УМБЕРТО

ЭКО

ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Умберто Эко

Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике

«Corpus (АСТ)»
1962

УДК 82.09
ББК 83.3

Эко У.

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

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.

УДК 82.09
ББК 83.3

© 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
Предисловие ко второму изданию 33
Открытое произведение 42
Поэтика открытого произведения 42
Конец ознакомительного фрагмента. 55
Примечания автора

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 общество[1]

От автора

В 1958–1959 годах я работал в миланском отделении RAI[2]. 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-«экспериментализты», 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 Сандрара, в котором он сравнивал любимых женщин с семафорами под дождем, – и походя 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 ревю 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 Берио 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 – выработанными 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 дискуссии, сразу предугадали Филиберто Мена («Фильм селецьоне», сентябрь 1962 г.); Джорджо де Мария («Иль каффе», 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 “мирке” и сказать: “я тут ни при чем”»; Эмилио Сервадио («Аннали ди Неуропсикиатрия э Психоанализи», 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 («Аркитеттура», 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 авантюрности, 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 уникума, 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 Пачи[5] 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 искусствоведом 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 Спирито[6]. И, наконец, заклеймив автора 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 неокапитализма» 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 романтико-декадентские 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 неокапитализм 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, услаждающей 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 cuore[8] рифмуется не с amore[9] и dolore[10], а с orrore, professore, gonfiore, malore, furore, inventore, conduttore, traduttore, induttore, terrore, malfattore, conservatore, coltivatore, allenatore, alienatore, spore, ore, ore, ore[11]. И, наконец, – с confessore[12]. 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 до́лжно 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 крочеанскому 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 неокапитализма. 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'ltalia, 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 европоцентрического 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 Эуджении 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, марксиствующих», 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 Скальи – иронически-диалектический. Он начинается с поддельной похвалы: «Без сомнения, своим "Открытым произведением" Эко, с одной стороны, припирает к стене тех, для кого литературное произведение – prius, 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, patterns[13] 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 Скальи, 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 Жуффруа 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 ярые 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, недоверчиво 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.

1985

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 quêtons 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 péchés[14].

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 устам,Вы, чьи уста – воплощение порядка,Снисходительны будьте, когда захотите сравнитьНас, стремящихся всюду найти неизвестность,С теми, кто был идеалом порядка. …….Снисхождение к нам! Мы ведем постоянно сраженьеНа границах грядущего и беспредельного.О снисхожденьеК 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 запирать 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*, рождают 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 проницает 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 напоминающее язык, который непрестанно обсуждает собственную грамматику, одновременно ставя под сомнение собственную морфологию.

В ответ можно сказать, что, во-первых, искусство – как структурирование форм – располагает 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 размывании 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.

Итак, там, где описание соответствующих структур и связанных с ними возможностей может служить точкой отсчета, дискурс исторического исследования устремляется в ином, более драматическом направлении. Какой смысл имеет для нас сегодня, в общем контексте нашей культуры, та ситуация, в которой оказывается искусство? Какие исторические и социологические факторы, определяя эволюционное развитие форм, «нагружают» их теми теоре-

тическими и практическими импликациями, благодаря которым в универсуме наших предпочтений и личных решений они расцениваются как «провокативные» или «эскапистские»? С этой точки зрения, мы здесь только готовим концептуальные инструменты для последующего исследования. Под «инструментами» имеется в виду то, что само по себе нейтрально, как всякое орудие производства.

Таким образом, основываясь на описаниях, содержащихся в первой части данной книги, можно выбрать одно из двух противоположных истолкований: в историческом аспекте – открытости, но неопределенности – в современном искусстве.

Можно решить, что разговоры об автономии художественного истолкования обретают значимость как требование свободы и ответственности для потребителя художественной продукции, привыкшего ко всяческим злоупотреблениям наркотизирующих средств массовой информации, к психологическому совращению, практикуемому коммерческим кинематографом, рекламой, телесериалами, упрощенной театральной драматургией, когда катарсис входит в стоимость билета (против чего протестовал Брехт), а также избитой мелодикой непритязательной популярной музыки. В такой ситуации открытые произведения призывают к свободе, которая, впервые заявляя о себе в сфере эстетического наслаждения, не может не развиваться и в области нашего повседневного поведения, социальных связей и принимаемых нами решений. Никто не станет отрицать, что человека, посмотревшего «Последнее лето в Мариенбаде», этот фильм может самым решительным и благотворным образом заставить полностью пересмотреть свои уже ставшие роковыми привычки – те привычки, которые навязывает ему затасканная схема какого-нибудь вестерна или детектива из «желтой» серии. Искусство, говорящее зрителю о том, что вокруг него – мир, в котором он живет не как какой-то безвольный фантом, но как человек, призванный нести ответственность за свои поступки (потому что никакой усвоенный им порядок не может гарантировать окончательного решения его проблем, и он должен идти вперед, принимая гипотетические решения, которые всегда можно пересмотреть), обладает тем положительным зарядом, который помогает выйти за границы чисто эстетического переживания (существующего впоследствии только на теоретическом уровне, но на самом деле всегда участвующего в сугубо практических поступках и решениях).

Однако, учитывая приготовленные для анализа средства, можно также решить, что техника открытого произведения воспроизводит кризис нашего мировосприятия в самих художественных структурах: растворяясь в фиксировании различных апорий и старательно разыгрывая их, открытое произведение не желает сказать о человеке что-либо окончательное, являя собой удобную форму бегства, навязывая некую метафизическую игру на высоком интеллектуальном уровне, игру, на которую человек поневоле расходует свои силы и, переживая в художественных формах возможные формы мира, попросту забывает о том, что ему надо реально воздействовать на этот мир. Таким образом, формы, отражающие двусмысленность универсума, навязываемую западной культурой, сами должны являться порождением этой двусмысленности, эпифеноменом кризиса, настолько с ним связанного, что уже нельзя говорить об их освободительной силе, но, напротив, только о том, что они провоцируют потребителя таких вещей на интеллектуальное отчуждение.

Оба вывода притязают на догматическую абсолютность и потому оба наивны. Мы знаем, что глупо говорить, будто принцип неопределенности «реакционен» или что «реакционной» является картина, в которой разрываются как изобразительные, так и сугубо формальные связи, являвшиеся залогом ее непосредственной понятности, – глупо потому, что в обоих случаях мы имеем дело только с теми средствами, которые призваны на интеллектуальном или эмоциональном уровне определить некую реальную ситуацию. Но разве кто-нибудь станет отрицать, что предпочтение, отдаваемое именно этому средству, а не другому, зависит от всей исторической ситуации и что какое-либо средство с самого начала может соотноситься с нездоровым состоянием культуры и потому давать заведомо порочные решения?

Итак, уже тот факт, что в данных очерках предлагается описание формальных структур, оставляющее на потом их общую историческую оценку, говорит о методе, родившемся в определенных условиях современной западной культуры.

Но, наверное, можно было бы сказать: «Если искусство – это разговор о человеке, а также о том, как надо деятельно включаться в историческую ситуацию, тогда искусство, объективно воспроизводящее двусмысленность мира, как ее видит и чувствует наша культура, – не искусство, а просто не до конца осознающее себя бегство от действительности». Можно было бы сказать: «Если искусство призвано создать единый язык для всего общества, тогда оно не должно ставить самое себя – как таковой язык – под сомнение и всякий раз разрушать те предпосылки, из которых исходит». Можно было бы сказать: «Если искусство – это язык, говорящий нечто за пределами языка, тогда искусство, которое только и демонстрирует свою структуру абстрактного языка, бесплодно и бесполезно». Можно было бы сказать: «Если искусство призвано давать нам положительную Истину, тогда оно не должно больше услаждать себя показом предполагаемого кризиса понятия истины». Можно было бы сказать: «Если искусство способствует выработке революционной позиции, тогда оно не должно останавливаться на проверке собственных формальных возможностей, оно не должно экспериментировать с возможными способами упорядочивания нашего восприятия и возможными вариантами приучения наших чувств к чему-то иному; единственное, что от него требуется, – это ясно и четко выразить возмущение по поводу совершающегося угнетения, дать надежду и рассказать о самой технике восстания».

Некоторые из перечисленных доводов на самом деле прозвучали в тот момент, когда появились эти очерки, и, по существу, каждый из них был по-своему обоснован. Однако в каждом случае заранее предполагалось, что речь идет об анализе какого-то нового явления в искусстве, уже сложившегося в другой культурно-исторической ситуации; мы же решили изучить эти явления, чтобы увидеть, не возникло ли в нашей культуре новое понятие об искусстве, которое отличается от предыдущего. Первобытный человек, умеющий рисовать бизонов, усматривает в этом ритуальном действе залог его магической власти над будущей добычей, он убежден, что в этом и состоит главная цель художественного действия, но, наверное, он не назвал бы художественным произведением изображение мадонны.

Поэтому если бы, например, сказали, что творчество Поллока представляет собой негативное явление, поскольку не служит делу революции, данное утверждение было бы двусмысленным в своей основе. В случае Поллока живопись полемизирует, что-то признает и что-то отрицает на том уровне, который не имеет прямого отношения к практическому действию. Описательный анализ как раз и направлен на то, чтобы определить существование этих уровней дискурса, а также ситуацию, в которой искусство находится при нынешней культурной конъюнктуре. В дальнейшем, при более обстоятельном историческом анализе, следует выяснить, по какой причине различные виды человеческой деятельности заявляют о себе в различных аспектах, нередко чуждых друг другу, в результате чего искусство, например, вынуждено вести свой дискурс о формах примерно так же, как философия вводит нас в сферу понятий, а практическое действие – в сферу социальных отношений, причем без особой надежды на то, что здесь возможен легкий, доступный каждому переход из одной сферы в другую; напротив, довольно часто искусство развивает свой разрушающе-созидающий дискурс, опережая время, и в итоге наглядно свидетельствует о процессе, который в других областях даже не начинался. Именно об этом мы и постарались рассказать на последних страницах нашего исследования о Джойсе.

Но что в данном случае делает искусство, ведя свой абстрактный дискурс и лишившись прежних точек отсчета? Искусство говорит нам о каком-то возможном мире, который еще впереди или отражает хитрое, чисто формальное приспособление старого мира к новым веяниям – того мира, который все равно проглядывает под новыми одеждами.

Что мы делаем, отрицая тональность в музыке: отрицаем вместе с нею те закосневшие иерархические отношения, которые господствовали в консервативном автократическом обществе, или только переносим на формальный уровень те конфликты, которым, напротив, следовало бы развиваться на уровне конкретных человеческих отношений? И что означает этот перенос: реальный ценностный стимул и воззвание к творческому воображению или просто создание некоего культурного алиби и отвод энергии в другую сторону?

Кто был прав: советские авангардисты, которые представляли преобразование художественных форм как некоторую параллель желанному для них политическому преобразованию, или те, кто упрекал их в том, что они таковы, какими, в конце концов, и стали, то есть художниками, почившими на лаврах в условиях другого общества?

Быть может, этот вопрос надо поставить более жестко, ибо временами он именно так и звучит: не станет ли однажды так называемый современный авангард – со своей революцией в области формы – типичным искусством для неокапиталистического общества и, следовательно, орудием просвещенного застоя, стремящегося удовлетворить взыскующие умы сотворением какого-нибудь «культурного чуда», вызывая у нас те же опасения, что и чудо экономическое?

Вопрос резкий, но его нельзя назвать глупым. Эстетические ценности не полностью лишены связей с той или иной исторической ситуацией во всей ее сложности, а также с соответствующими экономическими структурами. Искусство рождается в определенном историческом контексте, отражает его и способствует его изменению. Выявить наличие этих связей – значит осознать положение данной эстетической ценности в сфере культуры в целом, а также ее возможное (или невозможное) отношение к другим ценностям.

Существуют ли ответы на эти вопросы? Ясно, что искусство, разрушающее сложившиеся психологические и культурные привычки, всегда в любом случае прогрессивно. В данном случае термин «прогрессивно», конечно, не имеет политического оттенка, хотя какое-то время назад авторитетный парламентарий в одном авторитетном журнале обличил серийную музыку как «марксистскую», в то время как в журналах другого направления, напротив, наблюдается тенденция осуждать всякий звуковой эксперимент, не имеющий – на первый взгляд – связи с исторической конкретикой.

