, если придерживаться мнения, выраженного известным искусствоведам Арганом по случаю презентации книги Эко»), рецензент допускал, однако, что Эко пытался теоретически представить себе «произведение искусства, которое было бы способно на подобное вечное открытие реальности», но понимал, что эта догадка опирается на «гносеологический критерий подобия разума и понятий, взятый из различных произведений Фомы Аквинского, откуда наш автор запросто черпает лучшие свои мысли, отрицая при этом их теологическое и метафизическое значение, хотя признавал его когда-то».

Более пространную рецензию того же Паскуалино находим в «Леджере» (август – сентябрь 1962 г.), где рассуждения по поводу связи между «Открытым произведением» и реаль-

⁵ Энцо Пачи (1911–1976) – итальянский философ-экзистенциалист.

ностью все же не возводятся к Фоме Аквинскому, поскольку концепция Эко «возвращает нас к марксистской концепции искусства как отражения». Действительно, в этом тексте интерпретация средневекового искусства, представленная в первой главе «Открытого произведения», осуждена как «старые марксистские историографические схемы» (Эко «вдобавок утверждает *открытость* как *революционную педагогику*, и все это лучше всего понимается в контексте марксистского дискурса и общественного устройства»). Однако в «Открытом произведении» отрицается также марксистская ортодоксия, потому что она вносит понятие «неопределенности», и далее в очерке приводится целый ряд имеющихся в книге противоречий, причем рецензент сетует, что одни и те же концепции используются для объяснения как неформальной живописи, так и «Божественной комедии». После обвинения в скрытом томизме и в скрытом марксизме, идет обвинение в проблематизме на манер Уго Спирито⁶. И, наконец, заклеив автору как «упрямого антиметафизика», Паскуалино замечает, что в части, посвященной Джойсу, «нетрудно распознать духовную автобиографию автора “Открытого произведения”». В заключение говорится, что, «вероятно, именно в этом автобиографическом очерке содержится самый значительный и убедительный аспект произведения Эко: поиск самого себя в Джойсе; и вместе с самим собой – других, а также смысла вещей».

Подозрение (впрочем, обоснованное) в том, что это духовная автобиография, которая читается между строк очерка о Джойсе, – хроника вероотступничества – более всего поразила рецензентов-католиков: подобная мысль есть в статье Вирджилио Фагоне («Чивильта католика», 1, 1963): но эта статья явилась одним из следствий глубокой и уважительной полемики, которые будут приведены в следующем параграфе.

Самым гневным выступлением против книги стала статья некоего Элио Меркури в журнале «Фильмкритика» (март 1963 г.), чьим сотрудником тогда был Армандо Плебе. Меркури в статье «Открытое произведение как произведение абсурдное» сначала приводит несколько стихов Гёльдерлина – с его мечтой о естественной свободе, возврате к Бесформенному, посвященных «Эху»⁷, усталому от метафизических наслаждений и не менее сумасшедших заблуждений в мире, который нас настигает в «Открытом произведении». Этому «прекраснодушному представителю миланского неокapитализма» автор статьи также посвящал строки Гёте: «Глупец тот, кто, прикрыв глаза, смотрит вдаль, воображая над облаками нечто подобное себе». Он замечал далее: «эти простые истины, которые и составляют человеческую силу, никогда не были столь ненавидимы, как сегодня». Меркури, подыскивая в подтверждение своих мыслей цитаты из Малколма Лаури, Кафки, Паскаля, Кьеркегора, обвинял книгу в том, что она предлагает пассивно склониться перед Хаосом и Беспорядком: «банальная проза Эко... убеждает нас, что единственный этический выбор для человека как “уникума” состоит в том, чтобы принять эту ситуацию, эту фундаментальную иррациональность».

Очерк о дзэн-буддизме, заканчивающийся словами о разнице между западным, рационалистическим, подходом и подходом восточным, воспринимается как призыв к созданию новой доктрины; обращение к Гуссерлю или научным теориям квалифицируется как «безумие», а в концепции открытости усматривается «тяжелое наследие эстетического мистицизма». Эко осуждают за то, что он возвел в ранг «объективного эстетического закона» некоторые романтикодекадентские поэтики, которые, будучи поэтиками, не имеют большой ценности, если только кто-то не сформулировал их в удачном противоречии с самим собой и смог перевести на язык поэзии». Однако «мы совершенно уверены, что “Finnegans Wake” [“Поминки по Финнегану”] – это художественный провал, и достаточно будет сказать, что идеи, которые Джойс там выражает, нами уже оставлены». Когда наконец после «Открытого произведения» вышел очерк в

⁶ Уго Спирито (1898–1979) – итальянский философ, основатель теории «проблематизма».

⁷ Игра слов. Эхо и Эко по-итальянски пишется одинаково. Здесь имеется в виду строка из стихотворения Гёльдерлина: «Эхо небес, святое сердце». – Прим. перев.

пятом номере «Менабо» (приведенный в этом издании), синдром неприятия стал еще сильнее. В «Эспрессо» от 11.11.1962 Витторио Сальтини (Vice), указывая на «моторизованные» эстетические теории авангарда, цитирует Антонио Мачадо: «Крайние извращения вкуса всегда найдут ловких адвокатов, которые встанут на защиту самых нелепых вывертов». Сальтини говорит, упоминая о «всегдашней прогрессивности пижонов», что «в “Открытом произведении” Эко защищает последние находки авангарда, и единственный его весомый аргумент – формалистическое оправдание всего и вся». Для Эко «искусство – это не способ познания, а “дополнение мира”, “автономная форма”, то есть развлечение. И затем Эко, комментируя стихи Сандрара (“Все женщины, с которыми я был, встают на горизонте. // Их жесты жалобны, глаза печальны, они – как семафоры под дождем”), замечает, что “поэтическое использование семафора” законно, как и “поэтическое использование щита Ахилла”, который Гомер описывает подробно, вплоть до процесса его создания. И Эко признает себя неспособным любить, не думая о семафорах. Ну, не знаю». Своей кульминации это неприятие достигло у Карло Леви, в памфлете, опубликованном в «Ринашита» (23.02.1963) под заголовком «Сан-Бабила, Вавилония», где «Открытое произведение» и миланский неокapитализм признаются общими по духу: «Как я люблю тебя, молодой миланец (как я вас люблю! вас столько, похожих друг на друга), как нежно я вас люблю, вас, выходящих рано утром из дома, с туманом, поднимающимся (из-за крыш), с выдыхаемым дымом изо рта: вокруг вас – туман... как я люблю тебя, Эко, мое миланское эхо, тебя с твоими проблемами, – тебя, желающего быть как все, посредственным, самым лучшим из посредственных, как прекрасно быть Б, быть меньше, чем А, потому что В и Г – еще ниже, но “Рокко и его братья” нам не подходит: слишком мелодраматично... Мотор рокочет, офис рядом; что говорит Эко? Устроившись в языке, на котором уже говорил... (устроившись, при закрытых дверях в конюшне, на навозной куче слов и имен, слишком веселой, улаждающей и успокаивающей), мы отчуждены от *данной* ситуации... Но эхо хочет слишком многого, оно хочет, чтобы зеркало (зеркало заднего вида, зеркало для созерцания приятных вещей), поставленное перед ситуацией расчленения, неорганичности, отсутствия внутренней цельности, дало бы нам “органический” образ, со всеми своими “структурными связями”. Чтобы сделать такой прыжок (который все всегда делали до появления зеркала), чтобы сделать такой прыжок с зеркалом и выше зеркала, нужна Благодать, Божественная благодать!.. Как я люблю тебя, молодой миланец, твой туман, твой небоскреб, твою жажду жить по расписанию, твои проблемы, твое отчуждение, твои зеркала, твое эхо, твои лабиринты. Ты только что прокомпостировал свой билет, а я в своей теплой постели... И ты тоже стучишь в дверь, старый юный миланец с книжкой в руке, и будишь меня, чтобы сказать мне, что cuore⁸ рифмуется не с amore⁹ и dolore¹⁰, а с orrore, professore, gonfiore, malore, furore, inventore, conduttore, traduttore, induttore, terrore, malfattore, conservatore, coltivatore, allenatore, alienatore, spore, ore, ore, ore¹¹. И, наконец, – с confessore¹². Вот рифма, которую ты ищешь».

⁸ сердце (*ит.*).

⁹ любовь (*ит.*).

¹⁰ боль (*ит.*).

¹¹ ужас, преподаватель, опухоль, болезнь, ярость, изобретатель, водитель, переводчик, возбудитель, террор, преступник, консерватор, земледелец, тренер, отчуждающий, спора, часы, часы, часы (*ит.*).

¹² исповедник, духовник (*ит.*).

Обеспокоенность

В официальных журналах Итальянской коммунистической партии книга вызвала нескрываемый интерес: о ней было написано немало статей. Уже прошли годы «реалистического» фронта, и все же подозрения в формализме и естественное недоверие к авангардистским экспериментам или к новым, неисторицистским, методологиям все еще были сильны. Когда Луиджи Песталоцци опубликовал в «Ринашита» (22.09.1962) длинную статью, посвященную практике и теории современной музыки, на что его вдохновило «Открытое произведение», (с мотивированными критическими выпадами против Эко), редакция назвала ее «Открытое музыкальное произведение и софизмы Умберто Эко». В номере от 6.10.1962 Джансиро Феррата вернулся к этой теме («Романы, не романы, и еще раз “Открытое произведение”»), обратившись на сей раз к литературе и, в частности, к экспериментаторству Макса Сапорты, автору произведения со съемными листами; далее, через достойнейшего Клода Симона, Феррата обсуждает – колеблясь между интересом и недоверием – само понятие «открытого произведения», жалуясь, что книга Эко не относится к реалистической литературе.

Вскоре после появления пятого номера «Менабо» (где Витторини, как кажется, привносит в цитадель марксистской критики ферменты авангардизма и новых критических методологий) спор становится более горячим. Микеле Раго («Унита», 1.08.1962, статья «Горячка неологизмов») утверждает эстетическую ценность большинства упражнений в литературных жанрах, представленных на страницах «Менабо» («сумеречная поэзия», анекдот, художественная проза), и отмечает, что (по отношению к теоретическим статьям Кальвино, Фортини и Форти) «авангардными – в смысле “геометрическом” или “глубинном” – являются другие, например, Эко и Леонетти, которые, хотя и имеют отправной точкой требование “свободы”, приходят к “проектированию”, к формам, “открытым” лишь с одной стороны, к тому, что мы называем литературной инженерией».

«Паэзе сера – Либри» (7.08.1962) в анонимной передовице выносит приговор сразу всем теоретическим построениям (бедные тексты, недоверие к «языковой» тематике, опасная аналогия между техниками музыки, изобразительных искусств и литературы). В «Аванти!» от 10.08.1962 Вальтер Педулла в статье «Авангард любой ценой» отмечает, что Эко «поддерживают несколько молодых, неопытных и крайне посредственных писателей-авангардистов» (Сангинети, Филиппини, Коломбо, Ди Марко), и упрекает автора в том, что он не берется за политические и социальные темы, устанавливает нормативные правила, заменяет исторический материализм гуссерлианской феноменологией, несется на раскрытых парусах к формализму и приходит к заключению: «Что же, мы будем оценивать прогрессивность писателя не по его идеологическим позициям, а по его выразительной технике?»

Альберто Азор Роза («Мондо нуово», 11.11.1962) ставит Эко в вину метафизику постоянного отчуждения: то, что он путает специфическое трудовое отчуждение с многими другими и спрашивает себя, не должно ли художественному действию, свидетельствующему об отчуждении, предшествовать осмысление автором общества.