Если обвинения в «консерватизме» связаны с вопросами, поставленными на предыдущих страницах, то обвинение в «марксизме», выдержанное в глупой маккартистской тональности, говорит о том, что его автор все-таки сумел почувствовать, будто серийная музыка, пусть только в сфере музыки, разрушила нечто, способствовавшее неизменности сложившегося порядка.

Наверное, эти две позиции, в равной мере поверхностные, как нельзя лучше отражают противоречия в развитии современного искусства. Мы знаем, что всякий раз, когда в искусстве на самом деле возникает мятежное движение, отвергающее закосневший мир и возвещающее о наступлении нового, тотчас появляется и некая академия, члены которой, перенимая внешние формы, технику, установки и стилистические особенности, свойственные первоначальному духу протеста, начинают разыгрывать бесконечные вариации на эту тему: бесчисленные, технические правильные, вызывающие громкие скандалы, но уже безобидные и по существу консервативные на любом уровне. Это происходит в литературе, живописи, музыке – как вчера, так и сегодня. Однако плодотворность самой ситуации как раз и заключается в этой характерной для нее диалектике. Ее творческие возможности раскрываются в этом противоборстве поступательного и попятного движения, протеста и конформизма.

Представим архитектора, который работает в современном мире, и поразмыслим о связи его работы с той человеческой средой, которая его окружает. Представим себе кого-нибудь наподобие Фрэнка Ллойда Райта, вспомним о его поистине открытых произведениях, их динамичную и изменчивую связь с окружающей средой, их способность принимать самые разные

ракурсы и в то же время подвигнуть человека на эстетические поиски, обеспечивая полное слияние обитателей жилого дома с природной средой. Но, быть может, такие строения отражают некий индивидуалистический идеал и дают аристократическое решение серьезным проблемам совместного проживания – дают как раз в тот период, когда от архитектора и его искусства требуется совсем иное? Но в таком случае Райт, разрабатывая свои образцовые формы, был художником некоего закрытого общества, просто не замечавшего тех больших проблем, которые заявляли о себе в окружавшем его мире? Или, может быть, сегодня он не предлагал решений для завтрашнего дня, творил на век вперед, изобретая дом для обитателей совершенного общества, где будут учитываться все особенности человека, где архитектура не позволит свести его к безличной единице внутри массы, даст ему возможность выработать собственное, творческое отношение к его физическому окружению? Быть может, в таком случае формы, придуманные Райтом, – просто высшее проявление запросов того общества, которого уже не может быть, или некоего возможного общества, для которого в сфере практических отношений будут трудиться другие художники, а не он, работавший на уровне форм?

Вместо ответа приведем еще один пример. В определенный период своей жизни, находясь в определенной исторической ситуации, Шёнберг, узнав о варварстве, чинимом нацистами, буквально взрывается от боли и негодования и пишет «Выжившего в Варшаве». Наверное, это был тот миг, когда в современной музыке в полной мере отразилась человеческая и гражданская позиция художника, и эта музыка показала, что она на самом деле может говорить о человеке и *для* человека. Но смогла бы эта музыка по-настоящему выразить ту историческую трагедию, которой вдохновилась, и тот протест, которым она была исполнена, если бы музыкант, совершенно не думая о том, что сегодня поют, не начал работать на уровне чистых музыкальных структур, вкладывая в них, и только в них, новые принципы речевой организации, новые способы мыслить, новые законы отношения к действительности? Если бы речь шла только о той бинарной шкале тональности, которая праздновала свой запоздалый триумф в гершвиновской «Рапсодии в голубых тонах», мы не могли бы с помощью музыки «говорить» нечто существенное о той ситуации, в которой находимся сегодня.

Итак, скажем еще раз: искусство может выбирать любые *сюжеты,* но единственное, по-настоящему значимое *содержание* – это тот способ, которым оно устанавливает свое отношение к миру и разрешает эту установку на уровне художественных структур в смысле *образования формы.* Рано или поздно придет и все остальное, но придет только в том случае, если оно опосредовано формальными структурами, которые, будучи восприняты в их подлинном смысле и значении, представляют собой отрицание всякого формализма.

Это позволяет предположить, что направление, в котором движется современное искусство, вместе со своим историческим «объяснением» имеет и свое «оправдание». Однако для окончательного ответа, наверное, необходимо предпринять новое исследование, по отношению к которому предлагаемое нами может служить введением.

В заключение хочу напомнить, что исследования природы открытого произведения не начались бы, если бы я не имел привычки наблюдать, как работает Лучано Берио, если бы не обсуждал эти проблемы с ним самим, а также с Анри Пуссёром и Андре Букурешлиевым. Что касается взаимоотношений между современной поэтикой и научной методологией, то я никогда бы не отважился ступить на эту зыбкую почву, если бы не беседы о проблемах современной науки, которые мне довелось вести с Джанбаттистой Дзордзоли. Наконец, по цитатам и косвенным ссылкам читатель поймет, насколько я обязан Луиджи Парейзону. Мое исследование современных формальных структур неизменно ведется в соотнесении с тем понятием «формообразования», над которым работает Туринская школа эстетики, хотя найденные ею решения – в результате включения их в контекст философской беседы – могут вызвать обес-

покоенность личного порядка и влиться в комплекс тех проблем, ответственность за которые может взять на себя только автор.

1962

Предисловие ко второму изданию

Энгр упорядочил покой, а я хотел бы упорядочить движение.
Клее

Формальные отношения в произведении и между различными произведениями составляют порядок, метафору вселенной.
Фоссийон

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». В том издании они были дополнены обстоятельным исследованием, посвященным поэтике Джойса, где автор, исходя из собственных соображений, пытался проследить развитие художника, в творчестве которого замысел открытого произведения совершенно ясно обозначает (на уровне изысканий в области оперативных структур) целое приключение, переживаемое культурой, решение идеологической проблемы, смерть одного нравственного и философского мира и рождение другого. Теперь это исследование опубликовано отдельно под заголовком «Поэтики Джойса», и, таким образом, настоящий том включает в себя только теоретические работы на упомянутую тему, составляющие единое целое. Однако мы добавили сюда пространный очерк («О способе формообразования как отражении действительности»), появившийся в пятом номере «Менабо» через несколько месяцев после публикации «Открытого произведения» и, следовательно, написанный в русле той же самой плодотворной дискуссии. Таким образом, этот текст по праву находится в «Открытом произведении»; как и другие очерки этого сборника, он вызвал в Италии бурные споры, которые сегодня показались бы бессмысленными – причем не столько потому, что эти очерки устарели, сколько потому, что обрела молодость итальянская культура.

Если бы нам пришлось в нескольких словах дать представление о предмете настоящих исследований, мы сослались бы на понятие, теперь уже вошедшее во многие современные эстетики: произведение искусства – принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем. Это характерно для любого художественного произведения, что мы и стремимся доказать в нашем втором очерке («Анализ поэтического языка»), но тема первого и последующих очерков сводится к тому, что такая многозначность становится (в современных поэтиках) одной из ясно определенных установок автора, задачей, которую надо осуществить прежде прочих, согласно свойствам самих произведений; для их характеристики нам показалось уместным использовать понятия, взятые из теории информации.

Поскольку для осуществления этой задачи современные художники нередко обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности, неопределенности результатов, мы также попытались решить проблему диалектической связи между «формой» и «открытостью», то есть установить, в каких пределах то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, не переставая, однако, быть «произведением». При этом под «произведением» мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют смену истолкований, смещение перспектив.

Как раз для того, чтобы понять, какова природа той многозначности, к которой стремятся современные поэтики, нам в этих очерках пришлось наметить еще один ракурс исследования, в некоторых отношениях приобретший первостепенную значимость: мы попытались выяснить, каким образом оперативные программы искусства соотносятся с программами, разработан-

ными в области современного научного исследования. Иными словами, мы попытались выяснить, каким образом определенное представление о произведении находится в связи с современными научными методами или в явной зависимости от них, особенно в области психологии или логики.

Представляя первое издание этой книги, мы сочли уместным обобщить эту проблему в виде формул, имевших явно метафорическую окраску. Мы писали так: «Единая тема этих исследований – реакция искусства и его творцов (формальных структур и поэтических программ, им предшествующих) на Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное… В общем, мы исследуем различные моменты, когда современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отменяющим всякую возможность упорядочить, но представляет собой плодотворный беспорядок – чью позитивность показала нам современная культура: разрушение традиционного Порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира… Теперь, поскольку эта проблема решается, хотя и не без проблем, в течение целого века, и вылилась в пересмотр методики, в установление историцистских диалектических соотношений, в гипотезы неопределенности, статистической вероятности, временных и изменчивых экспликативных моделей, искусству осталось лишь принять эту ситуацию и попытаться (в чем и заключается его призвание) *выработать для нее форму».*

Но надо признать, что в столь деликатном вопросе, как соотношение между различными научными дисциплинами, в вопросе «аналогий» между разными оперативными приемами, метафора, несмотря на всяческие предосторожности, рискует быть понята как метафизика. Поэтому мы считаем полезным более основательно и четко изложить: 1) какова сфера нашего исследования; 2) какое значение имеет понятие *открытого произведения;* 3) что мы имеем в виду, когда говорим о «структуре открытого произведения» и сравниваем эту структуру со структурой других культурных феноменов; 4) наконец, останется ли такое исследование единичным или предварит дальнейшие поиски соотношений.

1. Прежде всего, надо отметить, что данные очерки являются не столько очерками теоретической эстетики (они не разрабатывают, но скорее предполагают ряд определений искусства и эстетических ценностей), сколько представляют собой очерки истории культуры или, точнее, истории различных поэтик. В них мы стремимся высветить определенный (настоящий) момент в истории западной культуры, выбирая в качестве отправной точки и подхода (approach) поэтику открытого произведения. Что мы понимаем под «поэтикой»? Целое направление – начиная с русских формалистов и кончая современными потомками пражских структуралистов – понимает под «поэтикой» исследование лингвистических структур литературного произведения. В своем «Première Leçon du Cours Poétique»[15] Валери, применяя этот термин для всех видов искусства, говорил об исследовании художественного делания, того poïein, «которое завершается созданием какого-либо произведения», о «действии, которое творит», о характере того акта *производства*, который направлен на создание предмета с учетом его будущего *потребления.*

Мы понимаем «поэтику» в более классическом смысле: не как систему ограничивающих правил (Ars Poetica[16] как абсолютная норма), а как оперативную программу, которую художник раз за разом намечает себе, как замысел произведения, которым явно или подспудно руководствуется. Явно или подспудно: в действительности исследование поэтики (а также история поэтики и, следовательно, история культуры с точки зрения поэтики) основывается на вполне однозначных заявлениях художника (например, «Поэтическое искусство» Верлена или

[15] «Первый урок курса поэтики» (*фр.*).

[16] Поэтическое искусство *(лат.).*

предисловие к «Пьеру и Жану» Мопассана) или на анализе структуры произведения, таким образом, чтобы, постигая способ его создания, прийти к определенному выводу о том, как автор хотел его создать. Следовательно, ясно, что в выбранном нами значении понятие «поэтики» как проекта формирования или структурирования произведения охватывает и первую из двух приведенных ипостасей: исследование изначального замысла углубляется благодаря анализу окончательно сложившихся структур художественного произведения, воспринимаемых как свидетельство оперативного замысла, как его следы. При подобном методе исследования невозможно не замечать разницы между замыслом и результатом (в произведении сосуществуют первоначальный замысел и окончательный результат, даже если одно с другим не совпадает), и тут вновь заявляет о себе и то значение, которое вкладывал в этот термин Валери.

С другой стороны, в данном случае исследование поэтики занимает нас не потому, что мы хотим выяснить, насколько соответствует произведение своему первоначальному замыслу: это дело критики. Нам интересно выявить различные замыслы, разные художественные принципы, чтобы с их помощью пролить свет (даже если на их основе были созданы произведения неудачные или спорные с эстетической точки зрения) на определенный этап истории культуры. Но, разумеется, в большинстве случаев проще разбирать какую-либо поэтику, обращаясь к произведениям, которые, на наш взгляд, полностью воплотили ее установки.