Полемика продолжилась в конце 1963 года, когда Эко опубликовал в «Ринашита» две большие статьи («К исследованию культурной ситуации» и «Описательные модели и историческая интерпретация» – «Ринашита», 5 и 12 октября 1963 г.), в которых, отталкиваясь как раз от дискуссий вокруг «Открытого произведения» и «Менабо», обвинил левую культуру в том, что она привязана пока к кроচেанскому исследовательскому инструментарию, и выступил за новые структуралистские методологии, за более пристальный взгляд на общественные науки, за научный подход к проблемам общества массовых коммуникаций. За статьями последовала серия полемических выступлений (Россанда, Группи, Скабия, Пини, Вене, Ди Мариа и другие), из них особый интерес представлял очерк, состоящий из двух частей, – он принадле-

жал одному молодому и малоизвестному французскому марксисту: тот без обиняков заявил, что пытаться соединить структурализм с марксизмом – реакционное деяние, которое ведет в западню неокapитализма. Звали этого ученого Луи Альтюссер. Но полемика (и то значение, которое ей придали) – это уже показатель иного отношения коммунистической партии к подобным проблемам. Обращаясь в своем недавно вышедшем обзоре современной итальянской культуры («La cultura» – *Storia d'Italia*, 1975, vol. IV., tomo II, p. 1636), Альберто Азор Роза замечает, что «смысл этого изменения горизонтов, который ставит перед рабочим движением новые проблемы, но особенно в попытках найти иной способ обращения с более сложной и более богатой культурной реальностью, можно найти в обстоятельном выступлении Умберто Эко, одного из молодых участников этой дискуссии (“Открытое произведение”, 1962; “Апокалиптики и интегрированные”, 1964), на страницах “Ринашита” (1963), в котором делаются попытки показать законность использования новых техник. Впрочем, это подразумевает преодоление некоторых укоренившихся убеждений – определенного евроцентрического рационализма, аристократического историцизма, пороков гуманитарного знания – и желание удержать исследование, по крайней мере вначале, в рамках строгого беспристрастия».

Наряду с этой обеспокоенностью, имевшей отчетливо политический оттенок, появляются и другие публикации, где задаются вопросы по поводу «Открытого произведения». Назовем рецензию Джилберто Финци в «Понте» (IV, 1963), выступление Спартако Гамберини в «Нуово дименцьоне» (9.10.1963), вдумчивые наблюдения, сделанные с католических позиций Стефано Тровати в «Леттуре» (декабрь 1962). Среди обеспокоенных откликов особого внимания достойна статья Эудженио Монтале в «Коррьере делла сера» (29.07.1962), под названием «Открытые произведения», в которой поэт колеблется между интересом к новым коммуникативным явлениям и недоверием к миру, который он воспринимает в целом как чуждый. Это честная статья, и поэтому она не лишена двойственности. Монтале задается несколькими вопросами (должно ли определенное содержание обязательно соответствовать определенной технической форме, может ли «открытое» во всех смыслах произведение иметь эстетическую направленность) и отвергает право на вовлечение литературы в экспериментальные авантюры, свойственные другим видам искусства; однако во имя способности предвосхищать, которой обладала литература, великий художник должен уметь обновлять старые формы изнутри и не должен все отрицать. Он боится поколения молодых «более или менее марксистов, даже, прошу прощения, марксистствующих», которые «с полной уверенностью ждут наступления общества, в котором наука и промышленность, соединившись, создадут новые ценности и навсегда разрушат идиллический облик природы».

Из всех проявлений «обеспокоенности», из всех опровержений со стороны марксистов, из всех сомнительных рукопашных схваток с «Открытым произведением», самой глубокой и плодотворной является, вероятно, работа Джанни Скалья «Открытость и программа», появившаяся сначала в «Кратило», № 2, 1963 (теперь также в: *Critica, letteratura, ideologia*. Marsilio, 1968). Тон очерка Скалья – иронически-диалектический. Он начинается с поддельной похвалы: «Без сомнения, своим “Открытым произведением” Эко, с одной стороны, припирает к стене тех, для кого литературное произведение – *prìus*, оригинальная оригинальность, “высочайшие” объективность и субъективность; а с другой – тех, для кого произведение – *posterius*, второстепенное ответвление, диалектическая надстройка. Он довел до крайних логических пределов дискурс, который в условиях итальянской культуры, похоже, отягощен целым рядом устойчивых ментальных “комплексов” и пристрастий – академических, партийных, компанейских... С концептуальной четкостью и дидактической ясностью он едва ли не довел до абсурда идею автономии литературы, как и идею ее гетерономии... Возможно, эта “сумма”, заключающая все сведения по данному вопросу, знаменует собой конец дискуссий на темы “писатель и реальность”, “литература и общество”, “литература и культура”, всегда завершавшихся “короткими замыканиями”. Тем самым открывается (если позволить себе такой каламбур) период

“открытых” произведений, в которых реальность, общество, культура и т. д. являются не различными – и противоположными – отрезками замкнутого диалектического круга, но компонентами, стратами, patterns¹³ самого произведения, что не исключает отношений с “другим”, поскольку само произведение и есть постоянно этот “другой”». Такая перспектива явно не нравится Скалье. Не нравится ему и тот факт, что «Эко, со всей очевидностью, не хочет предлагать новую эстетику; он не думает отстаивать какую-либо поэтику; он не является “реакционным” моралистом или тем, кто отчаялся дождаться будущего марксистского общества (с его будущей литературой). Он хирург, делающий вскрытие *современной* литературной жизни, всех ее форм, которые являются “способами придать форму бесформенному”». Учитывая раздававшиеся в адрес Эко упреки в иррационализме, Скалья рисует противоположную картину: «Открытое произведение» грешит избытком оптимистического рационализма. Однако начиная с этого места, Скалья не взывает ни к абстрактному историцизму, ни к реальности, ни к добрым чувствам. Упрек, адресуемый им «Открытому произведению», – тот самый упрек, который автор книги в последующем предъявил сам себе: «Открытое произведение» не опирается ни на лингвистику, ни на структурную семантику, ни на семиологию, ни на структуралистские положения, которые одни могли бы сделать внутренне связной и последовательной систему тезисов, высказанную в книге. Только после вступления на этот путь, по мнению Скалья, можно призывать к «семантической ответственности».

¹³ Здесь: частями единой картины (англ.).

Отклики за рубежом

«Открытое произведение» было переведено на французский, немецкий, испанский, португальский, сербо-хорватский, румынский, польский и частично на английский языки. В разных странах он вызвал различную реакцию и интерес, в зависимости от местной культурной ситуации. В некоторых странах, где политическая ситуация была накалена, как, например, в Бразилии в 1968 году, призыв к открытости был воспринят в очень широком смысле: как прозрачная аллегория призыва к революции (см. предисловие Джанни Кутуло к переводу на португальский – *Obra Aberta, Perspectiva*, 1969): «Нам кажется возможной и допустимой, например, попытка понять и затем должным образом оценить тот фермент, который вызывает волнения в университетах и на фабриках по всему миру и который (по крайней мере, в наше время) наиболее сильно и полно проявил себя во Франции, – попытка сделать это в свете интерпретационных инструментов, предложенных Эко. Не являемся ли мы свидетелями первого вторжения *открытого произведения* в сферу социального и политического устройства?»

Страной-пионером следует считать Францию, где книга вышла в конце 1965 года, вызвав живейший интерес. Среди первых выступлений, достойных упоминания, была статья Мишеля Зераффа в «Нувель обсерватёр» (1.12.1965), где говорится, что Эко – «самый глубокий и убедительный из тех исследователей эстетики, методы которых можно было бы назвать *операционистскими* и *комбинаторными*... потому что г-н Эко рассматривает проблему “открытого произведения” в ее целостности и в историческом аспекте, то есть как явление, свойственное нашей западной цивилизации». 17 января 1966 года Ален Жюффруа в «Экспресс» находил «в этом блестящем очерке, полном идей и захватывающих перспектив», тяготение к признанию бесконечной открытости произведения, при этом не забывая диалектической природы процесса: перед лицом открытого произведения «мы одновременно – и противоречиво – существуем в мысли его автора и в своей собственной».

Бернар Пенго в «Кензэн литтерэр» (16.05.1966), становясь на сартровскую точку зрения, упрекал автора за то, что он не учитывает отношение между художественной формой и вещами, через которое, переходя на уровень процесса создания произведения (последнее рассматривается как данность, но не подвергается анализу), становится ясен пережитый опыт, отраженный в произведении.

В «Монд» (5.03.1966) Раймон Жан назвал работу важной для понимания сегодняшнего искусства. Ж. Б. М. в «Газетт де Лозанн» (15.01.1966) начинал свою статью словами: «Немногие критические работы предлагают столько тем для размышления, как эта книга, – и не важно, согласны вы или нет с выдвинутыми в ней тезисами». Жан Поль Бьер в «Гош» от 23.04.1966 говорил о «трудной для чтения, но важной работе, которая, насколько нам известно, является одной из первых попыток глобального анализа современного искусства в его замыслах и методах», где «точно и ясно» показана «глубоко прогрессивная роль искусства нашего времени». Единственный негодующий голос подал Роже Жюдрэн в «Нувель ревю франсэз» (1.06.1966), опубликовавший, еще до выхода французского издания, длинную главу из этой работы: «Какая мудреная вещь, и все это – чтобы зажечь лампу без резервуара! Великое искусство ни открыто, ни закрыто. Оно вызывает улыбку, удел которой быть несовершенной, поскольку смех в ней смешан с безразличием». В любом случае, самая восторженная оценка книги исходила из Бельгии: это был очерк Франсуа Ван Лэра в журнале «Ревю де ланг вивант» (1,1967): «На великих перекрестках критической мысли оказывается порой аналитик, наиболее современный собственной эпохе и собственным современникам, который, пытаясь дать ей определение, обнаруживает благодаря своей сильной интуиции основы будущего критического подхода. Такую роль играл Лессинг. Возможно, для нас ее сыграет Умберто Эко?»

Издательство «Дестино» в апреле 1966 г. опубликовало испанское издание, где встречались такие слова: [«Открытое произведение»] «начинает эру нового гуманизма на базе достижений науки и современной эстетики». Посвященный творчеству Джойса журнал «Уэйк Ньюслеттер» (июнь 1967 г.), выпускавшийся под руководством Жана Схонброта, остановившись на главе, посвященной Джойсу, утверждал: «Можно только радоваться важному вкладу в толкование Джойса, сделанному философом Эко, чьи воззрения обнаруживают удивительную глубину и говорят о необычайной широте его горизонта».

Последующие издания книги на других языках расширили этот спектр мнений, естественно, не всегда единодушных. Но уже сейчас можно сказать, что благодаря книге пополнился список общераспространенных цитат, а позже ее перечитывали еще и в свете последующего вклада автора в семиотику.

После второго издания

Когда книга вышла в Италии в мягкой обложке (1967), культурная панорама уже была совсем другой. Рецензенты, «перечитавшие» тогда «Открытое произведение», рассматривали его в свете полемики по вопросам культуры, происходившей в шестидесятые годы. Уже в 1966 году Андреа Барбато, составляя историю «Группы 63» («Заметки об истории итальянского неоавангарда» в книге «Авангард и неоавангард»), связал происхождение движения с рождением журнала «Верри» и выходом антологии «Новейшие поэты»; он писал: «В 1962 году случились две важные вещи. Первая – это выход номера “Менабо”, открытого для экспериментов... Вторая вещь – это выход “Открытого произведения” Умберто Эко, которое не только дает авангарду набор необходимых ему критических инструментов, но еще и проводит наконец связь между ним и аналогичными начинаниями, давно уже имевшими место в других странах мира».