2. Понятие «открытого произведения» не имеет аксиологического значения. В этих очерках мы не стремимся к тому (кое-кто так и понял их, а потом виртуозно доказал неправомочность подобного тезиса), чтобы разделить произведения искусства на значительные («открытые») и незначительные, устаревшие, плохие («закрытые»); по нашему мнению, мы в достаточной мере показали, что открытость, понимаемая как принципиальная неоднозначность художественного сообщения, характерна для любого произведения в любое время. Некоторым художникам и романистам, которые, прочитав эту книгу, показывали нам свои произведения и спрашивали, «открытые» ли они, мы были вынуждены с явным полемическим преувеличением ответить, что никогда не видели «открытых произведений» и что в действительности таких, вероятно, не существует. Этим парадоксом мы хотели сказать, что понятие «открытого произведения» не является категорией критики, *но представляет собой гипотетическую модель,* пусть даже разработанную путем анализа широкого конкретного материала, крайне полезную для того, чтобы, с помощью гибкой и подвижной формулы, указать, в каком направлении развивается современное искусство.

Иными словами, феномен открытого произведения мы могли бы обозначить словом Kunstwollen, как называл его Ригль, а Эрвин Панофский еще лучше (освобождая это понятие от некоторых следов идеализма) – как «последний и окончательный смысл, который обнаруживается в различных художественных феноменах независимо от сознательных решений и психологических установок автора»; при этом он добавлял, что такое понятие указывает не столько на то, как художественные проблемы *решаются,* сколько на то, как они *ставятся.* В эмпирическом смысле мы можем сказать, что речь идет о пояснительной категории, выработанной для того, чтобы проиллюстрировать тенденцию, характерную для различных видов поэтики. Следовательно, поскольку речь идет об оперативной тенденции, она может принимать самые различные облики, встречаться в многочисленных идеологических контекстах, заявляя о себе более или менее явно, – и таким образом, чтобы ее выявить, пришлось превратить ее в жесткую абстракцию, которая нигде конкретно не обнаруживается как таковая. Такая абстракция как раз и является *моделью открытого произведения.*

Говоря «модель», мы предполагаем определенный ход рассуждений и методологическое решение. Вспоминая ответ, данный Леви-Строссом Гурвичу, скажем, что к модели мы обращаемся только в той мере, в какой ею можно управлять: она представляет собой оперативный рабочий прием. Модель разрабатывается для того, чтобы указать общую форму в различных

феноменах. Мы воспринимаем открытое произведение как модель, и это означает, что, с нашей точки зрения, в различных способах оперирования можно выявить некую единую оперативную тенденцию, тенденцию создавать произведения, которые, с точки зрения их потребления, представляют некоторые структурные сходства. Именно потому, что она абстрактна, данная модель воспринимается как соотносимая с разными произведениями, которые в других отношениях (идеологии, использованного материала, жанра, призыва – обращенного к потребителю) остаются весьма различными. Кое-кого возмутил тот факт, что мы предлагаем применять разработанную модель открытого произведения как к неформальной живописи, так и к драматургии Брехта. Показалось невозможным, чтобы призыв к чистому наслаждению формой, материалом имел какое-то сходство с призывом «ангажированного» свойства к рациональному обсуждению политических проблем. В данном случае проявилось непонимание того, что, например, анализ неформальной картины направлен только на то, чтобы выявить определенный тип отношения между произведением и его потребителем, момент диалектической связи между структурой объекта как фиксированной системой отношений и реакцией потребителя, выраженной в свободном внедрении в систему и активном перетолковании этой же системы. И, излагая эти наблюдения, мы с удовольствием процитируем интервью Ролана Барта журналу «Тель Кель», в котором он блестяще определяет наличие этого типичного отношения в драмах Брехта. «Связывая театр значения с политической мыслью, Брехт в то же самое время, если можно так выразиться, утверждал общий смысл, но не давал ему конкретного наполнения. Конечно, его театр идеологичен: откровеннее, чем многие другие: он однозначно высказывается о природе, труде, расизме, фашизме, истории, войне, отчуждении, но все-таки это театр сознания, а не действия, постановки проблемы, а не ответа на нее, и, как все языки литературы, он служит для того, чтобы обозначать, а не действовать; все пьесы Брехта завершаются скрытым призывом “Ищите выход”, обращенным к зрителю во имя расшифровки, прояснения смысла, к какому подводит вся фактура спектакля… роль системы здесь заключается не в передаче некоего положительного сообщения (это не театр означаемых), а в разъяснении того, что мир есть объект, который надо расшифровать (театр означающих)».

В этой книге мы разрабатываем модель открытого произведения, опираясь не столько на произведения, похожие на драмы Брехта, сколько на такие, в которых формальная изощренность структур, обращенных на самое себя, выражена более явно и решительно; объясняется это тем, что в таких произведениях модель просматривается яснее. А еще тем, что пример драматургии Брехта все еще остается почти единственным примером открытого произведения, разрешающегося в конкретный идеологический призыв, или, лучше сказать, единственным ясным примером идеологического призыва, разрешающегося в открытое произведение и, следовательно, способного перевести новое видение мира не только на язык содержаний, но и на язык коммуникативных структур.

3. Гипотезу о наличии постоянной модели оказалось возможным выдвинуть исходя из того факта, что, как нам представляется, отношение производство – произведение – пользование в различных случаях имеет сходную структуру. Наверное, надо отчетливее пояснить, какой смысл хотим мы вложить в понятие «структура открытого произведения», так как термин «структура» сам по себе недостаточно определен и используется (даже в этой книге) в самых разных значениях. Мы будем говорить о произведении как о «форме», то есть как об органическом целом, рождающемся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идеи, эмоции, оперативные установки, материал, модули организации, темы, сюжеты, готовые стилемы и акты авторской фантазии). Форма – это завершенное произведение, конечная точка производства и исходная точка потребления, рецепции, которая – в процессе своего развития – всегда, с каждым разом, вселяет новую жизнь в исходную форму, заставляя рассматривать ее под различными углами зрения.

Однако иногда в качестве синонима термина «форма» мы будем использовать термин «структура», хотя надо отметить, что структура является формой не как конкретный объект, а как система отношений на различных уровнях (семантическом, синтаксическом, физическом, эмотивном; уровне тем и уровне идеологических содержаний, уровне структурных отношений и структурированного ответа реципиента, и так далее). Таким образом, мы будем говорить не о форме объекта, а о структуре, когда захотим пролить свет не на его индивидуальную физическую природу, а выявить его способность подвергаться анализу, распадаться на отношения, чтобы тем самым выделить среди них тип связи с потребителем, отраженный в абстрактной модели открытого произведения.

Однако мы сводим форму к системе отношений как раз для того, чтобы выявить всеобщность и перемещаемость этой системы, то есть для того, чтобы показать в отдельном объекте присутствие «структуры», которая роднит его с другими объектами. Мы как бы «развоплощаем» объект, чтобы сначала увидеть его структурный «скелет», а затем определить те связи, что являются общими и для других «скелетов». В конечном счете, подлинной «структурой» произведения является то, что объединяет его с другими произведениями; именно то, что выявляется при помощи *модели.* Таким образом, «структурой открытого произведения» будет не отдельно взятая структура тех или иных произведений, а общая модель (о которой мы уже говорили), описывающая не просто группу произведений, а *группу произведений постольку, поскольку они поставлены в определенное отношение с реципиентами.*

В заключение отметим два момента:

А) Модель открытого произведения воспроизводит не предполагаемую объективную структуру произведения, а структуру отношения к нему потребителя; форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок собственных истолкований, и вполне ясно, что, действуя согласно этому постулату, мы отходим от строгого объективизма, характерного для ортодоксальных структуралистских течений, которые считают возможным анализировать только означающие формы, не принимая во внимание изменчивую игру означаемых, какую разворачивает перед нами история. Если структурализм претендует на то, что может анализировать и описывать произведение искусства как «кристалл», как чистую означающую структуру вне истории ее истолкований, тогда прав Леви-Стросс в своей полемике с «Открытым произведением» (например, в интервью, которое ученый дал Паоло Карузо для «Паэзе сера – Либри» 20 января 1967 г.): «наше исследование не имеет ничего общего со структурализмом».

Но возможно ли так решительно пренебречь положением истолкователей, помещенных в исторический процесс, и рассматривать произведение как кристалл? Когда Леви-Стросс и Якобсон анализируют «Кошек» Бодлера, выявляют ли они структуру, находящуюся за пределами всех ее возможных прочтений, или, напротив, предлагают ее вариант, возможный только сегодня, в свете культурных завоеваний нашего века? На этом сомнении и основывается все «Открытое произведение».

Б) Модель открытого произведения, полученная таким образом, является исключительно теоретической и существует независимо от того, действительно ли имеют место произведения, которые можно определить как «открытые».

После этих предпосылок нам остается повторить, что, когда мы говорим о структурном сходстве между различными произведениями (в нашем случае о сходстве с точки зрения структурных модальностей, дающих возможность многозначного восприятия), это не значит, что

мы считаем, будто существуют некие объективные факты, обладающие сходными признаками. Это означает, что при всем многообразии сообщений представляется возможным и полезным определить каждое из них, используя одни и те же инструменты и затем сводя их к сходным параметрам. Это уточнение надо сделать для того, чтобы пояснить второй момент. Мы говорили о структуре объекта (в данном случае произведения искусства) и равным образом уже касались структуры действия и процесса, будь то действие, направленное на создание произведения (и замысел поэтики, которая его определяет), или исследовательское действие ученого, которое приводит к появлению тех или иных определений, гипотетических объектов, различных видов реальности, воспринимаемых, по меньшей мере временно, как определенные и стабильные. В этом смысле мы говорили об открытом произведении как об эпистемологической метафоре (тоже, естественно, используя метафору): поэтика открытого произведения обнаруживает структурные признаки, сходные с другими операциями в области культуры, направленными на прояснение каких-либо природных явлений или логических процессов. Для того чтобы выявить эти структурные сходства, мы сводим операции поэтики к определенной модели (проект открытого произведения), дабы тем самым выяснить, имеет ли она признаки, сходные с другими исследовательскими моделями, с моделями логической организации, с моделями тех или иных процессов восприятия. Следовательно, если мы устанавливаем, что современный художник, создавая свое произведение, предполагает, что отношение между этим произведением, им самим и потребителем не будет однозначным (подобно тому, что предвидит ученый в отношениях между фактом, который он описывает, и самим описанием или между его представлением о вселенной и другими возможными ракурсами ее восприятия), это вовсе не означает, что мы хотим любой ценой отыскать глубокое, субстанциальное единство предполагаемых форм искусства с предполагаемой формой реальности. Это означает, что надо установить, нельзя ли, с целью определить оба отношения (если мы определяем оба объекта, участвующие в этих отношениях), использовать сходные средства определения. И не случилось ли так, что инстинктивно или не вполне осознанно это уже происходило? Результатом является не раскрытие природы вещей, а прояснение культурной ситуации в том действии, в котором выявляются связи (требующие углубления) между различными отраслями знания и видами человеческой деятельности.

В любом случае надо отметить, что наши очерки вовсе не притязают на выработку каких-то окончательных моделей, позволяющих провести строгое исследование (как, например, в тех работах, где проводится сравнение между социальными и лингвистическими структурами). Когда писались эти очерки, мы не в полной мере представляли себе все возможности, скрытые в методе, какой мы сегодня излагаем. Тем не менее, мы считаем, что эти очерки могут указать направление, в котором мы или кто-либо другой может действовать сходным образом. Мы считаем, что, следуя этой направляющей линии, можно опровергнуть возражения, согласно которым любое сравнение методов изучения искусства и науки представляет собой безосновательную аналогию.