Анонимный автор статьи в «Эспрессо» (Энцо Голино?) подчеркивает: «По прошествии пяти лет со времен появления первого издания нельзя не признать, что идеи Эко в некотором роде предвещали наиболее стойкие культурные тенденции, возникшие в Италии в семидесятые годы». Ссылаясь на интервью, данное Леви-Строссом Паоло Карузо («Паэзе сера», 20.01.1967), – в нем французский этнолог защищал возможность рассматривать произведение в его абсолютной структурной автономии, как минералог изучает кристалл, – автор статьи отмечал «новую заявку и будущую программу работы, выдвинутые в предисловии ко второму изданию, пересмотренному и расширенному: это независимость, которую демонстрирует Эко по отношению к структуралистскому догматизму, к которому его исследования более или менее направленно могли вести с незапамятных времен».

Четырнадцать лет спустя после его опубликования (и восемнадцать после окончательной редакции первоначального тематического ядра) «Открытое произведение» можно читать разными способами, учитывая более поздние высказывания. Но, возможно, одним из самых плодотворных прочтений пока остается то, что отсылает читателя к тому культурному фону, на котором зародилась книга. Прежде чем заговорили о власти воображения, о гиперссылках, о развлекательных текстах, о ниспровержении письма, о неавторитарном и нерепрессивном использовании эстетических объектов, эта книга обозначила некое нарушение порядка, которое Нелло Айелло в своем труде «Писатель и власть» (1974) описал весьма красноречиво:

«Когда в книжном магазине появилось первое издание “Открытого произведения”... самые яркие фаталисты среди известных личностей в мире культуры повсюду говорили, что вывод по прочтении этой книги делается хотя и неприятный, но вполне закономерный; что речь идет о попытке, вероятно, обреченной на успех, попытке уничтожить в интеллектуалах будущих поколений всякое стремление подчеркнуть эстетическое различие между, допустим, стихами Леопарди и комиксами для подростков... Завуалированные обвинения в кощунстве, быстрые тактические перебежки под защитной сенью Кроче, нередко мало читаемого и плохо перевариваемого, туманные прогнозы – произносимые сейчас вполголоса – о судьбе Духа, иногда редкие увещевания довериться врачующей силе Времени и пресловутой неуничтожимости моды... Но, если кратко, что же сказано в этом “Открытом произведении”? Самой поразительной для среднестатистического зрителя сценой стало “повышение в чине на поле боя”. Повышаемым становится читатель... Его место уже не в зрительном зале: отныне его допустили – даже позвали – занять место рядом с артистом... Даже Наука – термин, способный вселить в “чистого”, и желающего остаться таковым, литератора некоторый страх, – может держаться в стороне от игры, потому что от научных исследований и художественных приемов наводятся мосты к “теории информации”. И здесь – целый ряд личностей, чью жизнь и деятельность, как кажется, желательно осветить, поскольку они являются теми же пилястрами в архитектуре

структурализма, семантики и теории коммуникации... Все эти имена уже где-то звучали. И игнорировать их было бы сейчас кощунством. В промежутке между двумя тестами на проверку памяти писатели предшествующего поколения задаются вопросом: что делать?»

Критерии этого издания

До сих пор «Открытое произведение» выходило в трех изданиях, которые несколько раз перепечатывались в неизменном виде. Впервые оно было опубликовано в 1962 году в серии «Portico»; во второй раз – в 1967-м в серии «Delfini Cultura»; в третий – в 1971 году в серии «I satelliti». Если третье издание повторяло второе, то второе заметно отличалось от первого. Прежде всего, второе было в мягкой обложке и не включало в себя очерк о Джойсе, который был опубликован в 1965 году в серии «Delfini Cultura» как отдельное произведение под названием «Поэтики Джойса». Кроме того, во втором издании был добавлен очерк (уже вышедший в пятом номере «Менабо») «О способе формообразования как отражении действительности». Но главные отличия касаются и предисловия, и самого содержания очерков.

После появления французского издания и отзывов на него, – о чем автор рассказывает в первой части этого исторического обзора, – текст был частично изменен в связи с поправками в терминологии, новым списком литературы и стилистическим редактированием. Предисловие же стало совсем другим.

В 1962 году книгу представили на суд публики, настроенной, как и предполагалось, недоброжелательно и враждебно: предисловие было, с одной стороны, полемично, а с другой – носило оборонительный характер. Автор пытался защитить тогда право на разговор об искусстве, который мог бы стать одновременно и разговором о политике. А в 1967 году книга была представлена для более подготовленной публики, и вступительное слово имело целью лишь разъяснить методологические основы работы. В 1962 году предисловие писалось с оглядкой на историцистскую и идеалистическую эстетику, поэтику реализма, критику на основе «лирической интуиции», истолкование авангардных экспериментов как формалистических упражнений, лишенных связи с политической и социальной реальностью. Предисловие 1967 года, напротив, учитывало не столь резкую реакцию культурного сообщества на эту проблематику, а также на структуралистскую методологию, которая тогда доминировала в дискуссиях о культуре. Впрочем, предисловие 1967 года учитывало отклик критиков на издание 1962 года и, как видно из сравнения двух предисловий, автор отнес многие недоразумения и отрицательные отзывы на счет резкого и провокационного тона первого предисловия. Между тем предисловие 1967 года выглядело более спокойным и «теоретическим», и не случайно оно начиналось двумя высказываниями из Валери и Фосийона, выдержанными в «аполлоновском» духе. А предисловие 1962 года было более «дионисийским», и не случайно оно начиналось патетической и чрезвычайно вызывающей цитатой из Аполлинера.

Сейчас было бы трудно понять большую часть откликов, о которых упоминается во второй части этого обзора, если не иметь перед глазами предисловия 1962 года. Не только это, но и сопоставление двух предисловий достаточно хорошо отражает эволюцию дискурса в спорах по поводу культуры за пять лет (и предположительно, разумеется, эволюцию самого автора), и нам кажется интересной возможность такого сравнения применительно если не к исторической ситуации, то, по крайней мере, к культурной хронике семидесятых годов. Таким образом, было решено опубликовать здесь оба предисловия, датированных как полагается; впрочем, их можно прочесть и как два очерка самой книги, возможно, как два самых важных очерка.

В остальном я сохранил основной текст книги так, как он представлен во втором издании 1967 года, но в конце решил добавить очерк «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема», написанный в 1971 году и упомянутый в первой части этой записки, – в качестве образца для того, как сегодня можно по-новому сформулировать проблематику открытого произведения в семиотически более строгих терминах.

Предисловие к первому изданию

*Vous, dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure*

.....
*Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pilié pour nos erreurs pitié pour nos péchés¹⁴.*

Apollinaire

Очерки, представленные в этой книге, развивают тему доклада, прочитанного на XII Международном философском конгрессе в 1958 году: доклад назывался «Проблема открытого произведения». Развить какую-либо проблему не значит разрешить ее: речь может идти только о прояснении встречающейся в ней терминологии, дабы тем самым сделать возможным более глубокое ее обсуждение. Очерки, содержащиеся в первой части, представляют собой различные способы восприятия одного и того же явления, рассмотренного с различных точек зрения, и раз за разом исследуют его с помощью различных концептуальных средств; исследование поэтики Джойса, содержащееся во второй части, напротив, стремится заострить внимание на одной проблеме как определяющей эстетическое формирование отдельно взятого художника. Выбор пал на Джойса потому, что, как нам кажется, на примере его развития как художника можно создать представительную модель художественного действия, к которой причастна вся современная западная культура.

В своей совокупности эти очерки призваны вызвать дискуссию, и именно так их следует читать. Поэтому мы не будем приводить теоретические определения, необходимые, чтобы понять эстетические явления в целом, как не станем давать окончательную историческую оценку той культурной ситуации, к которой они восходят: наши очерки дают только описание и беглый анализ некоторых особенно интересных и актуальных феноменов, как бы намекают на причины, вызвавшие их, и с осторожностью предвосхищают перспективы, которые открываются благодаря этим феноменам.

Общая тема этих исследований – реакция искусства и его творцов (формальных структур и программ в области поэтики, им предшествующих) на Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное; следовательно, мы имеем дело с тем, каким образом чувственный мир нашего современника реагирует на то, что ему предлагают математика, биология, физика, психология, логика, как он воспринимает тот новый эпистемологический горизонт, который был открыт этими науками.

Итак, очерки, посвященные открытому произведению, всему неформальному в искусстве, философии дзэн-буддизма, анализируют общую ситуацию, в какой оказывается современное искусство перед лицом этих проблем; в очерке, посвященном теории информации, исследуется возможность использования новых концептуальных инструментов; в разговоре о

¹⁴ Вы, чьи уста подобны Божьим устами, Вы, чьи уста – воплощение порядка, Снисходительны будьте, когда захотите сравнить Нас, стремящихся всюду найти неизвестность, С теми, кто был идеалом порядка. Снисхождение к нам! Мы ведем постоянно сраженье На границах грядущего и беспредельного. О снисхожденье К нашим слабостям, к нашим ошибкам, грехам. Аполлинер (Перевод М. П. Кудинова).

телевидении внимание заостряется на элементе случайности в повседневной коммуникативной практике, по определению, далекой от экспериментаторства авангардистов. Наконец, для того чтобы пояснить, каким образом личный ответ, никогда не равнозначный предыдущему, является – независимо от всякой установки на «открытость» – общим условием любого эстетического наслаждения, мы включили в этот сборник очерк под названием «Анализ поэтического языка».

В общем и целом, мы исследуем различные моменты, когда современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отменяющим всякую возможность упорядочивать, но представляет собой плодотворный беспорядок, чью позитивность показала нам современная культура, – разрушение традиционного Порядка, что западный человек считал неизменным и окончательным и отождествлял с объективным строением мира.

Необходимо помнить, что, когда мы говорим о Порядке и Неупорядоченности (или просто о «форме» мира), речь никогда не идет о какой-то реальной онтологической структуре. В этих очерках обсуждаются некоторые «способы формообразования», предлагаемые современным искусством в связи или параллельно с определенными «способами описания реальности», разработанными внутри научных дисциплин. Речь идет о взаимосвязи некоторых видов поэтики с некоторыми видами эпистемологии. Таким образом, проблема Порядка и Неупорядоченности дискутируется на уровне *истории идей*, а не в контексте какого-либо метафизического изыскания. Вполне возможно, что элементы неопределенности, двусмысленности, случайности, встречающиеся в структуре некоторых художественных произведений, не имеют ничего общего с возможными «метафизическими структурами» реальности, коль скоро последние объективны и описываются как нечто бесспорное; однако это не мешает тому, что упомянутые понятия пронизывают наше восприятие реальности, а этого достаточно, чтобы в современной культуре понятие Упорядоченного Космоса переживало кризис.

Теперь, – после того как это понятие, претерпев многовековое проблематическое развитие, разрешилось методологическим сомнением и вылилось в создание историцистских диалектик, в гипотезы неопределенности, статистической вероятности, временных и изменчивых экспликативных моделей, – искусству осталось лишь принять эту ситуацию и попытаться (в чем и заключается его призвание) *придать ему форму*.