Нередко научные категории довольно свободно переносятся в другие контексты (нравственный, эстетический, метафизический и так далее), и ученые сделали очень хорошо, предупредив, что данные категории представляют собой орудия чисто «домашние», кустарные, для внутреннего потребления, действенные только в их весьма ограниченной сфере. Но, помня об этом, мы считаем, что заняли бы чересчур неплодотворную позицию, если бы не попытались поставить вопрос: не существует ли некое единство «поведения» различных культурных подходов? Стремясь установить это единство, мы, с одной стороны, выяснили бы, до какой степени может быть однородной культура, а с другой – попытались бы на междисциплинарной основе на уровне культурных поведенческих структур реализовать то единство знания, которое на метафизическом уровне оказалось иллюзорным, но, которое, тем не менее, все время пытаются осуществить, чтобы сделать однородными и открытыми друг для друга наши рассужде-

ния о мире. Как это можно осуществить: через выявление универсальных структур или через выработку метаязыка? Нельзя сказать, что наше исследование никак не связано с решением этой проблемы, но ясно, что оно этим не исчерпывается. Такие исследования проводятся как раз для того, чтобы однажды можно было собрать воедино все полезные элементы и решить проблему.

4. А теперь последний вопрос – о пределах наших рассуждений. Можем ли мы сказать, что, разрабатывая понятие открытого произведения, мы тем самым даем ответ на все вопросы, касающиеся природы и функции современного искусства или искусства вообще? Конечно нет. Но если мы ограничим их предельно частной проблемой активного восприятия произведения, не будет ли это означать, что проблематика искусства сведется к неким бесплодным рассуждениям о формальных структурах, а в тени останутся отношения к истории, конкретная ситуация, те ценности, которые в большей степени нас занимают? Наверное, это покажется невозможным, но именно такое соображение было воспринято как основное. Это кажется невозможным потому, что никто, например, не стал бы упрекать энтомолога, если он слишком долго анализирует характер полета пчелы, не бросаясь изучать ее онтогенез, филогенез, способность давать мед, а быть может, и ту роль, которую производство меда играет в мировой экономике. С другой стороны, верно и то, что произведение искусства – не насекомое, и его связь с историей не является второстепенной или случайной, но она определяет это произведение таким образом, что было бы рискованно сводить его к абстрактной игре коммуникативных структур и равновесных отношений, в которых означаемые отсылки к исторической ситуации, а также практическая действенность рассматриваются только как элементы отношения, эмблемы среди прочих эмблем, как неизвестные величины какого-то уравнения. Здесь снова становится актуальным спор о законности синхронического исследования, которое предшествует диахроническому и абстрагируется от него.

Многих не удовлетворил наш постулат, согласно которому описание коммуникативных структур станет лишь первым шагом, необходимым во всяком исследовании, а впоследствии сможет связать их с более широким культурным фоном, представит произведение как факт, включенный в историю. Тем не менее – после всех дополнений – мы все-таки не считаем возможным отстаивать какой-либо другой тезис, который может обернуться импровизацией, великодушным желанием тотчас все объяснить, и объяснить плохо.

Противопоставление процесса и структуры представляет собой широко обсуждаемую проблему: как отмечает Леви-Стросс, при исследовании социальных групп «нужно было дожидаться антропологов, чтобы выявить, что социальные феномены подчиняются структурной упорядоченности. Причина проста: дело в том, что структуры открываются только стороннему наблюдению».

Скажем от себя, что в области эстетики (поскольку отношение между истолкователем и произведением всегда было изменчивым) это заметили гораздо раньше. Никто не сомневается, что искусство представляет собой способ структурирования определенного материала (понимая под материалом саму личность художника, историю, язык, традицию, конкретную тему, представление о форме, мир идеологии), зато говорят (и всегда в этом сомневаются), что искусство может рассказать о мире и историю, его порождающую, истолковывать ее, судить о ней, выискивать в ней какие-то замыслы – только этим способом создания формы; в то же время, рассматривая произведение как определенный способ формообразования (ставший способом его бытия в сформированном виде благодаря этому способу, которым мы, истолковывая его, его же формируем) можем лишь через его конкретный облик воссоздать историю, его породившую.

Идеологический мир Брехта родствен идеологическому миру многих других людей, с которыми нас могут связывать одинаковые политические взгляды, схожие установки к дей-

ствию, но он становится универсумом Брехта, только когда складывается как вид театральной коммуникации, обретающей свои собственные признаки, наделенные точными структурными характеристиками. Только при таком условии он становится чем-то большим, чем изначальный идеологический мир, становится способом его оценки и возможностью сделать его наглядным, позволяет понять его даже тому, кто не разделяет его установок, показывает те возможности и то богатство, каких теоретик в своем исследовании не касается; лучше сказать, именно благодаря той структуре, которую он принимает, этот мир призывает нас к сотрудничеству, обогащающему его. Разрешившийся в некий способ формообразования и воспринимаемый именно так, он не скрывает от нас и всего остального: дает нам ключ, позволяющий войти в него или через сопереживание, или через критическое исследование. Но надо преодолеть уровень структурных значений. Как подчеркивали Якобсон и Тынянов, возражая против чрезмерной узости и скованности первоначального русского формализма, «история литературы глубинным образом связана с другими историческими “рядами”. Каждый из этих рядов характеризуется своими собственными структурными законами. Не исследуя этих законов, невозможно установить связи между литературными рядами и другими совокупностями культурных феноменов. Исследовать систему систем, игнорируя внутренние законы каждой отдельной системы, – значит совершать грубую методологическую ошибку».

Ясно, что с такой позиции и начинается диалектика: если мы исследуем произведения искусства в свете характерных для них структурных законов, это не означает, что мы отказываемся от выработки «системы систем», и потому можно было бы сказать, что обращение к исследованию структур произведения, к сравнительному анализу структурных моделей различных областей знания, представляет собой первый ответственный призыв к более сложному исследованию исторического толка.

Разумеется, различные культурные универсумы рождаются в том или ином историко-экономическом контексте, и было бы довольно трудно до конца их постичь без связи с последним: один из самых плодотворных уроков марксизма заключается в призыве к обнаружению связи между базисом и надстройкой, которая, разумеется, понимается как связь диалектическая, а не как однозначно детерминированное отношение. Но произведение искусства, так же как научный методологический проект и философская система, не соотносится с историческим контекстом непосредственно, если, конечно, не прибегать к удручающим биографическим отсылкам (такой-то художник родился в такой-то среде или живет за счет такой-то среды, и поэтому его искусство отражает ее жизнь и интересы). Произведение искусства или система мысли определяются сложной сетью влияний – большинство из них проявляется на том самом уровне, частью которого является данное произведение или данная система; внутренний мир поэта складывается под влиянием стилистической традиции, выработанной предшествующими поэтами в той же, а может даже в большей, степени, чем под влиянием тех исторических обстоятельств, под которые подстраивается его идеология, а через стилистические влияния он усваивает вместе с определенным способом создания формы определенный взгляд на мир. Произведение, которое он создаст, получит тончайшие связи с тем же историческим моментом, сможет выразить следующую фазу общего развития контекста или отразить глубинные уровни фазы, в которой живет художник, те уровни, которые его современники еще не видят так ясно, как он. Но если говорить о том, чтобы обнаружить с помощью этого способа формирования структур все связи произведения с тем временем, когда оно возникло, а также с прошлым и с будущим, то непосредственное историческое исследование сможет дать только приблизительные результаты. Только сравнивая этот modus operandi[17] с другими культурными установками эпохи (или различных эпох, с учетом расхождений, которые, пользуясь марксистской терминологией, мы можем назвать «неравномерностью развития»), только выявив среди

[17] Образ действий *(лат.)*.

них общие элементы, свести их к одним и тем же категориям, то обозначится направление, следуя которому дальнейшее историческое исследование должно определить более глубокие и четкие связи, лежащие в основе сходства, обозначенного ранее. По большому счету, когда (как в нашем случае) область исследования представляет собой период, судьями и порождением которого мы одновременно являемся, игра отношений между культурными феноменами и историческим контекстом оказывается еще более запутанной. Каждый раз, когда, в полемическом задоре или в догматическом упорстве, мы пытаемся навязать какое-то непосредственное отношение, то мы перерабатываем в миф историческую реальность, которая всегда оказывается более богатой и тонкой, чем продукт нашего творчества. Поэтому упрощение, возникающее из описания на базе структурных моделей, не означает сокрытия реальности: оно представляет собой первый шаг в ее понимании. Здесь, на более эмпирическом уровне, устанавливается связь, все еще проблематичная, между формальной и диалектической логикой (таким, в конечном счете, нам представляется смысл многих нынешних дискуссий по поводу диахронической и синхронической методологии). Мы убеждены в том, что оба универсума воссоздаваемы, что в какой-то мере, хотим мы или нет, историческое сознание оказывает свое воздействие на любое исследование формальных конфигураций тех или иных феноменов, и что оно будет воздействовать и в дальнейшем, когда в научный обиход будут введены формальные модели, разработанные в контексте более широкого исторического дискурса, и ряд уточнений, быть может, заставит нас переработать саму изначальную модель.

Таким образом, если мы сосредоточиваем внимание на отношении произведение – потребитель в том его виде, в каком оно вырисовывается в поэтике открытого произведения, это не означает, что мы сводим наш подход к искусству к чистой техницистской игре, как многим хотелось бы это представить. Наш подход – просто один из многих подходов, определяемый спецификой нашего исследования, направленный на то, чтобы собрать и упорядочить элементы, необходимые для разговора об историческом моменте, в котором мы существуем.

Первый намек на возможность эволюции в этом направлении мы даем в последнем очерке этого сборника («О способе формообразования как отражении действительности»), где дискурс, направляемый лингвистическими формами произведения, рассматривается как отражение более широкого идеологического дискурса, который проходит сквозь языковые формы и который можно понять только в том случае, если сначала проводится анализ языковых форм как таковых – как некоего автономного «ряда».

В заключение хочу упомянуть, что исследования природы открытого произведения были начаты в процессе наблюдений за музыкальными опытами Лучано Берио и обсуждения проблем новой музыки с ним, Анри Пуссёром и Андре Букурешлиевым, что обращение к теории информации стало возможным благодаря помощи Г. Б. Дзордзолли, который руководил моими действиями в этой столь специфической области; Франсуа Валь помогал мне, вдохновлял меня и давал советы, когда я перерабатывал французский перевод, – в итоге многие страницы были переписаны, и потому второе издание частично отличается от первого.

По поводу очерка «О способе формообразования…» я должен упомянуть, что он был написан под влиянием (родившимся, как всегда, из полного противоречий сотрудничества и оживленной дружеской полемики) Элио Витторини, который в ту пору как раз открывал в пятом номере «Менабо» новую фазу дискуссии по вопросам культуры.

И наконец, по цитатам и косвенным ссылкам читатель поймет, насколько я обязан теории формообразования Л. Парейзона; я не смог бы прийти к понятию «открытого произведения» без его анализа понятия «интерпретация», даже если за философскую картину, в которую я потом включил эти разработки, ответственность несу только я.

1967

Открытое произведение

Поэтика открытого произведения

Из последних произведений инструментальной музыки можно отметить некоторые сочинения, имеющие общую особенность: исполнителю предоставляется необычайная свобода, так что он не только может выполнять указания композитора соответственно своему восприятию (это происходит, когда мы имеем дело с традиционной музыкой), но и просто обязан влиять на форму сочинения: нередко длительность нот или последовательность звуков определяется в творческом акте – импровизационно. Назовем несколько самых известных примеров: 1) в своей Одиннадцатой пьесе для фортепьяно («Klavierstuck XI») Карлхайнц Штокхаузен на одном большом листе предлагает исполнителю ряд музыкальных групп, предоставляя ему возможность сначала выбирать, а потом постепенно уточнять, какую именно группу он присоединит к предыдущей; при таком исполнении свобода исполнителя обусловлена «комбинаторной» структурой пьесы, дающей ему возможность самостоятельно «выстраивать» последовательность музыкальных фраз; 2) в «Секвенции для одинокой флейты» Лучано Берио исполнителю поручается партия, которая представляет собой музыкальную ткань, где определены последовательность и интенсивность звуков, однако продолжительность звучания каждой ноты зависит от того, какое значение придаст ей исполнитель в контексте неизменного пространственного объема, который соответствует столь же неизменным ударам метронома; 3) по поводу своих «Перемен» Анри Пуссёр говорит так: «“Перемены” представляют собой не столько пьесу, сколько определенное *поле возможностей,* приглашение к выбору. Они состоят из шестнадцати разделов. Каждый можно связать с *двумя* другими, не рискуя при этом нарушить логическую последовательность звукового развития: два раздела начинаются примерно одинаково (и затем последовательно начинают расходиться), а два других, напротив, могут сойтись в одной и той же точке. Так как начинать и заканчивать можно любым разделом, возникает множество хронологических развязок. И наконец, два раздела, начинающиеся в одной и той же точке, можно синхронизировать и таким образом привести к более сложной структурной полифонии… Все эти формальные варианты можно записать на магнитофонную ленту, пустить в продажу, и тогда, располагая относительно недорогой акустической установкой, публика сама в домашних условиях сможет на их основе создавать доселе неизвестные музыкальные образы, рождать новое восприятие материи звука и времени»; 4) в своей «Третьей сонате для фортепьяно» Пьер Булез делит первую часть (Antiphonie, Formant 1) на десять отрывков, расположенных на десяти отдельных листах, которые могут по-разному сочетаться (даже если не все комбинации допустимы); вторая часть (Formant 2, Thrope) состоит из четырех разделов кольцевой структуры, благодаря которой начинать можно с любого из них, постепенно соединяя в круг. Внутри этих разделов нет больших возможностей для вариативных интерпретаций, но, например, раздел, озаглавленный «Parenthuse», начинается с точно определенного темпа, а в дальнейшем предполагает широкие отступления, где ритм свободный. Что-то вроде правила являют собой указания на связь между отрывками (например, sans retenir, enchaîner sans interruption[18] и т. д.).