Однако принимать двусмысленность, в которой мы существуем и разрешаем наши представления о мире, а также пытаться победить ее – не значит запираť ее в тюрьму какого-то порядка, который остается ей чуждым и с которым она связана именно как диалектическая противоположность. Речь идет о выработке соотносительных моделей, таких, где эта двусмысленность находит свое оправдание и становится чем-то положительным. Революционное брожение нельзя упразднить полицейскими мерами – в этом ошибка всякого реакционного правления. Для наведения революционного порядка необходимо создавать революционные комитеты, чтобы выработать новые формы политического действия и общественных отношений, считающихся с появлением новых ценностей. Таким образом, современное искусство стремится – опережая науку и деятельность социальных структур – разрешить наш кризис через образную сферу единственным доступным ему способом: предлагая нам образы мира, имеющие силу *эпистемологических метафор*, рожают новый способ видеть, чувствовать, понимать и принимать тот универсум, в котором традиционные отношения терпят крах и в котором не без труда вырисовываются новые отношения. Искусство совершает это путем отрицания схем, укоренившихся в нас по привычке настолько, что кажутся нам «естественными», и, тем не менее, искусство вновь и вновь, не отвергая достижений предшествующей культуры и ее непреложных требований, ставит их под вопрос.

Если эти доводы кому-то покажутся слишком тонкими философскими абстракциями в сравнении с конкретной работой художника, нередко просто не осознающего всей теоретиче-

ской значимости своих действий, направленных на создание новых форм, мы приведем отрывок из «Приключений идей» Уайтхеда: «Для каждого периода существует некая общая форма различных форм мыслительной деятельности, которая столь прозрачна, столь незримо все собою пронизывает и является столь необходимой, что, подобно воздуху, которым мы дышим, она становится заметной только после крайнего усилия с нашей стороны». Применительно к нашему случаю это позволяет сказать, что художник, создавая какой-либо «способ формообразования», осознает только его, но благодаря этому способу выявляются прочие составляющие культурной эпохи (опосредованные соответствующими образовательными традициями, отдаленными культурными влияниями, вынесенными из школы привычками, а также требованиями, неотделимыми от определенных технических предпосылок). Таким образом, необходимо помнить и о понятии *Kunstwollen*, «художественной воли», которая проявляется в общих чертах, характерных для всех произведений какого-либо периода, и отражает в них тенденцию, свойственную всей культуре этого периода в целом; это понятие будет ключом к нашим изысканиям.

Однако для того чтобы решительнее и прочнее связать обсуждаемые проблемы с опытом отдельного человека, чтобы обнаружить их в самой сердцевине его интеллектуальной биографии, показать, каким образом они обретают форму вполне ясных поэтических устремлений, при том, что автор осознает их идеологическую подоплеку, – мы посвятили немало страниц исследованию поэтики Джойса, рассмотрению того культурного и художественного формирования, которое берет свое начало в Средневековье от Фомы Аквинского, а завершается принятием структуры уже другого мира: мира, в котором – независимо от степени его приемлемости – мы ныне живем. Великие средневековые *суммы* привели к возникновению модели определенного Порядка, пронизавшего собою всю западную культуру; его кризис, а также установление новых видов порядка, поиск «открытых» моделей, способных стать залогом и обоснованием авантюрных перемен, наконец, картина мира, изначально проникнутая идеей возможности (как на это намекают нашему воображению современная наука и философия), – все это, пожалуй, находит свое наиболее яркое и захватывающее выражение в *Finnegans Wake*. Джойс пришел к осознанию этого нового образа вселенной, отталкиваясь от того понятия порядка и формы, которое было усвоено им в силу его томистского образования; в упомянутом произведении чувствуется постоянная диалектическая взаимосвязь между этими двумя картинами мира, ощущается диалектика, отыскивающая в нем свои опосредствующие моменты и апории, указывающая на возможное решение и не признающая кризиса и, наконец, выражающая драматический процесс приспособления к новым ценностям, принять которые призваны наши чувства и разум.

Читатель, берущийся за эти очерки, не должен думать, что в них мы хотим указать на единственное позитивное направление в современном искусстве. Если наряду с абстрактными структурами, навевающими образ некоего двусмысленного мира, который допускает возможность разнообразных определений, существуют (например, в кинематографе или художественной прозе) структуры, «сработанные» вполне традиционно и сообщающие нам еще что-то о вполне определенном человеке и его непосредственном окружении. Это означает, что панорама современного искусства достаточно многоцветна и полна всяческих возможностей, а явления, которые мы исследуем в наших очерках, не исчерпывают ее, но всего лишь составляют ее наиболее провокативный аспект. Кроме того, не исключено (хотя в данном случае мы не намерены это доказывать), что все аспекты современного искусства – от кинематографа до апологетической и ангажированной поэзии, а также комикса – можно объединить общей темой открытого произведения; данное понятие настолько широко, что позволяет осмыслить и выразить эволюцию различных оппозиций, многие из которых мы только наметили в наших очерках. В конце концов, разве всего лишь год назад Моравиа и Кальвино – один по поводу

феллиниевской «Сладкой жизни», а второй в связи со своими собственными романами – не писали, что такие произведения можно называть «открытыми» в силу многообразия вариантов их прочтения, причем между ними возможен быстрый переход? Разве, сказав об этом, они своим авторитетом не расширили пределы той проблематики, которую уже наметили некоторые из наших очерков?

Однако тему данных изысканий составляют прежде всего те явления в поэзии, новой музыке и нефигуративной живописи, в которых, благодаря структуре того или иного произведения, яснее просматривается намек на структуру самого мира. Кто-то, наверное, возразит, сказав, что такие художественные приемы и формальные структуры больше всего оторваны от конкретных потребностей современного человека, что они служат лишь для выдумывания неких абстрактных отношений, не имеющих прямой связи с современными проблемами и конфликтами. А также, что исследование этих аспектов искусства, проведенное в свете заявленных проблем, остается бесплодным, как и само такое искусство, запертое в лаборатории, где отсутствуют средства для его самопроверки, и в своем софистическом самозамкнутом вращении напоминаящее язык, который непрестанно обсуждает собственную грамматику, одновременно ставя под сомнение собственную морфологию.

В ответ можно сказать, что, во-первых, искусство – как структурирование форм – предполагает собственными способами говорить о мире и человеке, и может случиться, что некое художественное произведение, утверждая что-либо о мире в пределах выбранной темы (как это происходит с сюжетом романа или поэмы), в первую очередь говорит об этом мире тем способом, как оно само структурируется, выражая (как определенная форма) проявившиеся в нем исторические и личностные тенденции, а также подспудное видение мира в выбранном способе формирования материала. Таким образом, в самом описании предмета, в манере прерывания хронологической последовательности, в размытии цветового пятна может скрываться такая оценка наших конкретных жизненных отношений, которую мы никогда не встретим в помпезной картине по случаю какого-либо торжества или в пространном романе. На алтарной картине кисти Мантеньи в базилике Сан-Дзено изображено то же, что и на многочисленных средневековых полотнах: со стороны эта вещь «говорит» о том же самом, но она целиком принадлежит эпохе Возрождения по новым пространственным решениям, по «земному» ощущению форм и по вкусу, замешанному на археологических изысканиях, по особому чувству материала, веса и объема. Итак, первое слово, которое произносит произведение, произносится способом, которым создавалось.

Во-вторых, появление этих очерков оправдано хотя бы тем, что они рассматривают явления в силу простого их *наличия* и, описывая их, стремятся объяснить их природу, нисколько, впрочем, не требуя, чтобы в этом описании содержалось некое ценностное суждение, а также утверждение, что данные явления всегда и любой ценой должны представлять собой единственную значимую область современного искусства. Тот факт, что автор сделал предметом исследования именно их, может, конечно, выдавать его собственные пристрастия, проглядывающие там и сям в его эмоциональной привязанности к материалу. Но пусть читатель хладнокровно приступит к чтению, памятуя, что эти очерки не зовут его проникнуть в тайну истории спасения или раскрыть загадку опасной болезни, – его просто приглашают изучить некий статистический график, прочесть метеорологическую сводку о перемещении воздушных масс в районе Средиземноморья или, к примеру, рассмотреть схему воспроизводства клеток. В этих очерках существование открытых произведений воспринимается как данность, требующая разъяснения; тот факт, что искусство развивается по определенным направлениям, сам по себе не хорош и не плох, однако ни в коей мере не случаен: это явление требует анализа его структуры, исторических предпосылок и отголосков в психологии тех, кто его воспринимает.

Если при чтении предлагаемого нами описания возникнет уверенность в том, что каждый раз, когда искусство порождает новые формы, их появление в культурной жизни не явля-

ется чем-то негативным и всегда наделяет нас какой-то новой ценностью – тем лучше. Однако определять, воплощает ли то или иное художественное произведение в полной мере некую ценность, выражая установки поэтики, – задача не эстетика, занимающегося анализом общих структурных возможностей, а критика и того обычного человека, кто это произведение воспринимает.

Итак, метод, который мы здесь используем, – не метод критика, это скорее метод историка, который, анализируя различные «модели культуры» и в определенный исторический момент пребывая внутри определенной цивилизации, стремится выяснить, каким понятием формы руководствуются художники, как эти формы реализуются в их творчестве и какой вид художественного наслаждения предполагают, то есть каким психологическим и культурным переживаниям способствуют. И лишь потом надо будет решить, смогли ли (в контексте этой культурной модели) переживания, вызванные этими формами, действительно создать некую ценность или нашли свое выражение в чем-то двусмысленном, лишенном связи с другими аспектами интеллектуальной и практической жизни данной цивилизации.

Если в таком описании не будет желаемой строгости, причина кроется в том, что здесь мы имеем дело не с исчезнувшей цивилизацией и не с экзотической культурой, а с тем самым миром, в котором существуют и автор, и читатель, и где один и тот же культурный фон определяет как описываемые феномены, так и средства их описания.

Эстетическая ценность создается в соответствии с законами организации материала, внутренне присущими той или иной форме, и потому она «автономна». Описание структур и тех последствий, которые они могут вызвать, устанавливает предпосылки для возникновения такой ценности. Однако если эстетика здесь останавливается, заявленная тема в более широком смысле не исчерпывается: остается выяснить, становятся ли те или иные эстетические ценности главенствующими в общем культурном контексте и определенной исторической ситуации, или их приходится отодвигать на второй план ввиду наличия чего-то более актуального и требующего скорейшего осуществления. Таким образом, мы имеем дело с определенной исторической конъюнктурой, в которой эстетическая ценность не подвергается сомнению и не отрицается как таковая, но отбрасывается именно потому, что является ценностью эстетической, то есть вполне органически, убедительно и доходчиво говорит о проблемах, которые сложившаяся историческая конъюнктура все-таки не считает самыми актуальными.

Если в доме, охваченном пожаром, находятся наша мать и картина Сезанна, мы, конечно, первым делом бросимся спасать мать, но тем не менее не станем утверждать, что эта картина не является произведением искусства. Сложившаяся ситуация не становится критерием оценки, не превращается в мерило выбора. Это та самая ситуация, на которую страстно нападает Брехт, заявляя:

Что за времена, когда
разговор о деревьях – почти преступление,
потому что после минутного затишья начинается шум и крик!

Брехт не говорит о том, что разговаривать о деревьях плохо: напротив, в этих строках слышится неизбывная ностальгия по лиричности, которая влечет его, но которую он должен отвергнуть. Он проясняет свою ситуацию при сложившейся исторической конъюнктуре, делая определенный выбор. Он не отрицает некую ценность, он просто отводит ее на второй план.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Примечания