Во всех этих примерах (а мы назвали лишь четыре из многих) сразу бросается в глаза огромная разница между подобными видами музыкального сообщения и теми, к которым нас приучила классическая традиция. В двух словах это различие можно сформулировать так:

[18] Не умеряя; связать, не прерывая *(фр.).*

классическое музыкальное произведение, например, фуга Баха, «Аида» или «Весна священная», представляет собой всю совокупность звуковой реальности, которую автор организовывал вполне определенным, законченным образом, предлагая ее слушателю, или с помощью условных знаков наставлял исполнителя, чтобы тот в основном воспроизводил форму, задуманную композитором; что касается вышеназванных новых произведений, то те, напротив, предполагают не законченное и определенное сообщение, не строго определенную форму, а различную музыкальную организацию произведения, которое предоставляется исполнителю; следовательно, новые произведения предстают не как законченные произведения, требующие, чтобы их пережили и постигли в заданном структурном формате, но как произведения «открытые» – тогда исполнитель завершает их в тот самый момент, когда получает от этого эстетическое наслаждение[1].

Во избежание терминологических недоразумений надо отметить, что название «открытые», данное этим произведениям, даже если оно наилучшим образом помогает обрисовать новую диалектику взаимоотношений между произведением и исполнителем, здесь должно приниматься в силу той договоренности, которая позволяет нам отвлечься от других возможных и законных значений этого выражения. Дело в том, что в эстетике принято обсуждать проблему «завершенности» и «открытости» художественного произведения. Оба термина относятся к ситуации художественного восприятия, которую все мы переживаем и которую часто вынуждены так или иначе определять: произведение искусства представляет собой некий объект, произведенный автором, – он организует его смысловое содержание так, чтобы любой человек, его воспринимающий, мог вновь постичь (посредством игры собственных откликов на конфигурацию впечатлений, оказывающих стимулирующее воздействие на его чувства и разум) само произведение, его изначальную форму, задуманную автором. В этом смысле автор создает законченную форму, желая, чтобы она была постигнута и воспринята так, как он ее создал; тем не менее, воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое, по-особому обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения – таким образом постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе. В сущности, форма является эстетически значимой, поскольку ее можно рассматривать и осмыслять в разнообразных перспективах, когда она, не переставая быть самой собой, являет богатство аспектов и отголосков (дорожный знак, напротив, может недвусмысленно восприниматься только в одном значении и, если он подвергается какому-то причудливому истолкованию, он перестает быть *этим* знаком с данным конкретным значением). Итак, произведение искусства как форма, завершенная и *замкнутая* в своем строго выверенном совершенстве, также является *открытым,* давая возможность толковать себя на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия. Таким образом, всякое художественное восприятие произведения является его *истолкованием* и *исполнением,* так как в любом восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе[2].

Ясно, однако, что, например, произведения, принадлежащие Берио или Штокхаузену, являются «открытыми» в менее метафорическом и куда более осязаемом значении; попросту говоря, это «незаконченные» вещи, которые автор вроде бы вверяет истолкователю, рассматривая их как детали игрового конструктора и словно не интересуясь, чем все это закончится. Подобное истолкование фактов парадоксально и неточно, однако чисто внешняя сторона таких музыкальных экспериментов дает повод к двусмысленности, хотя и продуктивной, так как озадачивающие, выбивающие из колеи особенности данного эксперимента должны показать нам, *почему* сегодня художник ощущает потребность работать именно в этом направлении, какой этап исторического развития эстетического чувства он при этом выражает, какие культурные аспекты нашей эпохи ему сопутствуют и как этот эксперимент надо рассматривать в свете теории эстетики.

* * *

Согласно Пуссёру[3], поэтика «открытого» произведения тяготеет к тому, чтобы подталкивать его истолкователя к «осознанно свободным действиям», делать его активным средоточием совокупности неисчислимых связей, среди которых он воссоздает свою собственную форму, не ощущая давления той *необходимости,* что навязывает ему вполне определенные способы организации воспринимаемого произведения; однако можно было возразить (ссылаясь на тот более широкий смысл термина «открытость» – о котором мы мимоходом упомянули), что любое произведение искусства, даже если и не оказывается материально незавершенным, требует свободного и творческого ответа на него, по крайней мере потому, что его нельзя по-настоящему понять, если истолкователь не открывает его заново в акте творческого единомыслия с самим автором. Другое дело – такое наблюдение стало возможным, лишь когда современная эстетика вступила в пору вполне зрелого, критического осознания, что представляет собой отношение к интерпретации, и нет сомнения в том, что несколько веков назад художник был весьма далек от того, чтобы критически осознавать эту реальность; теперь же, напротив, такое осознание в первую очередь присутствует в самом художнике, который, вместо того чтобы мириться с «открытостью» произведения как с чем-то неизбежным, сам выбирает ее в качестве творческой программы и представляет свое произведение так, чтобы способствовать максимально возможной открытости.

Нельзя сказать, чтобы от древних совершенно ускользнуло значение субъективного момента (того факта, что восприятие произведения предполагает отношение взаимодействия между субъектом, который «видит», и произведением как объективной данностью), особенно когда речь заходила об изобразительных искусствах. Например, Платон в своем *Софисте* отмечает, что художники задают пропорции не в соответствии с объективным положением вещей, а под тем углом зрения, под которым наблюдатель воспринимает образы; Витрувий проводит различие между *симметрией* и *эвритмией,* понимая последнюю как согласование объективных пропорций с субъективными требованиями созерцания; развитие теоретического представления о перспективе и ее практическое осмысление свидетельствуют об углублении понятия, какую роль играет субъективность при истолковании произведения. Однако подобные взгляды в равной мере заставляли действовать против *открытости* и в пользу *замкнутого характера произведения:* различные перспективные ухищрения представляли собой не что иное как уступку, которой требовало положение зрителя в пространстве и смысл которой был в том, чтобы увидеть изображение *единственно возможным и правильным образом,* тем самым, к которому автор (прибегая к визуальным трюкам) пытался его подвести.

Приведем другой пример. В Средние века получает развитие теория аллегоризма, предполагающая возможность прочитывать Священное Писание (а затем поэзию и изобразительные искусства) не только в их буквальном смысле, но и в трех других: аллегорическом, моральном и мистическом (анагогическом). Эта теория нам знакома по творчеству Данте, но своими корнями она уходит в Послания св. Павла (videmus nunc per speculum in aenigmate, tune autem facie ad faciem)[19] и получает развитие в трудах св. Иеронима, Августина, Беды, Скота Эриугены, Гуго и Ришара Сен-Викторских, Алана Лилльского, Бонавентуры, Фомы и других, становясь средоточием средневековой поэтики. Произведение, понятое таким образом, несомненно, наделено некоторой «открытостью»; читатель знает, что каждая фраза текста, каждый образ открыт множеству значений, которые он должен выявить; в соответствии со своим расположением духа он подберет ключ к чтению, который покажется ему наиболее назидательным, и *воспримет* произведение в желанном для него смысле (вновь определенным образом вдыхая

[19] «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12).

в него жизнь и видя его не таким, каким оно могло предстать перед ним в предыдущем чтении). Однако в этом случае «открытость» вовсе не означает «неопределенность» сообщения, «бесконечных» возможностей формы, свободы восприятия; налицо только перечень строго предопределенных и обусловленных вариантов, служащих тому, чтобы толкование читателя никогда не ускользало от авторского контроля. Вот как говорит Данте в своем тринадцатом «Письме»: «Подобный способ выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: In exitu Israel de Egypto, damns Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus[20]. Таким образом, если мы прочтем буквально, дословно, то мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тягости греха к блаженному состоянию; анагогический – переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы» (Данте Алигьери. Письмо XIII // Малые произведения. М., 1968. С. 387. Перевод И. Голенищева-Кутузова и Е. Солоновича). Ясно, что в данном случае не существует каких-либо иных способов прочтения текста: в свете сказанного о четырех уровнях восприятия истолкователь может руководствоваться каким-либо одним смыслом, предпочитая его другому, но всегда в соответствии с правилами необходимой и предустановленной однозначности. Значение аллегорических образов и символов, которые человек Средневековья встречал, читая текст, определялось энциклопедиями, бестиариями и лапидариями его эпохи; символика носила объективный и определяющий характер[4]. В основе этой поэтики однозначного и необходимого лежало представление об упорядоченном космосе, об иерархии сущностей и законов, которые поэтический дискурс может прояснять на различных уровнях, но которые каждый должен понимать единственно возможным образом, ибо он утвержден творящим логосом. Порядок художественного произведения – это порядок имперского и теократического общества, а правила его прочтения – это правила авторитарного правления, которые направляют человека в каждом его действии, определяя цели и наделяя средствами для их достижения.

Дело не в том, что *четыре* варианта аллегорического дискурса в количественном отношении уступают *множеству* развязок, предполагаемых современным «открытым» произведением: мы постараемся показать, что в основе этих различных видов опыта лежит различное видение мира.

Не задерживаясь на этом и перемещаясь в другую историческую эпоху, мы обнаруживаем явный образец «открытости» (в современном значении этого термина) в барочной «открытой форме». Здесь действительно отрицается статическая и однозначная завершенность классической ренессансной формы, завершенность пространства, организованного вокруг центральной оси, ограниченного симметричными линиями и замкнутыми углами, тяготеющими к центру, чтобы таким образом внушить не столько идею движения, сколько идею «сущностной» вечности. Барочная же форма, напротив, динамична, тяготеет к неопределенности результата (благодаря игре наполненности и пустоты, света и тени, благодаря изогнутым линиям, фрагментарности, углам самого разного наклона) и наводит на мысль о постепенном расширении пространства; стремление к движению и иллюзионистским трюкам приводит к тому, что пластические массы никогда не дают возможности выбрать какую-то одну, самую выигрышную, фронтальную, определенную точку зрения, но заставляют наблюдателя постоянно перемещаться, чтобы видеть, как произведение непрестанно меняет обличье, словно находясь в непрерывном изменении. Если барочную духовность можно рассматривать как первое отчетливое проявление современной культуры и современного мировосприятия, то лишь потому, что здесь впервые человек расстается с привычной каноничностью (залогом которой является

[20] «Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею его, Израиль – владением его» *(лат.*; Пс. 113, 1–2).

упорядоченность космоса и непреложность сущностей) и – как в искусстве, так и в науке – оказывается лицом к лицу с миром, находящимся в движении и требующим от него изобретательности. Несмотря на свою внешнюю педантичность, поэтика *чудесного, остроумного, метафорического* в глубине своей тяготеет к тому, чтобы эта изобретательность стала необходимостью для нового человека, который видит в художественном произведении не объект, основанный на очевидных отношениях и предполагающий наслаждение им как проявлением красоты, а тайну, которую надо исследовать, задачу, которую надо разрешить, стимул, способствующий живости воображения[5]. К таким выводам приходит современная критика, а сегодняшняя эстетика может придать им вид определенных законов, но было бы опрометчиво усматривать в барочной поэтике сознательное теоретизирование по поводу «открытого» произведения.

Наконец, надо отметить, что в период между классицизмом и Просвещением намечается идея «чистой поэзии», именно потому, что отрицание общих идей, абстрактных законов английским эмпиризмом утверждает «свободу» поэта и таким образом предвещает тему «творчества». От утверждений Берка об эмоциональной силе слова мы приходим к рассуждениям Новалиса о чистой мощи поэзии как некоего заклинания как искусства неясного смысла и неточного значения. Отдельная идея кажется тем более самобытной и вдохновляющей, «чем многочисленнее мысли, миры и установки, которые пересекаются в ней и начинают взаимодействовать. Когда произведение дает множество поводов, содержит много смыслов и, прежде всего, множество аспектов осмысления и способов быть понятым и с любовью принятым, тогда оно конечно же становится весьма интересным, становится чистым выражением личностного начала»[6].

На излете эпохи романтизма впервые появляется вполне осознанная поэтика «открытого» произведения в символизме второй половины XIX века. В этом отношении достаточно *показательно* «Поэтическое искусство» Верлена:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.
……
Car nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! La nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!
……..
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux et d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Èparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym…
Et tout le reste est litérature[21].

[21] (За музыкою только дело,Итак, не размеряй пути.Почти бесплотность предпочтиВсему, что слишком плоть и тело. ……Всему милее полутон:Не полный тон, но лишь полтона.Лишь он венчает по законуМечту с мечтою, альт, басон.……Так музыки же вновь и вновь!Пускай в твоем стихе с разгонуБлеснут в дали преображенной Другое небо и любовь.Пускай он выболтает сдуруВсе, что, впотьмах чудотворя,Наворожит ему заря… Все прочее – литература).Перевод Б. Пастернака.

Впоследствии Малларме скажет более определенно и ясно: «Nommer un objet, e'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu a peu: le suggérer… voila le rêve…»[22] *Нельзя допускать, чтобы однозначный смысл сразу заявлял о себе:* чистое пространство вокруг того или иного слова, типографские приемы, пространственная композиция текста – все это способствует тому, что слово наделяется неопределенностью, содержит в себе множество различных намеков.

Поэтика намека сознательно стремится к тому, чтобы произведение стало открытым для свободного его восприятия. Произведение, которое «намекает», всякий раз осуществляется заново, когда истолкователь вкладывает в него свои эмоции и воображение. Если при чтении любой поэзии истолкователь стремится привести свой личностный мир в соответствие с миром текста, то в тех поэтических произведениях, в основу которых сознательно заложен намек, текст стремится к тому, чтобы стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскивать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий. Если пренебречь метафизическими претензиями или вычурным декадентским духом таких поэтик, можно сказать, что механизм восприятия подобной литературы тяготеет к своеобразной «открытости».

Продолжая эту линию, значительная часть современной литературы основывается на использовании символа как сообщения о чем-то неопределенном, открытого для – каждый раз новых – реакций и осмыслений. Достаточно вспомнить произведения Кафки – как «открытые» по преимуществу: «процесс», «замок», «ожидание», «приговор», «болезнь», «превращение», «пытка» – это вовсе не те ситуации, которые надо понимать в их непосредственном, буквальном значении. Однако, в отличие от средневековых аллегорических построений, здесь смысловые обертоны не даются неким однозначным образом, не гарантируются какой-либо энциклопедией и не основываются на представлении об упорядоченности мира. Разные истолкования кафкианских символов (экзистенциалистские, богословские, клинические, психоаналитические) лишь отчасти исчерпывают возможности произведения: в действительности оно остается неисчерпаемым и открытым в своей «неоднозначности», так как на смену миру, упорядоченному в соответствии с общепризнанными законами, приходит мир, основанный на неоднозначности, как в отрицательном смысле (отсутствие каких-либо ориентиров), так и в положительном смысле (постоянный пересмотр имеющихся ценностей и непреложных истин).

Итак, даже если трудно установить, стремился ли данный автор к символике, неопределенности или неоднозначности, определенная критическая поэтика сегодня пытается представить всю современную литературу построенной по принципу эффективной символической системы. В своей книге, посвященной литературному символу, У. Тиндалл, анализируя наиболее значительные произведения современной литературы, стремится теоретически и «экспериментально» обосновать утверждение Поля Валери («il n'y a pas de vrai sens d'un texte»)[23] вплоть до заявления о том, что произведение искусства представляет собой механизм, который любой человек, включая самого автора, может «использовать» как угодно. Поэтому такой вид критики стремится к тому, чтобы рассматривать литературное произведение как постоянно открытое, обладающее неисчерпаемыми возможностями, бесконечным множеством значений; в таком ракурсе следует рассматривать все американские исследования, посвященные структуре метафоры и различным «типам двусмысленности», которые предлагает художественный текст[7].

---

[22] Называя предмет, мы на три четверти лишаем себя наслаждения поэмой, которое заключается в радости постепенного угадывания: намекать… вот [в чем заключается] мечта… *(фр.)*

[23] Не существует истинного смысла текста *(фр.)*.

Здесь излишне напоминать читателю о том, что классическим примером «открытого» произведения, как раз и задуманного для того, чтобы дать точную картину экзистенциального и онтологического состояния современного мира, является произведение Джеймса Джойса. В его «Улиссе» глава «Wandering Rocks» («Блуждающие скалы») образует малый универсум, который можно рассматривать с разных точек зрения и где от поэтики Аристотеля, а вместе с ней и от представления об однонаправленном течении времени в однородном пространстве не остается и следа. По словам Эдмунда Вильсона[8], «вместо того, чтобы двигаться в какую-то одну сторону, его ("Улисса") сила распространяется во всех направлениях (включая направление Времени) вокруг отдельно взятой точки. Мир "Улисса" полнится сложной и неисчерпаемой жизнью: мы вновь посещаем его, как посещаем город, куда возвращаемся много раз, чтобы узнать знакомые лица, лучше понять людей, завязать интересные отношения и знакомства. Джойс проявил немалую техническую изобретательность, чтобы внедрить нас в свое повествование, причем так, чтобы мы сами себе прокладывали пути: я сильно сомневаюсь, что человеческая память способна при первом чтении удовлетворить все требования, предъявляемые "Улиссом". И когда мы его перечитываем, мы можем начинать с любого места, словно перед нами нечто незыблемое, например, город, который реально существует в пространстве и в который можно войти с любой стороны – ведь и Джойс говорил, составляя свою книгу, что работал над несколькими кусками одновременно».

Наконец, в «Поминках по Финнегану» («Finnegans Wake») мы оказываемся в космосе Эйнштейна, искривленном, замкнутом на себе самом (начальное слово совпадает с последним) и, следовательно, *конечном* – как раз поэтому *беспредельном.* Любое событие, всякое слово находится в какой-то связи со всеми прочими, и от выбора его значения на самой последней черте зависит понимание всего остального. Это не означает, что произведение не имеет смысла: если Джойс и предлагает ключи для прочтения, то как раз стремясь к тому, чтобы оно читалось в определенном смысле. Однако этот «смысл» наполнен богатством космоса, и автор горит неуемным желанием, чтобы он вбирал в себя всю полноту пространства и времени, то есть все возможные пространства и времена. Основное средство для достижения этой целостной многозначности – pun (игра слов, каламбур), где два, три, десять различных корней сочетаются таким образом, что одно слово становится вместилищем значений, каждое из которых сталкивается и соотносится с другими средоточиями аллюзий, в свою очередь открытых новым вариантам и возможностям прочтения. Чтобы определить ситуацию, в которой оказывается читатель в «Finnegans Wake», лучше всего, как нам кажется, обратиться к тому описанию, которое дает Пуссёр, имея в виду ситуацию человека, слушающего постдодекафоническую композицию: «Так как феномены уже не сцеплены друг с другом согласно принципу последовательного детерминизма, приходит черед слушателя добровольно проникнуть в сеть неисчерпаемых связей и, так сказать, выбирать самому (но при этом хорошо сознавая, что его выбор обусловлен объектом, который находится перед ним) свои уровни приближения, свои точки схождения, свою шкалу отношений; именно ему теперь надо стремиться к тому, чтобы, одновременно используя наибольшее количество возможных степеней и измерений, сделать динамичными, умножить и максимально расширить свои орудия усвоения» [9]. Эта цитата лишний раз подчеркивает, что весь наш разговор сводится к единственной точке, представляющей интерес, и что проблематика «открытого» произведения в современном мире также едина.

Не следует думать, что призыв к открытости совершается только в виде неопределенного намека или эмоционального побуждения. Если мы рассмотрим поэтику театра Бертольда Брехта, то обнаружим уступку традиции, – понятие «драматическое действие», отражающее проблематику определенных напряженных ситуаций; представляя такие ситуации (согласно известной технике «эпической» драматургии, которая не хочет ни к чему «подталкивать» зрителя, но, как бы со стороны, *отстранение* рисует перед ним картину происходящего), драматургия Брехта в своих самых строгих проявлениях не дает никаких решений: зрителю самому

придется делать критические выводы из всего, что он увидел. Таким образом, драмы Брехта тоже приводят к ситуации *неоднозначности* (наиболее характерным является его «Галилей») с той лишь разницей, что здесь речь идет уже не о мягких полутонах смутно различаемой бесконечности, не о тайне, выстраданной в тоске, а о той конкретной многозначности социального существования, которая предстает как столкновение с проблемами, требующими решения. Здесь произведение «открыто», как «открыта» дискуссия: решение ожидается, его предугадывают, но оно должно родиться из осознанного содействия публики. Открытость становится орудием революционного воспитания.

Во всех рассмотренных нами явлениях категория «открытости» использовалась для характеристики весьма разных ситуаций, но в целом все рассматриваемые произведения типологически отличались от произведений композиторов послевеберновской эпохи, которые мы рассмотрели вначале. Нет сомнения, что за весь период от барокко и до современной поэтики символа все больше и больше уточнялось понятие произведения, предполагающего неоднозначную развязку, но примеры, рассмотренные в предыдущем разделе, представили нам «открытость», основанную на *теоретическом, смысловом* сотрудничестве истолкователя, который должен свободно осмыслять *уже совершившийся* художественный факт, уже организованный в более или менее завершенную структуру (даже если она поддается бесконечному множеству истолкований). Что касается такого сочинения, как «Перемены» Пуссёра, то в нем подобный процесс идет еще дальше: если, слушая произведение Веберна, человек свободно реорганизует и воспринимает отношения, существующие в области предложенного ему звукового универсума (уже полностью произведенного), то в «Переменах» Пуссёра он организует и структурирует музыкальный дискурс в том смысле, что *практически воздействует* на него и порождает его. Он сотрудничает с автором в деле *создания* произведения.

Мы не хотим сказать, что благодаря подобному различию произведение становится более или менее ценным в сравнении с уже созданными: в нашем случае речь идет о различных поэтиках, ценных в той культурной ситуации, которую они отражают и создают, независимо от любых суждений об их эстетической значимости; однако очевидно, что такое сочинение, как «Перемены» Пуссёра (или другие уже названные композиции), ставит новую проблему и побуждает нас признать, что в области «открытых» произведений существует более узкая категория сочинений, которые, не имея закрепленной физической формы, способны поддаваться различным, непредвиденным структурным изменениям; мы можем определить их как «произведения в движении».

В современной культурной ситуации феномен *произведения в движении* вовсе не ограничивается областью музыки, но находит интересное выражение в сфере пластического искусства, где сегодня мы обнаруживаем художественные произведения, сами по себе подвижные и наделенные способностью калейдоскопически видоизменяться и представать перед глазами зрителя как вечно новые. В области малых форм здесь можно вспомнить о *мобайлах* Кэлдера или других авторов, то есть об очень простых построениях, которые, будучи подвешены, вращаются, принимая различные пространственные положения и постоянно создавая свое собственное пространство и свои размеры. На более монументальном уровне можно вспомнить новый архитектурный факультет университета Каракаса – его определяют как «школу, которую изобретают каждый день»: аудитории построены из подвижных панелей таким образом, что преподаватели и ученики, сообразуясь с той архитектурной, урбанистической проблемой, которую они в данный момент изучают, могут создавать соответствующую исследовательскую среду, постоянно изменяя внутреннюю структуру здания[10]. Кроме того, можно вспомнить Бруно Мунари, который изобрел новый оригинальный вид живописи в движении и произвел поистине поразительное впечатление. Проецируя с помощью обычного волшебного фонаря коллаж из пластических элементов (вид абстрактной композиции, которая получается при

наложении или состыковке тончайших бесцветных листов, различным образом вырезанных) и с помощью полароидной линзы пропуская через них яркие лучи; таким способом мы получаем на экране композицию ослепительной хроматической красоты, а затем, по мере того как мы медленно вращаем полароидную линзу, спроецированный образ начинает постепенно приобретать все цвета радуги и (благодаря хроматической реакции разных пластических материалов, а также различных слоев, из которых они состоят) проходят ряд превращений, затрагивающих и пластическую структуру формы. Регулируя по своему желанию вращение линзы, зритель активным образом участвует в создании эстетического объекта, по крайней мере, в пределах тех возможностей, которые возникают благодаря заданной цветовой гамме и пластическим свойствам диапозитива.

Промышленный дизайн, со своей стороны, дает нам немногочисленные, но яркие примеры «произведения в движении» – это предметы обстановки, разбирающиеся лампы, книжные шкафы, могущие принимать различный вид, кресла, способные менять свой облик, сохраняя при этом несомненные достоинства стиля. Все это позволяет современному человеку создавать формы предметов, среди которых он живет, и располагать их тем или иным образом в соответствии с собственным вкусом и потребностями.

Обратившись к литературе в поисках примера *произведения в движении,* мы вместо соответствия музыке или живописи в современной словесности, обнаруживаем ставшее уже классическим предвосхищение этого явления: речь идет о «Livre» («Книге») Малларме, произведении колоссальном и всеобъемлющем, Произведении, которое должно было стать для поэта не только окончательной целью его деятельности, но и самим завершением мира (Le monde existe pour aboutir à un livre[24]). Малларме так и не закончил его, продолжая всю свою жизнь вносить какие-то добавления, но остались наброски, недавно опубликованные благодаря кропотливой работе филологов[11]. Метафизические интенции, лежащие в основе такого начинания, обширны и спорны; мы обойдем их стороной и сосредоточимся на рассмотрении только динамической структуры этого художественного объекта, стремящегося осуществить на практике вполне определенный принцип поэтики: «Un livre ni commence ni finit; tout au plus fait-il semblant» (Книга не начинается и не заканчивается: в самом крайнем случае, она делает вид). «Книга» должна была стать неким подвижным памятником, и не только в том смысле, в каком было «открытым» такое сочинение, как «Coup de dés»[25], где грамматика, синтаксис и типографское оформление текста приводили к полиморфной множественности элементов, не имеющих между собой четкой связи.

В «Книге» не предполагалось, что страницы должны следовать друг за другом в строго определенном порядке: они должны были связываться между собой различным образом в соответствии с законами перестановки. Налицо имелся ряд как бы самостоятельных брошюр (не имевших переплета, который определял бы их последовательность), причем первая и последняя страницы каждой такой брошюры должны были быть написаны на одном большом листе, сложенном вдвое, что означало начало и конец брошюры, внутри которой находились разрозненные листы, – эти листы имели определенную самостоятельность и могли меняться местами так, чтобы при этом текст обладал законченным смыслом. Очевидно, что поэт не стремился к тому, чтобы каждая комбинация имела синтаксический смысл и дискурсивное значение: одинаковая структура фраз и обособленных слов, каждое из которых рассматривалось как способное «намекать» и вступать в «наводящие» отношения с другими фразами или словами, обусловливала действенность любого изменения последовательности, создавая новые возможности отношений и, следовательно, новые горизонты «намека». Le volume, malgré l'impression

[24] Мир существует, чтобы завершиться книгой *(фр.).*

[25] Сокращенное название произведения С. Малларме: «Un coup de dés n'abolira jamais le hazard» – «Игра костей никогда не упразднит случая».

fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie[26]. Комбинаторный анализ, представляющий собой нечто среднее между играми поздней схоластики (особенно последователей Луллия) и приемами современной математики, позволял поэту понять, каким образом из ограниченного числа подвижных структурных элементов появляется возможность астрономического числа комбинаций; объединение всего произведения в определенное количество брошюр с предельным числом возможных изменений, постоянно «открывая» для «Книги» широчайший выбор последовательностей, укореняло ее в поле возможных смыслов, которые автор стремился представить, предлагая определенные вербальные элементы и указывая на их возможную сочетаемость.

Тот факт, что в данном случае комбинаторная механика служит откровению, похожему на орфическое, не влияет на структурную реальность книги как подвижного и открытого объекта (в этом она особенно близка другим уже упоминавшимся опытам, рожденным в результате иных коммуникативных и формообразующих интенций). Обусловливая взаимозаменяемость элементов текста, который сам по себе может «подсказывать» открытые отношения, «Книга» стремилась к тому, чтобы стать миром, пребывающим в непрестанном слиянии частей, миром, который постоянно обновляется перед взором читателя, всегда являя новые аспекты той многогранности абсолюта, которую она стремится если не выразить, то представить и показать. В такой структуре не предполагалось обнаружение некоего четко определенного смысла, равно как не предусматривалась окончательная форма: если бы какой-то отрывок книги имел вполне определенный, однозначный смысл, недоступный влиянию меняющегося контекста, он остановил бы действие всего механизма.

Утопический замысел Малларме, осложнявшийся непомерностью стремлений и поразительной наивностью автора, не был доведен до конца, и мы не знаем, стал бы этот опыт значимым, если бы осуществился, или показался бы мистическим и эзотерическим выражением декадентского мировосприятия сомнительного толка в конце его исторического существования. Мы склоняемся ко второму предположению, но конечно же любопытно обнаружить на заре нашей эпохи столь мощное провозвестие *произведения в движении,* признак того, что определенные требования витают в воздухе, что они оправдываются самим фактом своего существования и что их надо объяснять как феномены культуры, дополняющие друг друга в панораме эпохи. Поэтому мы рассмотрели эксперимент, предпринятый Малларме, хотя он и связан с проблематикой несколько двусмысленной и очень ограниченной во времени, тогда как современные *произведения в движении,* напротив, стремятся установить живые, конкретные, гармоничные отношения с нашими чувствами и воображением и даже, как происходит с последними музыкальными опытами, преподать определенные практические уроки, не притязая на создание орфических суррогатов познания.

* * *

На самом деле всегда рискованно утверждать, что метафора или поэтический символ, звуковая реальность или пластическая форма дают более основательные средства познания реальности в сравнении с теми, что предлагает логика. В науке познание мира происходит путями, считающимися надежными, но всякое стремление художника к ясновидению, даже если оно поэтически продуктивно, таит в себе нечто сомнительное. Искусство не столько *познает* мир, сколько привносит в него *созданные им* дополнения, свои самостоятельные формы, которые присоединяются к уже существующим, являя свои собственные законы и свою самобытную жизнь. Тем не менее, любую художественную форму вполне можно рассматривать

[26] Благодаря такой игре книга, несмотря на четкое впечатление, становится подвижной – из смерти переходит в жизнь *(фр.).*

если не как замену научного познания, то как *эпистемологическую метафору,* то есть в любом столетии способ структурирования художественных форм отражает (в виде подобия, метафорически, посредством разрешения понятия в образе) способ, с помощью которого наука или, во всяком случае, культура той или иной эпохи воспринимают реальность.

Замкнутое в себе, имеющее один только глубинный смысл произведение художника эпохи Средневековья отражало представление о космосе как об иерархии ясных и предустановленных порядков. Произведение как педагогическое сообщение, как моноцентрическое и необходимое структурирование (в той же самой железной внутренней согласованности метра и рифмы) отражает науку, основанную на силлогизмах, логику необходимости, дедуктивное сознание; благодаря науке может постепенно вырисовываться реальный мир, постепенно, без непредвиденных скачков, двигаясь в одном направлении, исходя из первоначал науки, которые отождествляются с первоначалами самой реальности. Открытость и динамизм барокко знаменуют рождение нового научного сознания: на смену *зримому* приходит *осязаемое,* то есть начинает господствовать субъективный аспект, внимание переносится с *бытия* на *видимость* архитектурных и живописных объектов; в этой связи можно вспомнить о новых направлениях в философии и психологии, сосредоточившихся на впечатлении и ощущении, об эмпиризме, превращающем Аристотелеву реальность субстанции в ряд восприятий; в то же время отказ от требуемого центра композиции, от преимущественной точки зрения сопровождается освоением взгляда Коперника на вселенную, который окончательно упразднил геоцентризм и все связанные с ним метафизические выводы; в современном научном универсуме, как и в барочной конструкции или в картине, все части наделяются одинаковой ценностью и значимостью, и все стремится к бесконечному расширению, не находя предела или сдерживающего начала ни в каком идеальном миропорядке, но участвуя во всеобщем стремлении к открытию реальности и к постоянно возобновляемому контакту с ней.

«Открытость» символистов-декадентов по-своему отражает новую мучительную заботу культуры, открывающую неожиданные горизонты: необходимо помнить, что некоторые проекты Малларме относительно многомерной подвижности книги (которой надлежало перестать быть единым целым, распавшись на несколько самостоятельных планов, порождающих новые глубины благодаря распадению на новые, меньшие образования, столь же подвижные и разложимые) наводят на мысль о вселенной, для которой характерна новая, неевклидова геометрия.

Поэтому не будет случайностью, если в поэтике «открытого» произведения (и тем более *произведения в движении),* произведения, которое при каждом новом его восприятии никогда не оказывается равным самому себе, мы обнаружим смутные или вполне определенные отголоски некоторых тенденций современной науки. Теперь для самой передовой, новейшей критики стало обычным делом, объясняя структуру универсума, предстающего на страницах романа Джойса, ссылаться на пространственно-временной континуум, и не случайно Пуссёр, объясняя природу своей композиции, говорит о «поле возможности». Утверждая это, он использует два понятия, заимствованные из современной культуры и в высшей степени показательные: понятие «поля» приходит к нему из физики и подразумевает новое осмысление классических отношений причины и следствия, понимавшихся как однозначные и однонаправленные: вместо этого предполагается совокупность взаимодействующих сил, созвездие событий, динамизм структуры; понятие «возможности» – философское, и оно отражает целое направление в современной науке, отказ от статического и силлогистического восприятия миропорядка, готовность принимать вариативные персональные решения, а также осознание ситуационной обусловленности и историчности тех или иных ценностей.

Тот факт, что в музыке некая структура больше не определяет с необходимостью последующую структуру – тот самый факт, согласно которому (как это уже имеет место в серийной музыке) независимо от физического движения произведения, больше не существует тонального центра, который позволял бы выводить последующие движения музыкального дискурса

из ранее сделанных предпосылок, – надо рассматривать в общем плане кризиса концепции причинности. В том культурном контексте, в котором логика двух систем ценностей (классическое «или – или» между *истинным* и *ложным,* между данным и его противоположностью) больше не является единственно возможным орудием познания, где прокладывают себе дорогу логические представления о множественных ценностях, узаконивающие, например, *неопределенность* как обоснованную развязку познавательного действия, – именно в этом контексте и заявляет о себе поэтика художественного произведения, лишенного необходимой и предугадываемой развязки, при этом свобода его истолкователя является элементом той *дискретности,* которую современная физика считает уже не причиной беспорядка, но неустранимым аспектом любого верифицируемого научного знания, а также вполне достоверную и неопровержимую характеристику поведения субатомного мира.

От «Книги» Малларме до некоторых рассмотренных нами музыкальных сочинений просматривается тенденция к тому, чтобы любое исполнение произведения никогда не совпадало с окончательным; всякое исполнение объясняет его, но не исчерпывает, всякое исполнение реализует это произведение, но все они дополняют друг друга, наконец, всякое исполнение представляет нам его приемлемым образом как законченное, но в то же время как незавершенное, потому что не дает нам прочих возможных развязок. Можно ли назвать случайным тот факт, что подобная поэтика оказалась современной физическому принципу *дополнительности,* согласно которому невозможно одновременно описать разные характеристики элементарной частицы, и для того, чтобы их описать, необходимы различные *модели,* которые «правильны тогда, когда используются в правильном месте, но противоречат друг другу и потому называются взаимодополняющими»?[12] Не придется ли нам утверждать по отношению к таким произведениям искусства, – как это делает ученый по отношению к своему конкретному эксперименту, – что неполное познание системы является существенным компонентом ее описания и что «данные, полученные нами в различных экспериментальных условиях, не могут создать единый образ и должны рассматриваться как взаимодополняющие в том смысле, что только вся полнота явлений исчерпывает возможность получения информации об объектах»?[13]

Раньше говорилось о неоднозначности как о нравственной установке и о противоборстве проблем, однако сегодня психология и феноменология говорят также о *неоднозначности восприятия:* как, не порывая с общепринятыми правилами познания, можно уловить мир в той его первозданной вероятности, которая предшествует всякой стабилизации, обусловленной привычным, устоявшимся взглядом на него. Уже Гуссерль отмечал, что «любой момент жизни сознания имеет определенный горизонт, который меняется вместе с изменением направленности сознания, а также изменением фазы развертывания… Например, во всяком внешнем восприятии объекта *его точно воспринятые* данные содержат в себе указание на те стороны, устремленность к которым лишь вторична: они еще не восприняты, а только предвосхищаются – даже в отсутствие интуиции – как аспекты, которым еще “предстоит” стать воспринимаемыми. Именно эта *постоянная устремленность* (интенциональность) и обретает новый смысл в каждой фазе восприятия. Кроме того, восприятие имеет горизонты, наделенные другими возможностями восприятия, причем такими, которые мы могли бы иметь, если бы направили процесс восприятия в другую сторону, то есть если бы продвинулись вперед, зашли бы сбоку и так далее»[14]. Сартр тоже напоминает о том, что существующее нельзя свести к конечному ряду явлений, потому что каждое из них связано с субъектом, который находится в постоянном изменении. Таким образом, не только объект представляет различные Abschattungen[27], но возможны различные точки зрения на один и тот *же* Abschattung. Чтобы ему дали определение, объект должен быть соотнесен со всей тотальностью ряда, членом которого он является как одно из возможных явлений. В этом смысле традиционный дуализм бытия и явления

[27] Оттенки, контуры *(нем.).*

уступает место полярности конечного и бесконечного, причем так, что бесконечное оказывается в самом средоточии конечного. Такой вид «открытости» лежит в самой основе всякого акта восприятия и характеризует каждый момент нашего познавательного опыта: таким образом, любой феномен как бы «населяется» определенной *потенцией,* «потенцией быть развернутым в ряд действительных или возможных явлений». В перспективе открытости восприятия проблема отношения феномена к своему онтологическому основанию перерастает в проблему отношения феномена к многозначности его восприятий, которые мы можем иметь[15]. На эту ситуацию обращает внимание и Мерло-Понти: «Итак, каким же образом вещь сможет истинно *предстать* пред нами, если синтез никогда не завершается?.. Как я могу получить опыт о мире как о некой обособленности, существующей в действии, если ни один из ракурсов, в котором я на него взираю, не исчерпывает его и если горизонты всегда остаются *открытыми!*.. Вера в вещь и в мир может только предполагать завершенный синтез, и, тем не менее, эта завершенность невозможна в силу самой природы соотносительных перспектив, поскольку каждая из них через свои горизонты постоянно отсылает к другим перспективам… Обнаруженное нами противоречие между реальностью мира и его незавершенностью – это противоречие между вездесущностью сознания и его вовлеченностью в конкретное поле присутствия… Эта двусмысленность не есть некое несовершенство сознания или существования, а их определение… Сознание, считающееся вместилищем ясности, напротив, представляет собой само средоточие двусмысленности»[16].

Таковы проблемы, которые феноменология кладет в самое основание нашей ситуации людям, находящимся в мире, предлагая не только философу или психологу, но и художнику тезисы, которые не могут не оказывать стимулирующего воздействия на его формотворческую деятельность: «Таким образом, суть как вещи, так и мира заключается в том, чтобы представать “открытыми”… всегда обещать нам “нечто другое для созерцания”»[17].

Вполне можно предположить, что это бегство от надежной и прочной необходимости и тяготение к двусмысленному и неопределенному отражают ситуацию кризиса, характерную для нашего времени, или же, напротив, что эта поэтика в гармонии с современной наукой выражает позитивные возможности человека, способного постоянно обновлять собственные схемы жизни и познания, плодотворно развивать собственные способности и расширять свои горизонты. Позволим себе избегнуть этого слишком наглядного, манихейского по своей природе противопоставления и в данном случае ограничимся тем, что подчеркнем наличие соответствий или по меньшей мере созвучий: созвучий, которые свидетельствуют о взаимосвязи проблем в разных областях современной культуры, указывая на общие элементы нового видения мира.

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 автора

1.

Здесь сразу же надо устранить возможную двусмысленность: нет сомнения в том, что между практическим действием толкователя произведения, когда он выступает как «исполнитель» (инструменталист, исполняющий какой-либо музыкальный отрывок, или актер, декламирующий текст) и действием толкователя, который эстетически воспринимает то или иное произведение (то есть тем, кто смотрит на картину, в безмолвии читает стихи или слушает музыкальный отрывок, исполняемый другими), есть разница. Однако в результате эстетического анализа оба случая начинают рассматриваться как различные проявления одного и того же интерпретационного подхода: любое «чтение», «созерцание», «наслаждение» каким-либо произведением искусства является формой его «исполнения», даже если оно совершается в безмолвии и частным образом. Понятие интерпретационного процесса вбирает в себя все эти подходы. Здесь мы обращаемся к Л. Парейзону: Pareyson L. Estetica – Teoria della formatività. Torino, 1954 (2 ed.: Bologna, Zanichelli, 1960. Ниже мы будем ссылаться на это издание). Естественно, могут появиться произведения, которые предстают перед исполнителем (инструменталистом, актером) как «открытые» и преподносятся публике как уже однозначный результат определенного выбора; в других случаях несмотря на выбор исполнителя может сохраняться и возможность выбора для публики, к которому она и приглашается.

2.

Относительно такого понятия истолкования см. L. Pareyson, op. cit. (особенно V и VI главы); об «открытости произведения», доведенной до крайних пределов, Ролан Барт пишет так: «Эта открытость – не какое-то второстепенное достоинство; напротив, она есть самое существо литературы, доведенное до высочайшей концентрации. Писать – значит расшатывать смысл мира, ставить смысл мира под косвенный вопрос, на который писатель не дает последнего ответа. Ответ дает каждый из нас, привнося в них свою собственную историю, свой собственный язык, свою собственную свободу; но, поскольку история, язык и свобода бесконечно изменчивы, бесконечным будет и ответ мира писателю; мы никогда не перестанем отвечать на то, что было написано вне всякого ответа: смыслы утверждаются, соперничают, сменяют друг друга, смыслы приходят и уходят, а вопрос остается… Но чтобы игра состоялась… должны быть соблюдены некоторые правила. Надо… чтобы произведение было подлинной формой, чтобы оно действительно выражало колеблющийся смысл, а не закрытый смысл…» См. Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы. С. 145 (пер. С. Козлова). Итак, в этом отношении литература (а мы скажем, что вообще любое художественное сообщение) определенным образом обозначает неопределенный объект.

3.

La nuova sensibilità musicale, Incontri Musicali, n. 2, maggio 1958, pag. 25.

4.

Поль Рикер в своей «Структуре и герменевтике» (Structure et Hermeneutique, Esprit, novembre 1963) полагает, что многозначность средневекового символа (который одновременно мог относиться к противоположным реальностям, см. перечень подобных вариаций в книге Reau. Iconographie de 1'art chretien. Paris, 1953) нельзя объяснить, основываясь на каком-то отвлеченном перечне значений (бестиарий или лапидарий), но такое объяснение возможно в системе отношений, в упорядоченности текста (контекста), соотнесенного с Библией, которая дает ключи к прочтению. Отсюда проистекает и герменевтическая активность средневекового толкователя, проявляемая по отношению к другим книгам или к книге природы. Однако это не значит, что, например, лапидарии, давая различные возможности толкования одного и того же

символа, не ложатся в основу его расшифровки и что ту же самую Священную Книгу не следует понимать как «код», который определяет некоторые варианты прочтения, исключая другие.

5.
Относительно барокко как неуспокоенности и выражения современного чувственного восприятия см. Luciano Anceschi. Barocco e Novecento. Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960. О стимулирующем воздействии исследований Анчески на историю открытого произведения я попытался сказать в третьем номере «Rivista di Estetica» за 1960 г.

6.
Относительно эволюции предромантической и романтической поэтики в этом смысле см. Luciano Anceschi. Autonomia ed eteronomia dell'arte. 2 ed., Firenze, Vallecchi, 1959.

7.
Ср. Tindall W. Y. The Literary Symbol. New York, Columbia Un. Press, 1955. О современном развитии идеи Поля Валери см. Gerard Genette. Figures. Paris, Seuil, 1966 (особенно главу «La littérature comme telle»). Анализ эстетического значения понятия неоднозначности содержится в важных наблюдениях и библиографических ссылках Gillo Dorfles, II divenire delle arti, Torino, Einaudi, 1959, pag. 51 sgg.

8.
Edmund Wilson. Axel s Castle. London – New York, Scribner's Sons, 1931, pag. 210 (итальянский перевод: II castello di Axel. Milano. II Saggiatore, 1965).

9.
Pousseur, op. cit., pag. 25.

10.
Ср. Bruno Zevi, Una scuola da inventare ogni giorno, L'Espresso, 2 febbraio 1958.

11.
Jacques Scherer. Le «Livre» de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits). Paris, Gallimard, 1957 (особенно см. главу III: Physique du Livre).

12.
Werner Heisenberg. Natura e fisica moderna. Milano, Garzanti, 1957, pag. 34.

13.
Niels Bohr. «Discussione epistemologia con Einstein», in: Albert Einstein scienziato efilosofo, Torino, Einaudi, 1958, pag. 157. Гносеологи, связанные с квантовой методологией, справедливо обратили внимание на наивное перенесение физических категорий в область этики и психологии (отождествление индетерминизма с нравственной свободой и т. д.; ср., например, Philipp Frank, Present Role of Science (вступительный доклад на XII Международном философском конгрессе в Венеции, сентябрь 1958 г.). Таким образом, было бы неправильно думать, что мы хотим провести аналогию между структурами открытого произведения и предполагаемыми структурами мироздания. Неопределенность, дополнительность, отсутствие причинности – это не способы бытия физического мира, а системы описания, полезные для того, чтобы действовать в нем. Поэтому нас интересует не предполагаемое отношение между «онтологической» ситуацией и морфологическим качеством произведения, а отношение

между эффективным способом объяснения физических процессов и столь же эффективным способом объяснения процессов художественного творчества и наслаждения художественным произведением, то есть между научной и поэтической методологией (наличествующей явно или скрыто).

14.
Edmund Husserl. Meditazioni Cartesiane (trad. F. Costa). Milano, Bompiani, 1960, pag. 91. Гуссерль довольно сильно акцентирует внимание на понятии «объекта», который представляет собой законченную форму, распознаваем как таковой и все-таки остается «открытым»: «Например, куб, относительно тех его граней, которые в данный момент не видны, оставляет открытыми самые разные определения и тем не менее, еще до последующих экспликаций, он вполне постигаем как куб, в частности, как окрашенный в определенный цвет, шероховатый и т. д., и каждое определение, в котором он постигается, всегда остается открытым для других особых определений. Эта “оставленность открытым” уже (до последующих действительных определений, которых, быть может, никогда не будет) является содержательным моментом в относительном моменте самого сознания и как раз является тем, что образует горизонт» (pag. 92).

15.
Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М., 2000. Одновременно Сартр отмечает равнозначность этой ситуации восприятия, определяющей любое наше познание, и нашего познавательно-истолковательного отношения к произведению искусства: «Гений Пруста, даже если свести его к созданным им произведениям, тем не менее равен бесконечному числу возможных точек зрения на его творчество, что и назовут “неисчерпаемостью” прустовского наследия» (Там же. С. 22; пер. В. Колядко).

16.
M. Merleau-Ponty. Phénomenologie de la perception. Paris, Gallimard, 1945, pag. 381–383.

17.
Ibidem, pag. 384.